

LITERATURA ILUSTRADA  
DECIMONÓNICA.  
57 PERSPECTIVAS

EDITORES

*Borja Rodríguez Gutiérrez*

*Raquel Gutiérrez Sebastián*

ICEL 19

PUBliCan



Ediciones  
Universidad de Cantabria

Literatura ilustrada decimonónica : 57 perspectivas / editores, Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián. -- Santander : PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria : ICEL, Instituto Cántabro de Estudios Literarios, D.L. S. 1.556-2011.  
944 p. : il. ; 24 cm.

ISBN 978-84-8102-617-7

1. Ilustración de Libros-- España-- S. XIX. 2. Literatura Española-- S. XIX-- Historia y Crítica. I. Gutiérrez Sebastián, Raquel, ed. lit. II. Rodríguez Gutiérrez, Borja, ed. lit.

76:09(460)"18"  
821.134.2.09"18"

Esta edición es propiedad de PUBliCAN - EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA, cualquier forma de reproducción, distribución, traducción, comunicación pública o transformación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Consejo Editorial (Ediciones Universidad de Cantabria)

Presidente: Gonzalo Capellán de Miguel

Área de Ciencias Biomédicas: Jesús González Macías

Área de Ciencias Experimentales: M.ª Teresa Barriuso Pérez

Área de Ciencias Humanas: Fidel Ángel Gómez Ochoa

Área de Ingeniería: Luis Villegas Cabredo

Área de Ciencias Sociales: Concepción López Fernández y Juan Baró Pazos

Secretaría Editorial: Belmar Gándara Sancho

© Autores

© PUBliCan - Ediciones de la Universidad de Cantabria

Avda. de los Castros, s/n. 39005 Santander

Tel. y Fax 942 20 10 87

[www.libreriauc.es](http://www.libreriauc.es)

ISBN: 978-84-8102-617-7

D.L.: S. 1.556-2011

Impreso en España. *Printed in Spain*

## La novela como género pictórico: Fernán Caballero

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL

ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ

*Universidad de Sevilla*

"La pintura es poesía silenciosa y la poesía pintura que habla"

Simonide de Ceos (Plut., Glor. Ath., 3)

"...ut pintura poesis" (Hor., Ars, 361)

En 1849 Fernán Caballero publicó *Una en otra*, novela experimental y metalingüística en la que aún y a la vez opone dos tipologías narrativas: la burguesa y la popular, y que su autora presenta, mucho antes de que lo hiciera Galdós, como el intento de elaborar la novela de la clase media. Esta original y sorprendente declaración de intenciones viene acompañada por un aserto no menos interesante de su prologuista, Hartzzenbusch, según el cual "el novelista hace lo que el pintor". Con estas palabras, y a propósito de Fernán, aplica Hartzzenbusch el *ut pictura poesis* horaciano a la novela; de ellas partimos para intentar explicar el hecho de que los orígenes de la novela decimonónica, asociados a Fernán y al costumbrismo desde siempre<sup>1</sup>, estén ligados a lo pictórico, sobre cuyos procedimientos ejercerá nuestra autora un riguroso proceso de reflexión.

La novela de costumbres de Böhl de Faber debe, indiscutiblemente, elementos a la fórmula del cuadro de costumbres, cuyo estatismo y detenimiento propiciaban la concentración en los detalles, en los caracteres, en la psicología (*fisiología*, aún). Pero la técnica costumbrista, por sí sola, no lograba encontrar el camino para desarrollarse y crecer hasta el "largo y espacioso campo" de la novela. Fernán, como nos proponemos demostrar, sienta las bases de la renovación narrativa y plantea una sugerente teoría a través de la *novela pictórica*, algo que le permitieron sus numerosas lecturas alemanas y en particular la influencia de Goethe, también pintor, de quien fue traductora y al que convirtió en una referencia constante. Se impone, pues, una breve presentación de las ideas en torno a las artes de las que parte la novelista.

<sup>1</sup> Aunque siempre ha habido divergencias en torno a las deudas de la novela realista con respecto al costumbrismo: las defiende Correa Calderón ("Prólogo" a *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1954), por ejemplo, y Ferreras las niega ("Novela y costumbrismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1970, 242-244).

La índole de las relaciones entre el arte y la naturaleza es un asunto recurrente en los planteamientos estéticos de los románticos alemanes y ya antes, desde la *Estética* de Baumgarten (1750)<sup>2</sup>. El debate subsiguiente provocó, como es sabido, la crisis del concepto de mimesis (Dieckmann: 1964; Escobar: 1988; Álvarez Barrientos: 1990; Asensi: 1995: 65) y, por lo tanto, del de representación. En la nueva estética romántica, el arte, y en particular la poesía, no debe responder al criterio imitativo, sino que ha de ser expresión viva y espontánea de las pasiones del hombre. Esta crisis de la idea de representación dio como resultado la búsqueda de formas expresivas relacionadas con otras artes, particularmente la música, que habla más directamente a los sentidos provocando un mayor efecto emocional<sup>3</sup>. Así, los románticos incluso sustituirán el *ut pictura poesis* horaciano, de cuya correcta interpretación se han encargado críticos como Mario Praz (1981) o Antonio García Berrio (1988) —el verso latino no se refería a la mimesis, pero sirvió tradicionalmente para avalar la concepción mimética de la literatura— por *ut musica poesis* (Abrams: 1992: 162), lo que suponía negar la condición representativa del arte poética: la música, con menor capacidad imitativa, puede trasladar sin embargo con más “efecto” sentimientos, emociones y pasiones<sup>4</sup>.

Los vínculos entre las artes siempre se habían considerado parte de la Estética, pero desde este momento se convierten en un tema recurrente cuyo telón de fondo fue el cambio epistemológico del que participan todas las manifestaciones artísticas y que puede resumirse como la búsqueda de la verdad por el arte. Tras la gnoseología kantiana, que negaba la capacidad de conocer el *Dasein* (la realidad nouménica), los idealistas invirtieron los términos de la mimesis en un proceso fundamental: Hegel concebía el arte como verdad y con ello firmó el acta de defunción de la ficción (Asensi: 1995: 90-1). Se enfrentó a la teoría de la genialidad romántica, basada en la creatividad individual, para afirmar el Absoluto del espíritu cósmico que se manifiesta en todo y que es superior a la conciencia particular: todo es verdadero y la Idea domina cualquier forma artística. Pero —trasladando ya este proceso estético al desarrollo de la narrativa— hasta llegar a la *novela de ideas* correspondiente a esta nueva configuración idealista<sup>5</sup>, hacía falta indagar sobre las maneras en las que estas *ideas* habrán de trasladarse y representarse, pues en esta concepción estética la cuestión formal es del todo dependiente de la sustancial. Si de un lado la Idea se convierte en el fundamento y en la base de la obra, de

<sup>2</sup> Entre otros escritos, baste mencionar los muy fundamentales de Moses Mendelssohn, *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757); Wolfgang Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789), o *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, (1798); Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795); Schlegel, *Fragments* (1797-8); Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik* (1817-1829).

