



de perfección que su padre tenía de la mujer; este ideal, por cierto, no parece que tuviera mucho que ver con la persona de Frasquita Larrea⁴¹, tan admirada y al mismo tiempo tan denostada por la autora.

Estas mujeres de buena posición, ociosas, melancólicas, demasiado imbuidas, a veces, en sus propias frustraciones tienen mucho que ver con las protagonistas de buena parte de la novela europea de la segunda mitad del siglo, aunque el tratamiento de su desazón y fastidio vital se afronte desde la perspectiva de que deriva no de un problema colectivo al que la comunidad necesite dar nueva respuesta, sino de una distorsión individual que discapacita a estas mujeres —disconformes con el papel que se les ha asignado— para encontrar su verdadera función en el seno de la familia y de la sociedad. En realidad, como habíamos advertido, muchas de estas relaciones constituyen una réplica a la novelística francesa, en especial a la de George Sand; pero al afrontar en estas obras el problema del adulterio, signo que marca el principio del resquebrajamiento de los sistemas tradicionales⁴², *Fernán Caballero* abre el camino de uno de los principales temas del realismo europeo.

⁴¹ Sabido es que Juan Nicolás consideraba que su mujer era demasiado romántica y que debía sujetar su exaltación sentimental a la razón. Tras muchas discusiones Frasquita decidió separarse de su marido en la primavera de 1806 para volverse a España cuando vivían en Alemania. Juan Nicolás no pareció lamentarlo demasiado y advirtió:

Si no quiere ser otra ha hecho muy bien en marcharse; cuando ella cambie, cuando se convierta en humilde, dócil, obediente, complaciente y económica, será recibida por mí con los brazos abiertos.

Cf., Montoto, S., *Fernán Caballero (Algo más que una biografía)*, p. 48.

Asimismo le indicaba una y otra vez que las mujeres debían «tener fe en sus padres y maridos». Cf., *Ídem*, p. 64.

⁴² Ciplijauskaitė, B., *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Edhasa, Barcelona, 1984.

LA CONFUSION REINANTE. DEFINICIONES Y ESTRUCTURAS DE LA PROSA BREVE DE FERNÁN CABALLERO

Rosa María Grillo
Universidad de Salerno



La azarosa y dispar vida de Cecilia Böhl de Faber —sus estudios en Alemania, la influencia de los padres, los viajes, los tres matrimonios (la aventura en Puerto Rico, la posición estelar como marquesa de Arco-Hermoso, la pobreza y la trágica muerte de Antonio Arrom de Ayala)— y la relevancia de su novela *La Gaviota* en el panorama de la narrativa española de mediados del siglo XIX han sido objeto de muchos trabajos de investigación y análisis. Lo que menos se ha estudiado ha sido su contribución a la teoría y a la práctica del cuento que precisamente en los años de actividad de la escritora iba ganando en España autonomía estructural y una cierta homogeneidad formal, liberándose de lazos, dependencias e interferencias con otros géneros y subgéneros narrativos.

A esta etapa de evolución y asentamiento contribuyó no poco Fernán Caballero y no sólo con su conspicua obra de ficción. Si bien no escribió nunca textos teóricos ni ensayísticos, en su voluminosa correspondencia y en algún prólogo o advertencia al lector nos ha dado indicaciones notables sobre la trayectoria del cuento como género literario y el uso de nombres y etiquetas para indicar y diferenciar los diversos tipos de narrativa breve que se publicaban en periódicos y folletines.

Mucho se ha escrito sobre *La Gaviota* como pieza fundacional del renacimiento de la novela en España, género ausente como producción autóctona pero presente en las traducciones de autores contemporáneos ingleses y franceses; aún peor era la situación del cuento que ni existía como género literario ni como nombre unívoco para indicar producciones contemporáneas aunque extranjeras.