<sup>3</sup> Cf. Mercedes Comellas, “Tras los límites del lenguaje: las fuentes de la poética musical becqueriana”, *El Gnomon*, 9 (2000), 25-48.

<sup>4</sup> De hecho, Derrida considera el *fonocentrismo* de la poesía romántica como una de sus características más importantes. Vid. Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1982, 92; Jürgen Habermas, “Sobrepajamiento de la filosofía primera temporalizada: Crítica de Derrida al fonocentrismo”, lección 7 de *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Katz Editores, 2008, 179-200.

<sup>5</sup> Cf. Shermann Eoff, “The spanish novel of *Ideas*: Critical Opinion (1836-1880)”, *PMLA*, LV (1940), 531-558.

otro se muestra también como apariencia, ya que según Hegel las ideas deben *aparecer*, a la manera presocrática: la apariencia es parte importante de la esencia.

En estos términos y en este contexto se vivirá una recuperación del *ut pictura poesis*, desligado ahora de la teoría de la imitación. A la nueva interpretación de la mimesis no sirve la fórmula clásica de la *imitatio*, según la cual es preciso imitar a otros autores, pues ahora se pretende la traslación directa de la naturaleza al arte sin ficcionalizarla. Larra era consciente de la necesidad de este cambio y de cuál había de ser el objetivo de la nueva literatura: “Esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza”<sup>6</sup>. En relación con esta voluntad surge un nuevo interés por la pintura, que “pinta del natural” y no ofrece ficción, sino que —como exigía Hegel del arte— es la manifestación verdadera y al tiempo formal, objetiva y subjetiva, del espíritu y la conciencia. De esa misma manera, la pintura revela también, en la apariencia que traslada (su *aparecer*), la Idea sobre la que se sostiene. Por ello, el arte pictórico, tanto o más que el musical, podía servir a la literatura para buscar nuevos caminos, especialmente en el caso de la narrativa. Porque lo fundamental de la música es el ritmo y se liga sobre todo a la lírica, que rompe con la idea de representación del exterior para hacerse *creación* pura. Pero en la novela no funcionan de la misma manera las posibilidades de la música y sí lo harán las de la pintura.

Hasta ahora, en la tradición clasicista, la pintura estaba asociada a lo poético por la fantasía, entendida esta, a la manera clásica, como visualización, y así escribía Alberto Lista: “¿Por qué el lenguaje de la poesía procede casi siempre por cuadros e imágenes? Porque el poeta ve en su fantasía los objetos, así como el pintor. Este los traslada a un lienzo: aquél los pinta con palabras [...]. La fantasía está más próxima a la vista y al oído que al raciocinio”<sup>7</sup>. Sin embargo, esta asociación que propone Lista en el contexto del orden clásico no cabe en la nueva interpretación del *ut pictura poesis* asociado a la novela, género que el erudito ni siquiera concebía aún como especie literaria. La función de la pintura en la poética novelesca será muy distinta en la moderna estética, según veremos a continuación.

La nueva concepción del *ut pictura poesis* se relaciona en primer lugar con la teoría de lo pintoresco, que, como ha estudiado Toni Dorca (2008: 91-97), frente a lo universal, se interesa por el detalle particular. En este paso literario de lo universal a lo particular desempeña la pintura un papel fundamental, porque posee una expresión más clara que la música. Así lo expresaba Moses Mendelssohn en una comparación entre las virtudes de ambas artes en correspondencia con lo literario:

<sup>6</sup> “Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe”, *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, 79, 18 de enero de 1836.

<sup>7</sup> *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo Rubio, 1844, 23; citamos por Luis Caparrós Esperante: “La construcción de la subjetividad lírica desde los itinerarios inversos de Blanco White y de Böhl de Faber”, *Bulletin Hispanique* CX, 2, (2008), 487-511; 491.

La pintura no puede ser enlazada con el auténtico arte poético [...] sino con la mayor cautela. Ciertamente, la expresión de las inclinaciones y pasiones en la pintura no es tan vivaz y conmovedora como en la música, pero sí es más clara y determinada. [...] La acción incide aquí con mayor claridad sobre los sentidos, y los aspavientos, las posturas y los gestos de los personajes que actúan dan a las pasiones con las que son representados la individualidad que les falta en la música<sup>8</sup>.

Esta capacidad superior de la pintura para representar lo individual y su mayor perspicuidad frente a la música podían resultar extraordinarios instrumentos para la novela, cada vez más interesada en los personajes y su psicología. Por ello empezó a difundirse la terminología relativa a la pintura para referirse a una nueva forma de narración que utiliza los medios pictóricos e incluso la "manera" propia de aquel arte. Al respecto, escribe José Escobar (1988: 19-20):

La idea repetida por los autores dieciochescos [cuando cambia el concepto de mimesis hacia lo circunstancial, hacia el realismo] en sus consideraciones críticas sobre la literatura es que imitar consiste en copiar con la mayor semejanza posible el modelo que se observa, como se pinta un cuadro con la intención de reproducir exactamente la realidad observada por el artista. Luego, en el XIX, se utilizará la fotografía como término de comparación para expresar el ansia de veracidad del costumbrismo y del realismo.

La revisión y recuperación del tópico *ut pictura poesis* afectó de forma directa a la mimesis costumbrista, y en particular al costumbrismo literario, que se desarrolla a la par que el pictórico: los textos costumbristas abundan en términos como boceto, cuadro, escena, pintura, dibujo, retrato, fotografía, daguerrotipo, pincel, color..., y los autores se consideran no solo como fotógrafos o reporteros (el artículo de costumbres se vincula al periódico, y desde luego no le es ajeno el descubrimiento de la fotografía<sup>9</sup>), sino como pintores. De hecho, en todas las definiciones de costumbrismo de la época aparece el término *pictórico* (Rubio Cremades: 1995: 12; Ayala: 2002: 55, entre otros). Quizá porque, como declaró Balzac, en la presentación de lo verdadero del ser humano puede que "esté la literatura por debajo de la

<sup>8</sup> Moses Mendelssohn, *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras*, en Cabot, Mateu, comp., *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999 [1757], 268.

<sup>9</sup> Cf. Isabel Román Gutiérrez, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 1988, I, 196; Leonardo Romero Tobar, "Madrid al daguerrotipo (sobre fotografía y realismo en el siglo XIX)", *Trivium. Anuario de estudios humanísticos* (Jerez de la Frontera), 6 (nov. 1994), 269-278; A. Ferraz Martínez, "Pintar, retratar, daguerrotipar", *Romanticismo* 6. *Acti del VI Congreso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, 143-154, y "Fernán Caballero y el daguerrotipo (de historia de la fotografía y de estética)", *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, 226-235.

pintura"<sup>10</sup>. En cualquier caso, el movimiento realista se asoció siempre con la pintura (Weinberg: 1937).

Ya en 1889 David-Sauvageot había considerado la existencia de lo que llama un *romanticismo objetivo*, que desde 1826 se ~~oponí~~ anterior clasicismo y su forma de abordar la imitación, basada en modelos rígidos y manidos y en una excesiva literaturización: si el clasicismo ordenaba emular a los autores anteriores y convertía a la nueva obra en centón de referentes literarios, ahora es la naturaleza la fuente directa y espontánea de la que copiar con fidelidad. Por ello la característica básica del nuevo arte objetivo es el espíritu de observación de aquella misma naturaleza. Frente al predominio de las impresiones subjetivas de cierta manera romántica, en el *romanticismo objetivo* priman la minuciosidad y el efecto de realidad<sup>11</sup>.

Gustave Planché, crítico conservador que escribió en la *Revue des Deux Mondes* de los años treinta algunos de los primeros artículos que se publicaron sobre el realismo (Borgerhoff: 1938: 840-841), y al que leyó Fernán<sup>12</sup>, encuentra en la literatura de su tiempo, empeñada en pintar la sociedad, algo que le proporciona cierto carácter "científico": un interés "materialista" por la veracidad, la observación y los detalles, lo inmediato y tangible. Planché se refiere al *réalisme* y los *réalistes* como una técnica, una actitud y una escuela que se había convertido en la más popular de las tendencias literarias de la época y que no se interesaba sólo por la reconstrucción histórica fiel, sino que tenía por finalidad la representación prosaica de la sociedad contemporánea. Sin poder identificarse en todos sus términos con el movimiento realista posterior, lo anuncia ya en muchos sentidos. Hay pues una conciencia crítica de la existencia de este movimiento "realista" que cuajaría años más tarde, como es sabido, en las revistas *L'Artiste*, de 1855, donde F. Desnoyers presenta el primer manifiesto de la escuela, y *Réalisme*, de 1856, en cuyo primer número Jules Assézat se manifiesta contra el Romanticismo y sus fantasías. En estos textos se confirma lo que Planché había venido observando como tendencia cada vez más acusada desde años atrás: la identificación de realismo con sinceridad y pintura verdadera y la defensa de la imitación fiel de la naturaleza y la reproducción de la realidad.

De lo anterior se deduce que la nueva *imitación realista*, que cobra auge desde los últimos años treinta y en los cuarenta, pretende superar tanto la imitación clásica (que parte de la literatura para hacer literatura) como la creatividad y originalidad de la *Geniezeit*. Frente a ellos, quiere recuperar una objetividad nueva que no renuncie al idealismo (a la Idea hegeliana), sino que lo contenga en un naturalismo particular. Propone así que el objeto de imitación sea la misma naturaleza; de ahí ese "pintar del natural", que se repitió hasta la saciedad y que fue expresión frecuente en Fernán.

<sup>10</sup> Honoré de Balzac, "Proemio" a *La comedia humana* ["Avant-propos"], *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1990, 3-12; 10.

<sup>11</sup> David-Sauvageot, *Réalisme et Naturalisme* (1889) y "Réalisme", en Petit de Julleville, *Historia de la Literatura Francesa*, 1899. Vid. Borgerhoff, 1938: 837ss.

<sup>12</sup> En una carta al conde de Casal del 15 de octubre de 1852, Cecilia copia textos de Planché sobre el realismo. La carta está recogida en Fernán Caballero, *Obras escogidas*, ed. de Mercedes Comellas, Sevilla, Fundación Lara, 2010, 561-563. (En adelante la edición se anotará como Fernán Caballero: 2010).

Este cambio atañe también a la pintura, como lo demuestran las figuras populares, vulgares y rústicas por las que se interesa Courbet desde 1848. El costumbrismo pictórico español ofrece también buenas muestras de esa evolución. Ha observado Alonso Seoane (2002: 20-21) en relación con dos imágenes de pintor reflejadas en *El Artista*:

Una aportación más específica al canon literario se da en "El pintor de ogaño", que, junto con su pareja contrapuesta "El pintor de antaño", aparecen en el segundo tomo de *El Artista*. Frente al desaliñado y superficial pintor de antaño, el pintor de hoy aparece como autor de una pintura con contenido, como sugieren la actitud meditativa y los libros de la estantería que introducen la nota esencial de estudio que caracteriza al joven romántico; mientras que, entre otros detalles, una armadura, sugiere el papel de la historia. Esto es lo que alimenta intelectualmente al pintor de hoy, que no sólo pinta sino piensa, observa, quiere penetrar la historia y el alma humana.

A este propósito resulta útil recordar que Romero Tobar advierte de la utilización del término "realismo" en España desde finales de los años cincuenta para calificar la obra literaria de Fernán y también para "definir el trabajo de los pintores que representaban acontecimientos reconocibles de la Historia contemporánea" (2006: 29-30). La comparación entre literatura y pintura, tan frecuente en los escritos de Fernán, estaría asentada, por lo tanto, en el uso lingüístico del término "realismo".

Pero además se hará frecuente la terminología pictórica para referirse a una nueva forma de narración en la que la agilidad de la trama no es lo fundamental. La novela que empieza a desarrollarse, ~~postrumbrismo~~ entre otros elementos, a partir de textos costumbristas<sup>13</sup>, detiene la acción y se concentra en el plano fijo. Aprovechando esa morosidad de la pluma-pincel, aparecen los "retratos" o "fisiologías", que son en realidad el primer intento de aproximación psicológica (y recuérdese que la capacidad para reflejar lo psicológico individual era algo que se consideraba propio de la pintura). La fisiología era un género por entonces de cierto éxito, de ascendencia francesa y relacionado con las intenciones psicologistas de Balzac (por ejemplo, su *Physiologie du mariage*, de 1829), que tuvo sus versiones en la pintura de los "apuntes" o "cabezas de estudio" (Montesinos: 1965: 95-106; Romero Tobar: 1976: 47-48). Así, Fernán suele emplear el término "fisiología" con el valor de "estudio de caracteres".

<sup>13</sup> Son de sobra conocidos los trabajos sobre costumbrismo y novela, desde los ya clásicos estudios de Montesinos o Baquero Goyanes hasta los más recientes, en los que se pueden encontrar una revisión bibliográfica actualizada del asunto. Véase por ejemplo Enrique Rubio: 1995; o del mismo autor: "El costumbrismo", en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, coord. por Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, 153ss.