Sin duda Cervantes fue un caso ejemplar de cultivador y teórico de diversos géneros narrativos, introduciendo en el castellano el término *novela* en su sentido etimológico (diminutivo de 'novus'): *novelar* de entonces en adelante significará *inventar*. Las palabras del famoso prólogo a las *Novelas Ejemplares* no dejan lugar a dudas, y este papel –inventor de un nuevo género con plena conciencia crítica– le ha sido unánimemente reconocido: «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana [...]; éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma». Siguiendo la tradición medieval, y coherentemente con lo escrito en el prólogo citado, Cervantes llamó el *Don Quijote* *cuento*, ya que quería defender la pertenencia de su personaje a la tradición oral y popular española, al igual que todos los 'Amadís' y héroes de los libros de caballería: no era un invento suyo, sino fruto de la historia y de la cultura popular española (no olvidemos la doble fuente a la que dice referirse Cervantes, el manuscrito y la memoria colectiva).

Andando los siglos, por razones que no vamos aquí a debatir, la narrativa desaparece del panorama de la literatura española¹; cuando, con la propagación del periodismo y de la moda de los *folletines*, se empiezan a publicar textos narrativos, se traducen del francés y del inglés o se 'copian' de la tradición oral; florecen también, como primera producción original –aunque inspiradas por la producción gala de las *fisiologías*– aquellas formas híbridas entre narración y artículo periodístico que son los *cuadros de costumbres*².

Epoca de quebrantamiento de códigos y búsqueda de lo nuevo, de fuerte arraigo en la tradición popular, atención al medio ambiente contemporáneo pero también de exaltación de la genialidad individual, el romanticismo es la cuna de la narrativa moderna española: sin distinguos de tamaño ni de forma –verso o prosa– coexisten el *cuento* (del latín *computare* y *computum*, transcripción de fábulas, leyendas, mitos, *exempla* de la tradición popular, religiosa u oriental), la *novela* (creación individual), el *relato* o *relación* (narración de lo acaecido), el *cuadro de cos-*

¹ Cfr. José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1960.

² Mucho se ha escrito sobre la relación –formal e histórica– entre la narrativa moderna española y el costumbrismo; se puede consultar la exhaustiva bibliografía crítica en Enrique Rubio Cremades, *Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela*, en «Siglo diecinueve», n. 1, 1995, pp. 7-25.

tumbres (descripción de tipos y ambientes, sin casi movimiento o trama), etc.³

En este abigarrado panorama los autores intentan fijar patrones y géneros y, sobre todo, dar un título clarificador a sus textos, agregando adjetivos y subtítulos que a veces se refieren al tema, otras al destinatario, otras a la modalidad de la narración y a la relación que ésta tiene con la realidad y con la tradición: *cuentos* –o *relatos*, *historias*, etc.– *fantásticos*, *verdaderos*, *populares*, *negros*, *extravagantes*, *caseros*, *soporíferos*, *agridulces*, *nacionales*, *antiguos*, *trágicos*, *sacros*, *rápidos*, *de niños*, *de viejas*, *de amor*, *de la Patria*, etc.

Por supuesto esto correspondía a una etapa de la historia literaria española en la que la narrativa breve de ficción todavía no había conquistado su autonomía: generalmente se incluía en un contexto más amplio (como episodio de una novela larga o como parte de una colección de narraciones vinculadas por un marco unificador) o, en las publicaciones periódicas, porque era una traducción, o bien porque era la transcripción de un cuento popular o el relato de un hecho verídico. Podemos afirmar que a lo largo de casi todo el siglo –hasta la aparición de la obra madura de Clarín y de Emilia Pardo Bazán– es posible individuar rasgos de una progresiva renuncia a buscar en la tradición y en lo 'real sucedido' temas y sujetos para narraciones de diversa naturaleza, y de lenta afirmación de la dignidad de 'crear' en prosa: el paso desde el *contar* y *relatar* hasta el *novelar* sin justificaciones de ningún tipo –*novelar* por *novelar*– está lleno de incertidumbres, dudas, ambigüedades (aun cuando inventaba, el narrador demoníaco enmascaraba su osadía detrás de justificaciones de veracidad o de ser sólo el último eslabón de la *vox populi*). Aunque no tan explícito como en el siglo anterior, el intento didáctico y moralizador –tan presente en la tradición cristiana y occidental de la narrativa breve– constituía un móvil más para publicar y dar a conocer los relatos de la más auténtica tradición española, fiel expresión de los valores y caracteres nacionales, último baluarte contra las doctrinas progresistas, ateas, utilitarias que llegaban de allende los Pirineos.

³ Para el análisis y la descripción del objeto –narrativa breve– y de los términos utilizados para designarlo, cfr.: Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo L, 1949 (y *El cuento español: del romanticismo al realismo*, publicado póstumo por Ana L. Baquero Escudero, Madrid, CSIC, 1992), José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1980, Rosa María Grillo, *Racconto Spagnolo. Appunti per una teoria del racconto e le sue forme*, Salerno, Palladio, 1985.





Toda la obra⁴ de Fernán Caballero se puede leer como una defensa extrema de las posiciones literarias más conservadoras: aún más por ser mujer, lo único que se concedía a sí misma era *contar y relatar*; negándose a reconocer que en la propia imaginación pudiese nacer materia novelable. Apeló siempre a la tradición oral o a la realidad histórica, malogrando sus escritos con explicaciones y justificaciones, digresiones, citas y datos históricos, para defenderse de la infausta acusación de que sus obras fuesen fruto de la imaginación, actividad altamente peligrosa y nefasta. Hasta en una obra como *La Gaviota* (1849) en la que es innegable la intervención creadora, afirma que «Para escribirla no ha sido preciso más que recopilar y copiar».

Fernán Caballero empezó recolectando cuentos y narraciones folklóricas, y sólo en una etapa sucesiva escribió narraciones 'originales', sacadas de sus propias experiencias o de la observación de la realidad circundante.

El *contar* aparece, por lo tanto, como la primera aplicación de la escritora, afición heredada de la madre —su amor a lo andaluz— y del padre, que de la cultura alemana no había rechazado la atención y el respeto hacia lo popular y folklórico.

Sólo con mucho retraso España se estaba acercando al estudio, recopilación y catalogación de temas y variantes de la tradición popular: aún en 1896 (¡las primeras publicaciones de los hermanos Grimm son del 1812!) don Juan Valera, al publicar sus *Cuentos y Chascarillos andaluces*, recordaba que «en España nada tenemos, en nuestro siglo, que equivalga a las colecciones de los hermanos Grimm y de Musaens, en Alemania; de Andersen, en Dinamarca; de Perrault y de la Sra. d'Aulnoys en Francia, y de muchos otros literatos en las mismas y otras naciones»⁵. La misma queja la encontramos también en nuestra autora; al prologar los *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859), escribe: «En todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente no sólo los cantos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles, en todos, menos en el nuestro». Es cierto que ya desde algunas décadas se iban publicando en los periódicos textos de procedencia popular, pero lo que los diferenciaba de los citados por Valera era la diferente actitud de los compiladores: faltaba en los españoles un acerca-

⁴ Todas las citaciones, cuando no indicado diversamente, provienen de las *Obras de Fernán Caballero*, edición y estudio preliminar de José M. Castro Calvo, Madrid, BAE, 1961 (5 vols.).

⁵ Juan Valera, *Obras Completas*, Madrid, 1958, p. 1.209.

miento de tipo científico que exigía, por ejemplo, la catalogación de las diferentes versiones del mismo tema según el lugar, y el respeto al estilo, el ritmo, en definitiva, la *forma* originaria. Los españoles (entre ellos Cecilia Böhl de Faber), además, no se limitaban a recoger un tema y a reescribirlo en forma literaria, sino que lo ajustaban a sus gustos y a sus exigencias.