La nueva novela asumirá como propias técnicas pictóricas: la observación, la perspectiva, el trazo expresivo. A la manera de la pintura, busca detenerse y obliga a un ejercicio de observación minucioso y detallista que concluye a veces en la simbología de los pequeños elementos a través de los que se da vida a un espacio y un sentimiento a él vinculado. Esta forma de creación busca más que *crear efecto* —es expresión que usa Fernán Caballero remitiéndose a toda una teoría que desde Diderot reconsideraba la mimesis (Comellas: 2010: LXXIII-LXXV)— ~~como~~ mostrar la verdad que reposa en aquel objeto que se describe, penetrarlo y dotarlo de perspectiva y expresividad. El trazo intenta siempre buscar la *exacta semejanza*, como el lenguaje busca la naturalidad y la similitud con respecto a los modelos. La exactitud se logra mediante una expresión naturalista, *copiando del natural*. A esta estética objetivista y pictórica no interesan tanto las acciones de la trama como la mirada detenida, la fidelidad de la copia con respecto al original. En palabras de Valera —que con seguridad Cecilia Böhl hubiera hecho suyas—, "mi intento es hacer una pintura de las costumbres y pasiones de nuestra época; una representación fiel y artística de la vida humana [...]. El principal objeto del autor ha de ser la pintura"<sup>14</sup>.

El proceso que va desde la novela histórica y más enfocada a la acción (donde, sin embargo, hay ya buena parte de intención realista) hasta esta novela *detenida* y *pictórica* coincide con el paso de la pintura histórica de gran formato a otra que atiende a lo cotidiano, a lo pintoresco y lo particular. Lo ejemplifica bien en *La Gaviota* el personaje del "pintor de historia":

[...] como pintor de historia voy a Tarifa, con designio de pintar el sitio de aquella ciudad en el momento en que el hijo de Guzmán hace seña a su padre de que le sacrifique antes que rendir la plaza. Si ese joven quisiera servirme de modelo, estoy seguro del buen éxito de mi cuadro. Jamás he visto la naturaleza más cerca de lo ideal (Fernán Caballero: 2010: 33).

Estas palabras del "pintor de historia" pueden entenderse en cierta medida como la traslación a términos pictóricos de la idea de "poetizar la verdad", clave en Fernán: la pintura implica en su concepción narrativa un cierto grado de poetización o idealización de la verdad que está en la misma mirada detenida y reflexiva del pintor-escritor, y que es la base de su *realismo idealista*. El modelo *natural* posee en sí mismo la condición de lo *ideal*, como el hegelianismo afirmara.

El mismo personaje del "pintor de historia" y sus declaraciones resultan muy interesantes si las observamos a la luz de las transformaciones que en los gustos artísticos se están operando, comparables a los cambios literarios de los que Fernán

<sup>14</sup> Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, I, 360. La importante diferencia entre la posición de Valera y Fernán Caballero, visible también en esta cita, estriba en la voluntad del primero de conceder preferencia a la condición artística sobre la ideológica —la estética sobre la ética—, frente al mucho más rígido e impositivo moralismo de la segunda autora. Por eso Valera añade a la conocida (y muy usada por Fernán) expresión de "representación fiel", ese "y artística".

Caballero es protagonista. La pintura histórica empezó a fusionarse después de los años revolucionarios con la pintura "de género" o costumbrista, valorando progresivamente la representación de lo cotidiano, de las "historias" menudas frente a la gran Historia, de las gentes vulgares frente a los personajes heroicos. Las grandes representaciones de acontecimientos históricos se alternaban con otras de detalles personales de los grandes hombres, que debían servir como mensajes morales e instructivos sobre la vida familiar y la intimidad. Como ocurre en el *Entierro en Ornans* de Courbet (precisamente de 1849, año de publicación de *La Gaviota*), lo cotidiano alcanzaba la talla de pintura de historia, provocando una verdadera subversión de los géneros. Al igual que en la renovación que se está produciendo en la novela, no es tanto la acción, el movimiento, lo que interesa trasladar estéticamente ahora, sino que la mirada se demora en el personaje, en su condición psicológica y ética.

Paralelamente se está viviendo en la narrativa una revalorización estética y epistemológica de la mirada, a través de la cual se pretende descubrir una verdad oculta, sepultada en la acción y el abigarramiento de los folletines. Esa nueva mirada está asociada a la observación detenida y a la reflexión, en cuyo trasfondo están las ideas de Kant, Goethe y Schiller: la observación implica una distancia del objeto que es necesaria en la experiencia estética. *Mirar* no es lo mismo que *ver*<sup>15</sup>. Tras estos autores e influida por ellos comienza a desarrollarse desde 1826 una teoría de la percepción visual, sensorial, en la que participaron filósofos, psicólogos, estudiosos de la estética y hombres de artes<sup>16</sup>. Por lo que a nuestro propósito se refiere, destacaremos de estas teorías la noción de que las sensaciones no permiten un acceso directo a los objetos y fenómenos—desde Kant ello era imposible—, sino que sólo sirven a la mente como señales de la realidad. La percepción requiere un proceso lógico, activo, inconsciente y automático por parte del receptor, que utiliza la información suministrada por la sensación para inferir las propiedades de los objetos y fenómenos externos. Esto es: la percepción exige, para ser cabal, la participación del que percibe. Por eso mirar no es lo mismo que ver.

<sup>15</sup> La *Crítica de la razón kantiana* planteó una revisión de la forma en que percibimos la realidad y la belleza. De sus propuestas parten a su vez las de Goethe y las de Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (v. traducción al español y estudio de Jaime Feijóo en Barcelona, Anthropos, 1990). Para Schiller la experiencia estética está asociada a un proceso psicológico intermedio entre lo sensual y lo racional.

<sup>16</sup> Entre otros, Johannes Müller (*Über die phantastischen Gesichtsercheinungen*, 1826); Gustave Fechner (*Elemente der Psychophysik*), iniciador de la psicología experimental, que estudió hacia 1830 la percepción de los colores y fue autor de trabajos fundamentales sobre la percepción visual; Wilhelm Wundt (*Contribuciones a una teoría de la percepción sensorial*, 1860), otro de los primeros estudiosos de la psicología experimental; Hermann Helmholtz (*Schriften zur Erkenntnistheorie*), que insiste en la participación lógica y activa del receptor. Después de ellos Alois Riegl o Heinrich Wölfflin transmiten la herencia de esos estudios a la estética de la percepción del siglo XX. Pero ya desde el primer tercio del XIX, y en relación con estos autores dichos (Kant, Goethe, Schiller), surge el interés por la percepción estética y las investigaciones o especulaciones sobre la facultad de mirar que, según un lugar común difundido por entonces, constituye un apéndice esencial de las cualidades pictóricas y líricas necesarias para el escritor. Cf. al respecto Carlos Miguel Pueyo, *El color del Romanticismo: en busca de un arte total*, New York, Peter Lang, 2009.

Sin duda Fernán había leído a muchos de los autores alemanes neohegelianos en los que comienzan a hacerse presentes estas ideas, y en su "Carta a mi lector de las Batuecas", que sirve de prólogo a *Clemencia*, insiste en que afirmar que su tarea es pictórica no implica despreciarla, pues ver bien, mirar con sabiduría y reflexionar sobre lo que se percibe son actos que acercan a la verdad:

No quiero decir, pues, que no tengan valor y mérito el análisis y la pintura, siempre que estén bien hechos y lleven en sí el sello de la verdad. Para lograrlo es necesario ver bien, y para ver bien es preciso entre otras cosas *haber mirado mucho* [...], y son pocos los que miran mucho lo que no les interesa ni tiene relación con ellos. (Fernán Caballero: 2010: 520)

*Conocer*, pues, se asocia a *ver*, en la cultura occidental; por ello se acentuó el valor de la mirada y la observación, que ocupó el lugar de la verdad. De ahí las metáforas especulares de la novela decimonónica, como el espejo de Stendhal o el microscopio de Zola. Se difundió la tesis de que la vista es la forma de percepción más directa y así la narrativa realista "acentúa el lugar central de la mirada y establece una ecuación entre ver y conocer: la cognición se basa en la observación. Por lo tanto, abre el acceso a la verdad. La observación ocupa el lugar de la verdad" (Spiller: 2003: 150-153). Y los autores españoles, desde Fernán Caballero hasta *Clarín*, demuestran una clara conciencia de cómo los procesos visuales y la percepción participan del hecho creativo literario y contribuyen a su *verdad*.

En concreto nuestra escritora utiliza constantemente expresiones relativas al arte de la pintura, define los géneros que cultiva mediante términos pictóricos y compara su tarea literaria con la del pintor en multitud de ocasiones. Ya en la famosa carta que en 1845 escribe a Julius, confiesa que no le envía historias, sino pinturas, "porque les falta *acción* y todo se centra en la descripción de la esencia interior del pueblo español" (Fernán Caballero: 2010: 552). Y sigue manteniendo los términos de esta declaración todavía en 1865, cuando le comenta a Guillermo Forteza sobre *La Farisea*: "no se puede llamar ni novela ni aun relación; es la pintura de dos caracteres"<sup>17</sup>. Su explicación de cómo empezó a escribir insiste sobre lo mismo:

[...] agrupando mis recuerdos en variados cuadros, repasando mis apuntes [...] y, como el viajero después de sus viajes toma los bosquejos que hizo y los concluye de pintar con esmero, gastando el colorido que le es propio y añadiendo cada pormenor que vio. Así creé esta galería con mal pincel, pero con exacta semejanza<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Fernán Caballero, *Epistolario*, en *Obras completas*, vol. XIV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1812, 405.

<sup>18</sup> En pliego que dio a conocer Montoto en su biografía de la autora: Santiago Montoto, *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1969, 238-239.

## emparentando

Obsérvese que la ficción se crea a base de recuerdos reales, reconstruyendo detalles y buscando la exactitud, algo que acaba emparentando su arte con el de la fotografía, con el daguerrotipo, al que también alude frecuentemente. Así lo declara la marquesa de Alora, personaje de *Cosa cumplida* y *alter ego* de Cecilia Böhl, en un ejercicio de metaficción reflexiva:

Lo contaré con la escrupulosa exactitud que pongo en cuanto le refiero, porque la más pequeña *fioritura*, el más mínimo adorno poético, le privaría quizá de su sello de verdad, de su pureza genuina popular, lo que quitaría a mis cuadros su autenticidad, y daría lugar a que me dijese usted con su sonrisa incrédula: "Compone usted novelas, amiga mía; las compone usted sin querer, engañándose a sí misma; es usted como el escultor, que con un poco de barro hace un santo". Nada de eso; soy un vulgar daguerrotipo<sup>19</sup>.

Y en una carta en francés que Valencina traduce y fecha hacia 1859 escribía también Fernán:

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.[...] Lo que yo creo haber escrito mejor son los cuadros populares, pequeños dibujos de daguerrotipos<sup>20</sup>.

En otra epístola a Forteza del mismo año, insiste en que no es novelista, a propósito de la crítica que Samper le hizo en *La Discusión* en noviembre de 1859: "Que soy novelista *mediocre*, no sólo tiene razón, sino que yo he dicho antes que él que no lo soy ni poco ni mucho, que no *invento*, sino que *recopilo*, lo que me hace dos cosas que sí soy, pintora y narradora"<sup>21</sup>. Y Ochoa confirma sus expresiones en el "Juicio crítico" a *La Gaviota*, comparando el arte de la autora con la pintura y explicando su forma de presentar los personajes con las claves del buen pintor:

Todos los que componen la sociedad prestan al pintor de costumbres cada cual su rasgo característico, que, unidos todos como en un mosaico, forman los tipos que presenta al público el escritor. [...Los] tipos característicos de los diferentes grados de nuestra sociedad, [están] pintados con un talento de observación, una seguridad de crítica y una energía de colorido. (Fernán Caballero: 2010: 15 y 20)

<sup>19</sup> Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, en *Obras completas*, ed. de José María Castro Calvo, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), 1961, vol. IV, 54.

<sup>20</sup> *Cartas de Fernán Caballero*, ed. de Fray Diego de Valencina, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919, 191.

<sup>21</sup> Fernán Caballero, *Epistolario*, en *Obras completas*, cit., 333.

Pero es quizá Pacheco, en el prólogo a *La estrella de Vandalia*, y a propósito de una de las expresiones más frecuentes de la autora, la de "copiar al natural" o "del natural", quien advierte que la novedad de Fernán radica en su diferente modo de entender la mimesis, ajustándose a las teorías que hemos comentado antes. No se trata de copiar de autores anteriores, a la manera de la *imitación* clasicista, sino de *copiar al natural*, como el pintor: trasladar el mundo a la novela. Se confiesa "cansado, aburrido, de leer imitaciones y más imitaciones de los buenos novelistas", y declara que la mayor virtud de la autora está en "esa originalidad, esa espontaneidad, esa franqueza, que por primera dote le reconozco", y que vincula con la novedosa correspondencia que sus obras mantienen con el mundo real: es preciso, dice,

[...] escapar al peligro de la imitación y de la *escuela* en este tiempo; copiar *d'après nature*, cuando copian tantos de las que ya son copias, y por cierto no muy fieles; tener valor para empaparse en la pura, en la franca, en la verdadera verdad, y para presentarla sin rodeos como sin afeite. [...] Yo no sé si Fernán Caballero había leído o no había leído muchas novelas antes de escribir las suyas; pero sé, pero siento, pero veo que ninguna novela anterior inspira ni se refleja en las que él escribe; que ni caracteres, ni situaciones, ni cuadros, nada es tomado, nada es copiado por él de otras: que sus modelos son del natural, del más puro y sencillo natural; y que al trasladarlos al papel dándoles esta nueva existencia, no se ha preocupado tampoco de la forma en que lo han hecho o podido hacer los demás escritores, y solo ha cuidado de que correspondan a los dos principios que deben guiar a todo el que trabaja en verdaderas obras de arte: la exactitud, la verdad en el fondo del retrato; la idealidad en la expresión de la propia figura retratada<sup>22</sup>.