Ya en *La Gaviota* Fernán Caballero había intercalado el cuento de *Medio-pollito* —tipo *El patito feo* de Andersen— y a partir del mismo año, 1849, publicó —en el «Semanario Pintoresco Español»— cuentos populares como *La suegra del diablo* (*Cuento popular trasladado de la tradición por Fernán Caballero*), *Los caballeros del pez*, *Juan Holgado y la muerte*, *La oreja de Lucifer*, etc. En ellos no sólo es evidente la reformulación formal y estilística de la autora («los cuentos [...] no hago sino anotar y bordarlos») sino que, como ha señalado Baquero Goyanes, «Fernán no transcribía los cuentos populares tal y como los oía narrar a los campesinos andaluces, sino que los aderezaba y se servía de ellos para hacer sátira política y para dar lecciones morales»⁶. A pesar de tantas intervenciones sobre la materia tradicional, Fernán Caballero no debía de tener conciencia de la operación que cumplía, ni de su papel de 'creadora' y no de simple compiladora: como escribía a Hartzembusch, «Ud. sabe que soy 'recolectora' y sin pretensión alguna de escritora»; y en otra carta: «Si a U. le parece, pueden suprimirse las cosillas burlescas y sátiras de actualidad que contienen; eso me es igual»⁷. ¿Responde esto a una efectiva indiferencia de Cecilia hacia su obra (ya que no la consideraba 'de autor'), a una no-conciencia de la transformación sustancial a la que sometía el texto original, o bien se corresponde al deseo de ver sus obras publicadas, aun a costa de que suprimieran sus intervenciones?⁸ Es difícil contestar, ya que otras veces, en ocasiones más 'oficiales' que las cartas (en el *Prólogo* a los *Cuentos y poesías populares andaluzas*), afirma exactamente lo contrario: «Fácil, muy fácil nos hubiera sido poner lo que está en prosa y en lenguaje vulgar en lenguaje culto; pero hemos preferido presentarlo en el suyo propio para que no perdiesen su forma peculiar y genuina». Que

⁶ Carta a J. E. Hartzembusch, en *Una correspondencia inédita*, edición y prólogo de Theodor Heinemann, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, p. 134.

⁷ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XX*, cit., p. 577.

⁸ *Una correspondencia inédita*, cit., pp. 228 y 145.

⁹ Así dejarían suponer las muchas quejas contenidas en las cartas a Hartzembusch acerca del poco aprecio en que se tenían sus cuentos (cfr. Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, cit., pp. 574-579).





confesara o no sus intervenciones —siempre substanciales— no sabía renunciar a su afán moralizador y crítico hacia la sociedad contemporánea. Piénsese, por ejemplo, en la profunda diversidad entre el clásico y aséptico «Érase una vez...» y el *incipit* del cuento popular *Los caballeros del pez*: «Érase una tierra en que hicieron tantos caminos de hierro, tantos canales y barcos de vapor, tantos globos aerostáticos, que las gentes llegaron a no andar nunca a pie, de lo que resultó una bancarrota general de todos los zapateros y remendones».

Siempre llamó estos textos *cuentos* porque pertenecían a la esfera del *contar* y no del *novelar*. No dejan lugar a duda los títulos de los volúmenes en los que los recogió, luego de publicados en periódicos: *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) y *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles* (1877). Aunque de las palabras y de los títulos de las obras de Fernán Caballero parecería unívoca esa definición, en la práctica nos enfrentamos con bastantes ambigüedades. Por ejemplo en *Un quid pro quo* (de la primera colección) el *incipit* es desconcertante: «No contamos un cuento: referimos un hecho en toda su sencilla verdad, tal cual salió de la boca del editor responsable». Aunque se trate de la transcripción —poética por cierto— de un relato oral relacionado con la historia de un convento —artificio que será tan frecuente en Bécquer— la autora es categórica: no es un *cuento*, sino el *relato* de un «suceso acaecido en este convento»: lo que en otras ocasiones llama *relación*. Efectivamente, al término *cuento* se asociaba en aquel entonces no sólo la idea de 'popular' sino también la de mentira, patraña, invento. En este caso, para otorgar más fuerza a la lección moralizadora y ejemplar (del *exemplum* latino), la autora prefiere asignar el relato a la esfera de lo verdadero y no de lo tradicional. Sin duda el argumento —un supuesto milagro atribuido a San Francisco— no pertenece a la tradición más conocida, por lo que Montesinos justamente puede afirmar que «lo popular en el cuento no es lo que en él se refiere, sino el espíritu que expresa, la actitud del narrador ante acontecimientos que no comprende y también el patetismo y el gusto por lo misterioso»¹⁰.