Como adelantábamos arriba, Fernán también usa los géneros pictóricos para referirse a los géneros narrativos que intenta distinguir en su novedosa producción. En una carta a M. Carvajal, quejándose de otra que publicara Barrantes en *La Ilustración* sobre *Clemencia* (a la que respondió con la suya abierta), rechaza las críticas recibidas argumentando "que es triste cosa ver juzgada una miniatura por las reglas de un cuadro al óleo". Y sobre sus *Relaciones* dice que son lo mismo que las *nouvelles* francesas y alemanas y que "se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración, esto es, que son aguadas en lugar de miniaturas"<sup>23</sup>. Explica, pues -y a ello volveremos-, el proceso de creación de sus novelas de costumbres como *miniaturas*, a veces como *mosaicos*, contruidos con cuadros pormenorizados, detallistas, minuciosos. Sin embargo, las *relaciones* (novelas cortas, *nouvelles*) son *aguadas*, están hechas con trazos más rápidos, con un pincel más grueso y más movimiento. El *tempo* pictórico que más le interesa es el primero: el de la *miniatura*.

<sup>22</sup> J. A. Pacheco, prólogo a Fernán Caballero, *La estrella de Vandalia*. En Fernán Caballero, *Relaciones*, vol. 11 de *Obras completas de Fernán Caballero*, Madrid, Estab. Tip. de Mellado, 1857, XIX y XXI. (El prólogo no se recoge en la edición de las *Obras completas* de la autora en la BAE).

<sup>23</sup> *Cartas de Fernán Caballero*, ed. de Fray Diego de Valencina, cit., 46-47.



Entre las varias clasificaciones genéricas que intentó Fernán para la renovación narrativa, la más importante y frecuente distinguía la novela de estirpe francesa y agilidad folletinesca, en la que priman la trama y la acción (la manera *romancesca*, la denomina), de la nueva manera de *pintar cuadros*, la novela *pictórica*, en la que la acción deja paso a la observación y a la miniatura. Presume de que en sus narraciones no pasa nada, no hay historias disparatadas; solo pretende alcanzar la verdad, por eso son cuadros y no novelas. Escribe en el prólogo a *Vulgaridad y nobleza* (1860):

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 agrade el estudio de las costumbres, del carácter, de las ideas y del modo de expresarlas de nuestro pueblo, no las lea. El que quiera brillantez, movimiento, bien urdidas intrigas, pasiones y artes, búsquelo donde lo halle, y no se venga a sentar al sol de Dios con nosotros. (Fernán Caballero: 2010: 541)

En "Una palabra al lector", que prologa *La familia de Alvareda* (1856), vuelve a oponer los dos tipos de novela, y reivindica la *pictórica* porque no pretende causar efecto:

No se nos oculta que, con los elementos que presta el asunto, 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 un ápice de la *naturalidad* y de la *verdad*<sup>24</sup> [la cursiva es nuestra].

El efecto se opone aquí a la naturalidad de la pintura. La novela pictórica exige detenimiento y reflexión con la intención de "hacer ver"; para ello es preciso detenerse ante el cuadro y guardar la distancia necesaria evitando la identificación del lector (lo que procura muchas veces a través de la voz narrativa en primera persona o de excursos, digresiones e ironías metaficticias). Se le obliga a salir de una novela que hasta entonces había sido sólo emoción subjetiva y observar la obra desde fuera, como hace el pintor. La perspectiva, como en la pintura, ayuda a mirar y comprender. Hasta entonces la literatura se había concentrado en la acción y en el tiempo, donde la hacía reinar Lessing. En su *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*, de 1766, distanciaba las artes poética y pictórica arguyendo que, frente a la primera, la pintura es el dominio del espacio, de la forma, del color, de lo "pintoresco". Pero la renovación del *ut pictura poesis* convirtió a la literatura en

*pintoresca*, colorista y centrada en la forma, deteniendo la acción y el tiempo para convertir al espacio en su coprotagonista.

El espacio es ahora esencial porque en él se resuelve precisamente lo que la novela pretende trasladar: los caracteres de las naciones. Según la antropología kantiana, según Herder, según había difundido la Staël por toda Europa, el carácter de una nación y sus pobladores tenía una relación muy intensa con el medio, el espacio y la geografía, que contribuyen a forjar la personalidad de quienes los habitan. Luego el escenario, según Fernán -apasionada seguidora de la escritora suiza, como lo había sido su madre-, ha de dejar de ser sólo un simple marco para erigirse en protagonista. Y a su vez la acción, que antes era el lienzo, ahora pasa a ser solo marco de la representación: la escenografía, en sí misma, deviene ilustrativa, explicativa, llena de mensajes. En palabras del prólogo a *La Gaviota*, este "ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias y tradiciones" usa de lo novelesco sólo como "marco", invirtiendo el tradicional esquema: la acción sirve para encuadrar el lienzo; en realidad, para dar forma narrativa al cuadro, esa pintura "exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad" (Fernán Caballero: 2010: 5). La misma inversión se explica en el prólogo a *La estrella de Vandalia*: "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 solo el marco del cuadro"<sup>25</sup>.

El término *novela*, apenas definido por entonces, se asociaba sobre todo a la novela de ascendencia francesa, folletinesca; de ahí las precauciones de Cecilia y sus reparos a lo *novelesco* y *romancesco*, términos que usa habitualmente, como el mismo de *novela* o *marco*, con sentido despectivo para referirse al tipo de relato que acumula, como vimos más arriba, "brillantez, movimiento, bien urdidas intrigas, pasiones y artes". Frente a este tipo de novela, Fernán explicita su voluntad de detener la acción, y sigue en ello a Goethe, quien había afirmado en el *Wilhelm Meister*:

En la novela deben presentarse principalmente sentimientos y situaciones; en el drama, caracteres y hechos. La novela debe transcurrir lentamente, y los sentimientos del héroe, de alguna manera, retener la tendencia de la totalidad hacia la resolución final. El drama debe ir rápido y el carácter del héroe debe apresurarse hacia la conclusión<sup>26</sup>.

Fernán escribe en su "Carta a mi lector de las Batuecas": "La novela vive esencialmente de caracteres y descripciones. ¡Cosa extraña! Es de todas las composiciones literarias la que menos necesita de acción; no puede, en verdad, prescindir de tener alguna, pero con poco, muy poco, le basta" (Fernán Caballero: 2010: 520).

<sup>25</sup> Prólogo a Fernán Caballero, *La estrella de Vandalia*, en *Obras Completas*, ed. de José María Castro Calvo (BAE), cit., vol. III, 97, nota 1.

<sup>26</sup> Goethe, *Wilhelm Meister*, en *Romane und Novelle I. Werke*, Hamburger Ausgabe, München, dtv, 1998, vol. VII, 307s. La traducción es nuestra.