Hay otros textos, en la misma colección, que, aun no respondiendo en absoluto al concepto moderno de *cuento*, que se afirmará sólo sucesivamente¹¹, sí responden a las clasificaciones de

¹⁰ José F. Montesinos, *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, El Colegio de México, 1961, p. 85.

¹¹ Mariano Baquero Goyanes indica una fecha —1870— y un nombre —Emilia Pardo

cimonónicas aceptadas por Cecilia Böhl de Faber: *Flores humildes de religiosa poesía y etimologías de dichos y expresiones generalizadas* (cuyo largo título es harto elocuente) y los diálogos entre el Tío Romance (a veces sustituido por la Tía Sebastiana) y Fernán: «Fernán: —Tío Romance, hoy necesito que me cuente usted un cuento. Tío Romance: —¿Otra tenemos? Señor don Fernán, ya le he dicho a su merced que lo que yo cuento no son cosas de papel, sino de idea. Fernán: —Y yo he respondido que no le hace; así, adelante. Tío Romance: —Señor, si son cosas de por la calle. Fernán: —Tío Romance, a cada cual se le debe complacer a su gusto, y le digo a usted que me complace, y mucho, contándome un cuento» (*La buena y la mala fortuna*).

Fernán Caballero rechazó para sus textos el término *novela*, ligado al ámbito ficcional¹², y prefirió, no siempre coherentemente, a veces el término *relación*, otras *cuadro de costumbres*. En una nota que acompaña *La estrella de Vandalia* (1855) —extenso relato de unas cincuenta páginas, publicado autónomamente en libro, dividido en XV capítulos más un epílogo— leemos: «El hecho que vamos a relatar es cierto y positivo [...] Volvemos a recordar a los que buscan en nuestras composiciones la novela, que no lo son, sino que son cuadros de costumbres, y que la intriga es sólo el marco del cuadro». Al empezar *El vendedor de Tagarninas* —que se diferencia de *La estrella de Vandalia* sólo por su corta extensión y no por tener proporcionalmente menos fragmentos descriptivos—, afirma: «Lo que vamos a referir no es ficción; es realidad; es una sencillísima historia que literariamente no merezca quizá ni ser escrita ni leída; no obstante, algo nos dice en el fondo de nuestro corazón que por algunos, aunque pocos, será leída esta relación con simpatía».

¿Qué diferencia hay entre los dos que no sea la mera cantidad de páginas que, como sabemos, en aquel entonces no era un rasgo significativo para adjudicar un texto a uno u otro género? Podría ser una cuestión de intencionalidad y de prioridad: ¿es «la intriga el marco del cuadro»? o, al contrario, ¿las descripciones costumbristas son un añadido, un adorno, a la trama que es lo principal? ¿Qué es lo fundamental y qué lo accesorio? En toda la obra de Fernán Caballero —de cualquier tamaño o procedencia—

Bazán— para el inicio de la afirmación del término *cuento* en su acepción moderna, en *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 71.

¹² Sobre la preocupación de Fernán Caballero por lo verdadero histórico, cfr.: Ermanno Caldera, «Poetizar la verdad» en *Fernán Caballero*, en *Romanticismo* 3-4, Genova, Testi Universitari, 1988, pp. 17-22, y Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, cit., pp. 26-29.





la compenetración de argumento narrativo y descripción costumbrista es tan fuerte que es difícil deslindar una función prioritaria. Y en *La estrella de Vandalia* sin duda la trama argumental está bien presente, aunque diluida e interrumpida a menudo por fragmentos decididamente costumbristas e intervenciones de la autora. Si el principio inspirador es el mismo –la realidad– y similar es la interdependencia de trama, descripciones e intervenciones autoriales, ¿por qué llamar un texto *cuadro* y otro *relación*?

La respuesta la encontramos en parte en *Dos palabras al lector* (en *Relaciones*, 1857): «Las composiciones que los franceses y alemanes llaman *Nouvelles*, y que nosotros, por falta de otra voz más adecuada, llamamos RELACIONES, difieren de las novelas de costumbres (*romans de mœurs*, que son esencialmente análisis del corazón y estudios psicológicos) en que se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración [...] Las Relaciones pueden, en favor de su tendencia a *causar efecto*, emanciparse con más desenfado que las novelas de costumbres de la estricta probabilidad, sin adulterar su esencia ni faltar a su objeto». Esta cita, necesariamente larga, toca dos cuestiones importantes: las *relaciones*, sin llegar a ser *novelas* (es decir fruto exclusivo de la imaginación), se pueden «emancipar con más desenfado [...] de la estricta probabilidad» porque su fin no es sólo *relatar* sino también «causar efecto»; son «hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración» precisamente para «causar efecto»; por lo tanto, respecto al *cuadro* o a la *novela de costumbres*, deberían contener menor cantidad de digresiones y partes no funcionales a la narración (nótese que con la restricción de *costumbres* el término *novela* pierde el sentido peyorativo que le asignaba Fernán Caballero, usándolo sólo para traducir, con mucha aproximación, el término francés)¹³.

Sobre este asunto vuelve una y otra vez, complicando el panorama, ya que, por ejemplo en el *Prólogo a Vulgaridad y Nobleza* (*Cuadros de costumbres populares*) (1860), afirma: «En éste, como en los más de nuestros cuadros, el argumento es cosa sencilla y poco complicada, por lo que carece de ese movimien-

¹³ En el *Prólogo a La Gaviota* (*Novela original de costumbres españolas*), había escrito: «no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España [...] 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». Sobre la correspondencia entre las definiciones francesas y españolas, cfr. José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, cit., pp. 48-50.

to, 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 aquel a quien no agrada el estudio de costumbres, del carácter, de las ideas y del modo de expresarlas de nuestro pueblo, no las lea». Aquí Fernán Caballero no hace referencia a la conformidad del texto con la realidad y lo verídico, sino a una mayor o menor complejidad de la trama y a la inexcusable presencia –y descripción– de personajes únicamente autóctonos, con sus «costumbres, carácter, ideas y modo de expresarlas». En cambio, en la nota *El autor a sus lectores* que precede los *Cuadros de costumbres populares andaluzas* (1852), escribe: «Hase creído que inventamos los cuentos, dichos, coplas y comparaciones que hacíamos en nuestros cuadros populares. Está tan lejos de nosotros el dar como propio lo que no lo es, que muchas veces hemos repetido que el mérito que puedan tener y tienen realmente estos cuadros, no es otro que los verdaderos y genuinos que son en el fondo, en los pormenores, en las descripciones, en las ideas y en el lenguaje».

Pero, si vamos a analizar detalladamente las *relaciones* –a pesar de las declaraciones de emancipación «de la estricta probabilidad»– encontramos las mismas manifestaciones de fidelidad a la realidad que en los *cuadros*: *La flor de las ruinas* lleva, como subtítulo, *Relación de un sucedido*, y al final de *La hija del sol* encontramos la siguiente nota: «Esta relación es verídica. La HIJA DEL SOL nació en 1742, y murió, monja Descalza en Cádiz en 1801, a los cincuenta y ocho años de edad».

Por lo que concierne a la estructura, que debería ser más narrativa y menos descriptiva, léase esta nota (en la relación *Más largo es el tiempo que la fortuna*) que glosa una «composición ligera» publicada en un diario de Jerez:¹⁴ «Aunque imitada, no podemos menos de celebrar la costumbre de poner estos datos históricos y descriptivos locales intercalados en las obras de imaginación, pues les añaden un mérito real, unen lo útil a lo agradable, instruyen y divierten a un tiempo, nos dan detalles intere-