<sup>24</sup> Fernán Caballero, *La familia de Alvareda*, ed. de Julio Rodríguez Luis, Madrid, Castalia, 1979, 72.

l /  
o /  
—  
a  
observa



Así, su sistema es menos creativo, y sacrifica la brillantez, el genio, la invención la fantasía, la acción ágil y las tramas fascinantes en aras de la copia del natural y la realidad, de la que toma nota fielmente, trasladando a la página, al lienzo, no lo que fluye de la imaginación, sino lo que se manifiesta como realidad. No inventa, sino que "recopila", idea que para ella se asocia a la pintura. No se considera una novelista: no imagina cosas (con todo lo que ello implica en la concepción prerromántica romántica del genio: soberbia, excesiva libertad de pensamiento..., actitud considerada peligrosa y amorosa), sino que las toma de la realidad para darles forma, para que asuman el papel de reveladoras de verdades. Por tanto, el realismo, para ella, tiene que ver con la oposición que establece entre inventar-crear y recopilar-pintar.

El prólogo a *La Gaviota* demuestra la conciencia de la autora de estar emprendiendo un innovador proyecto: insiste en que, frente a la novela de su momento prefiere "la sencillez de la intriga y la verdad de sus pormenores", pues la obra no ha surgido de los esfuerzos de la imaginación, sino de la recopilación y la copia. Propone, pues, una mimesis realista, que, frente a la imaginación novelesca y sus mundos fantásticos, brinde exactitud, rigor, análisis y verdad. Para conseguirlo es preciso observar la realidad circundante y pintarla minuciosamente, deteniéndose en ella. Interesa mucho a este respecto la constante referencia a la pintura: no es solo una asociación técnica, como para los costumbristas, sino que en Fernán tiene implicaciones morales. Inventar y escribir pueden llegar a ser actividades perniciosas, pero no suponen peligro alguno las tareas del pintor que copia del natural. Su humilde traslación al lienzo reserva a Dios el papel creador y limita el del pintor a mostrar las maravillas de la imaginación divina: la naturaleza y el hombre sencillo. Para la recopiladora la realidad se ofrece en sí misma como límite verdadero, norma costumbre aceptada, verdad ordenada y condicionada por la visión moral y social. Todo en Fernán surge de la observación —y observancia— de esa realidad admitida como cierta. Tiene aversión a salirse del cauce aceptado y perderse en los vericuetos de la voluble imaginación (Herrero: 1963: 283-303). Al eliminarla, firmaba "el acta de defunción de la ficción" (usando las palabras de Asensi citadas más arriba con propósito de Hegel) a cambio de consolidar una imagen de la realidad concordada visible y estable, como la que ofrecía con fidelidad la pintura.

Pero las tareas del pintor ya las había reclamado como propias Mesonero. La novedad a la que se aplica Fernán es trasladarlas ahora a la narrativa, lo que requiere una nueva manera de construir el relato: las imágenes de la realidad, base de la nueva novela, habrán de disponerse en un orden y con un sentido que les confiera categoría narrativa o novelesca; en esa función de la *dispositio* se centra ahora la tarea creativa fundamental, y no ya en la *inventio*.

El problema de esta forma de hacer literatura a la manera de la pintura era su estatismo, del que adolecía la propia obra de la escritora: Cecilia ensarta cuadros, pero no sabe crear el espacio temporal entre ellos (Kirkpatrick: 1991: 236; Paz-Soldán: 1997). La técnica pictórica se aviene con el cuadro costumbrista, pero no se ajusta a la novela, pues esta exige narración, y por lo tanto temporalidad. En la citada carta a Julius de 1845 (cuatro años antes de la publicación de su primera novela, *La Gaviota*) explica Fernán que ella pretende contar un proceso temporal, el

de una época en cambio constante ("esta *transición's époque* en la que lo antiguo es desterrado con mofa por la inmadura novedad"; Fernán Caballero: 2010: 550). Esto es justamente lo que hizo Balzac, en tantos sentidos admirado por ella: trasladar el proceso de cambio histórico a la novela mediante una forma narrativa abierta que recogiera la multiplicidad de aspectos de la sociedad. Así que la ambición de Fernán es original y nueva en España: se trata no solo de representar la realidad (eso ya lo hacían los costumbristas), sino de entenderla en términos históricos. Para ello era preciso añadir temporalidad al cuadro, puesto que se trataba de reflejar una sociedad en proceso de transformación. No era tarea fácil, pero Cecilia Böhl se empeñó en resolver el problema.

Intentó dar sucesión a los cuadros trabajando sobre la *dispositio* en nuevos términos, que tienen que ver con los dos géneros pictóricos con los que explicaba su manera de hacer novelas: *miniatura* y *mosaico*, imágenes que, como vimos, emplea con mucha frecuencia para referirse a la condición pictórica de sus composiciones literarias. Las pequeñas piezas, las teselas que componen el dibujo del mosaico, tomadas directamente de la vida real (de ahí sus colores, su lenguaje, su autenticidad), deben disponerse en un orden que permita observar el conjunto como un todo. En una carta a José Joaquín de Mora de 1848, presentándole sus obras, afirma:

Algún buen gusto que usted me concederá, a favor de las fuentes en que lo adquirido (mis padres), 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. (Fernán Caballero: 2010: 555)

Y Ochoa, en el "Juicio crítico" a *La Gaviota* antes citado, explica en términos que refrendan los anteriores esta fórmula de ordenación en el mosaico que, a pesar de su aparente simplicidad, no desmerece la condición artística del conjunto: "Todas las [personas] que componen la sociedad prestan al pintor de costumbres cada cual su rasgo característico, que, unidos todos como en un mosaico, forman los tipos que presenta al público el escritor" (Fernán Caballero: 2010: 8).

La *dispositio*, tanto si usa como si no la estructura del mosaico, no es solo la ordenación temporal, simple e ingenua de lo que se ha tomado "del natural". Implica para Fernán una intervención mucho más escondida en los entresijos de la narración. En lo que se refiere a la historia (*histoire*, en términos narratológicos) o materia narrativa, que configura el primer paso de su proceso creador, el papel de la autora se limitaba a la *recolección* de escenas tomadas de la realidad que previamente observa y anota, apartándose de la creación de tramas extraordinarias para asumir ese papel de pintora "del natural" al que nos hemos referido antes. A continuación, la tarea más personal del novelista es hilvanar y enlazar estas escenas para ofrecer un cuadro completo: el *bordado*, como Cecilia misma lo designa, segundo paso del proceso, que compete a la *dispositio* y en parte también a la *elocutio*, fase última en la que

tampoco se despegaba de la verdad, de esa misma voluntad de copiar "del natural". Lo logra en este aspecto verbal con la traslación cuidadosa de la lengua popular al relato: el lenguaje de sus narraciones es también "copiado" y por ello distinto del "propio del colector". También en esta fase la "colectora", como en la de la *inventio*, anula la expresión de la propia subjetividad que implicaría recurrir al lenguaje personal, para preferir el papel de "pintora naturalista" y recopiladora lingüística (no en vano ha legado en sus obras una magnífica colección de hápax). Así afirma Fernán en el "Prefacio del autor" a *Cuentos y poesías populares andaluzas*:

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. El que no encuentre diferencia entre este lenguaje copiado y el que es propio del colector, debe alcanzar poco, o lo que es peor, llevar muy mala intención al confundirlos. (Fernán Caballero: 2010: 526).