¹⁴ Entre una larga descripción de Jerez y la pintura de caracteres y costumbres de sus habitantes (la narración verdadera inicia sólo en la tercera página), encontramos esta 'nota' que así empieza: «Escrito esto, ha venido a nuestras manos un número de *El Guadalete*, diario que se publica en Jerez, en el que hemos hallado con sumo placer, en una composición ligera –pero escrita por pluma maestra, y por persona que se conoce que es competente en la materia– los siguientes trozos que extractamos a continuación, porque estos apuntes completan hartó mejor nuestra reseña de este pueblo ilustre, de lo que nuestra débil pluma pudiera hacerlo. Aunque imitada...».





santes de nuestro país y de su historia, y si puede decirse, ilustran la amena literatura». ¿Cómo no pensar que está hablando de sí misma y de sus *relaciones*¹⁵ a pesar de la declarada aspiración a narrar «hechos rápidamente insertados»? ¿No era su finalidad la de unir «lo útil a lo agradable» para «instruir y divertir a un tiempo»? ¿Dónde podemos encontrar la diferencia entre las *relaciones* y los *cuadros* o *novelas de costumbres*? Sin duda no en las indicaciones de la misma autora, que, como hemos visto, son bastante contradictorias, ni en la mayor o menor amplitud del texto (todavía no se usaba el pleonástico *novela corta* y, por ejemplo, se llamaba *cuento* *El golpe en vago* de García de Villalta, en seis tomos).

Baquero Goyanes, al intentar definir lo que Fernán Caballero entendía por *relación*, comete, según mi parecer, una interpretación anacrónica de las palabras de la autora y de la acepción que tenía en Francia el término correspondiente *nouvelle*: lo que la diferenciaría de la *novela* sería «su menor extensión». Pero en seguida el crítico tiene que reconocer que la escritora «empleó normalmente tal término [*relación*] no sólo para las que eran efectivamente novelas cortas, sino también para las que, por sus dimensiones, podríamos considerar *cuentos*, sin más». Más realísticamente, renunciando a interpretar categóricamente definiciones que en aquellos años no podían ser unívocas, pero sin repudiar un criterio meramente cuantitativo, Baquero Goyanes concluye: «para 'Fernán Caballero' sus *relaciones*, sus narraciones más o menos breves, parecen quedar definidas no tanto por lo que pueden ser, sino por lo que no son: ni *novelas* extensas, ni *cuentos populares*, ni, por supuesto, *leyendas*, *baladas* o fábulas caracterizadas por lo imaginativo y fantástico»¹⁶. En esta ocasión olvida Baquero Goyanes que el rasgo definidor de *novela* no era su extensión, sino la 'novedad' de la trama ('lo jamás oído'). Una definición similar –por negación– nos la da Fermín de la Puente en el *Prólogo* a las *Relaciones*: «No son una novela, no son un cuento. Llámalas el autor una relación. Forma literaria, si no nueva ni por él inventada, al menos desentrañada, restituida y aplicada con singular propiedad. Hay, en efecto, verdad histórica en el fondo del suceso, ya que no en todos sus pormenores».

Por lo que se refiere a la cuestión de la semejanza –o identi-

¹⁵ Las *relaciones* son sin duda las obras más «ligeras» de su producción ya que son las menos sujetas a las restricciones impuestas por el apego a la veracidad.

¹⁶ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, cit., pp. 22-23.

ficación– entre *relación* y *cuadro de costumbres*, no podemos sino reconocer la incertidumbre terminológica típica de la época, u otorgar a la 'intención' de la autora –y no al texto– capacidad distintiva.

Si el primer término tuvo muy poco éxito entre los narradores contemporáneos y posteriores, el segundo se afirmó sin duda gracias a la labor de Fernán Caballero. Al empezar su libro *Costumbrismo y novela*, Montesinos reconoce que «Basta una ojeada a la obra de Fernán Caballero para convencerse de lo difíciles que son estos deslindes y acotaciones» (entre *novela*, *cuento* y *cuadro de costumbres*). Y agrega, reconociendo el papel fundamental de la autora: «¿Cómo explicar que desde Fernán Caballero se titulen 'cuadros de costumbres' tantas obras novelescas, si no se ve en ello el resultado de una filiación, patente a todos, y si no se supone que esas 'costumbres', que dan materia a ambos géneros, son aspectos de una misma realidad?»¹⁷.

Fernán Caballero pertenece, por tanto, a la prehistoria del *cuento* moderno, ya que no reconoce a la narrativa breve ningún estatuto autónomo. No concibe la literatura como un fin, y por lo tanto siempre necesita justificar el acto de escribir con continuas interferencias didácticas y moralizadoras (en sentido histórico y social –tradición contra progreso, campo contra ciudad–, o bien religioso). Por pudor, para dar más fuerza y autoridad a lo que cuenta, y como justificación ulterior, repite constantemente que la fuente de lo que narra reside en la tradición popular o en la realidad. Pero, a pesar de lo dicho, su obra sin duda constituye un eslabón fundamental en la afirmación del *cuento*¹⁸ como elaboración individual y artística de la narrativa tradicional con finalidades estéticas («los cuentos [...] no hago sino anotar y bordarlos») y superación del costumbrismo 'puro' uniéndolo indisolublemente a una trama narrativa que, por supuesto, todavía resulta mortificada y, a veces, ancilar respecto a lo descriptivo costumbrista y a lo verdadero histórico: «He recurrido, 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

¹⁷ José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, cit., p. 12.

¹⁸ Como afirma justamente Vincenzo de Tomasso, «ella va ricordata soprattutto perché incarna una svolta, perché compie il primo passo lungo una strada ancora non battuta, e molto meno per il valore intrinseco della sua opera» (Fernán Caballero, oggi, in «Cultura e scuola», n. 40, 1971, p. 76).



aquellas y formar un conjunto en que nada habrá mío, sino el hilo que las una»¹⁹.

También en su afán por nombrar y definir sus textos —a pesar de las incongruencias anotadas— se nos presenta como autora moderna y posromántica al intentar poner orden en la confusa terminología decimonónica.



«ALGUNAS CARTAS DE FERNÁN CABALLERO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID»

Ricardo de la Fuente Ballesteros
Universidad de Valladolid



El rico epistolario de Fernán Caballero es uno de los más editados de nuestra literatura (Valencina, Bassagoda, Heinermann, Montoto, López Argüello, Morel-Fatio, Asensio, Cuevas, Sanles, Simón Díaz [Vid. la Bibliografía de Fernán Caballero publicada en este mismo número]) y una fuente segura para el conocimiento de esta gaditana, de la que todavía hay muchas facetas obscuras, a pesar del fuerte autobiografismo de su narrativa, y a causa de una recepción crítica que, todavía, augura alguna que otra sorpresa.

En la Biblioteca Nacional de Madrid, además de la correspondencia entre Hartzenbusch y Böhl de Faber, publicada por Heinermann, se encuentran varias cartas que se ofrecen aquí —BNM, Mss 21375³⁻⁴, BNM, Mss 21680³³, BNM, Mss 12976¹¹, BNM, Mss 22304¹⁻²—, amén de unas copias de cartas a José Fernández Espino incompletas, pues faltan tanto las 31 primeras como las siguientes intermedias hasta la 65: 41-51, 53, 56, 57, 60 y 61. Las cartas que quedan, además, también aparecen incompletas en un buen número de casos.

Las cartas que se editan, pertenecientes a colecciones epistolares como las de Victoriano Mariño, la «Colección de autógrafos y papeles varios de personajes notables relacionados con la literatura, las artes y la política, principalmente del siglo XIX, y procedentes en su mayoría de las familias Pérez de Meca y Mellado» (22304¹⁻²), y algunas cartas sueltas en las que no aparece destinatario explícito, pero que se trata de Narciso Campillo y Correa (Mss 21680³³), Juan Bravo Murillo (Mss 12976¹¹) y Ricardo Sepúlveda (22304¹⁻²).

Se mantiene en la edición las peculiaridades de los autógrafos, si bien se adecúa la acentuación.

¹⁹ Dedicatoria a A. Latour de su *cuadro Deudas paganas*, cit. en Javier Herrero, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963, p.335.