Entre la actitud de fidelidad *pictórica* y *recopiladora* que corresponde a los métodos de la *inventio* y de la *elocutio*, la *dispositio* queda como el espacio más secreto de manipulación del autor, y en el que se cifra la interpretación de la obra y la elevación de las *Ideas* que refiere: la *dispositio* es el núcleo mismo de la *poetización de la verdad* que para Fernán constituía la clave de su poética personal<sup>27</sup>. Las dos fases primeras del proceso creativo (*inventio* y *dispositio*) y el distinto papel que la autora tiene en cada una fueron en varias ocasiones explicados por ella misma. Así, por ejemplo, en la carta-prólogo a su relato *Deudas pagadas* que publicó en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes de Sevilla* en el año 1860 y donde decía haber recurrido

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 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"<sup>28</sup>.

Si en esta ocasión reconoce que su tarea personal se refiere sólo a la ilación de los materiales, en la "Advertencia" a *Una en otra* refiere que usa en el relato "dos argumentos *reales* (si no en la ilación, en los hechos)" (Fernán Caballero: 2010: 305); esto es: la fábula es una copia directa de la realidad, pero la disposición de los aconte-

<sup>27</sup> De alguna manera, también podría entenderse que ese proceso de "engazar cuentas" o de entretejer hilos para construir la narración es el que para Ayguals caracterizaba lo que llamó su *realismo*, y que explica en su "manifiesto" por una nueva novela con que prologa *María, o la hija de un jornalero*. Allí ve la función del autor que llama *realista* como un "eslabonar hábilmente la fábula con la realidad, siempre instructiva y respetable". Wenceslao Ayguals de Izco, *María, o la hija de un jornalero*, Madrid, Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1845-6, vol. I, p. 7.

<sup>28</sup> Fernán Caballero, carta-prólogo a *Deudas pagadas*, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1860, 34.

cimientos es propia, y es la única invención o participación ficcional que se permite. Así también en carta a Hartzenbusch del 24 de noviembre de 1856 afirma que su función es precisamente la de enlazar cuadros tomados de la realidad: "Todo cuanto trae [esta obra] es cierto; mi trabajo consiste en haber enlazado distintos hechos para formar un todo"<sup>29</sup>. Y también confiesa que es ahí donde reside el secreto del novelista en el "Prefacio recomendable por su brevedad" a *Un servilón y un liberalito*:

La verdad en la ficción es la base en que esta se asienta; la ficción en la verdad es el material con que forma el pintor de costumbres sus cuadros. Suyo es el secreto de lo que en estos pertenezca a la primera y de lo que en ellas sea hijo de la segunda. Advertimos esto para que no se nos quiera culpar alternativamente de presentar cosas ciertas como inventadas, o de dar las inventadas por realidades. (Fernán Caballero: 2010: 426)

Su amigo Hartzenbusch, introduciendo *Una en otra*, volvió a insistir sobre esta separación entre ambas fases del proceso creativo de Fernán. En ese interesante texto, con el que comenzábamos estas páginas, el prologuista argumentaba al severo e imaginario lector (reacción a las lecturas ociosas) que, junto a los escritos históricos, "las novelas que representan fielmente cuadros de la vida real merecen los honores de la lectura, porque son como historias en mosaico, hechas de fragmentos de historia" (Fernán Caballero: 2010: 300). La diferencia entre aquella gran Historia y esta otra especie narrativa que le presenta al lector de la mano de Fernán Caballero se cifraba precisamente en esa naturaleza fragmentaria y más menuda de la última, por la que los grandes hechos históricos bajaban a la vida cotidiana, a la manera que, según habíamos visto, ocurriera por entonces también en el arte de la pintura. Frente a los imponentes lienzos, el mosaico de las buenas novelas, "hech[o] de fragmentos de historia", es una fórmula de verdad más pequeña, que trabaja el detalle. Entre la fórmula de la Historia y las historias de Fernán, Hartzenbusch hace residir la condición novelesca de los escritos de la autora precisamente en la *dispositio*, única intervención de la escritora sobre los materiales tomados de la realidad:

Las novelas de Fernán Caballero, y ésta particularmente, sólo son novelas (es decir, relaciones fingidas) porque los acontecimientos descritos en ellas no se han verificado todos en el mismo orden, ni con intervención de las mismas personas, ni en los propios lugares donde se dice; pero todos han sucedido. (Fernán Caballero: 2010: 299).

Y la propia Fernán valora con el mismo mérito que Hartzenbusch el papel de la *dispositio*: aunque en general suela presentar con humildad esta función de "bor-

<sup>29</sup> Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. *Una correspondencia inédita*, ed. de Theodor Heinemann, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, 172.

dadora" por la que reduce su intervención creativa a la disposición de los materiales en otras ocasiones demuestra considerarla la labor fundamental en la construcción narrativa, pues sólo por ella el conjunto adquirirá la condición novelesca a que aspiran las obras importantes. Así, por ejemplo, cuando en varias cartas a Latour sobre novedades literarias critica la reciente novela de Pastor Díaz *De Villahermosa a la China* (1855), lo hace precisamente por la falsedad de las "cuentas" (o cuadros) que se engarzan, esto es, por la falta de verdad de los materiales, pero sobre todo por la incapacidad de su autor para disponerlos adecuadamente y ordenarlos con homogeneidad: "Es una ensarta de piedras preciosas todas bien pulidas, todas brillantes (aunque tal cual falsa), engarzadas en una *novela* que efectivamente, no es novela, pues carece de sus primeras dotes [...]. No hay en ella homogeneidad. Lo que hallo su mayor defecto"<sup>30</sup>

La ilación, la disposición, (o en otras ocasiones su propio discurso como veremos enseguida), son los estambres con los que une las piezas del mosaico. Sobre el marco de la intriga, la escritora ordena con coherencia los acontecimientos reales, los episodios, eligiéndolos y disponiéndolos, dotando de significado y finalidad al universo recogido en el texto sin temor a que se noten las puntadas. Sabe que el sentido final se obtiene de la relación entre los elementos, que cobran significado en el conjunto. La trascendencia que concede a este proceso, como la de Hartzenbusch, corresponde a la que le estaba prestando por entonces la avanzadilla literaria interesada en los progresos de la novela y que, igual que Fernán, sabía cuán necesarias en la moderna poética realista habían de ser las técnicas de la *dispositio* para poder avanzar sobre el estatismo pictórico de los *cuadros*. Para Fernán el *mosaico* compuesto por sus *miniaturas*, sus escenas costumbristas, se convierte en novela cuando se le confiere carácter temporal y se supedita a la interpretación que se deriva de la ordenación de los elementos.

Lo mismo podría decirse de las críticas de Eugenio de Ochoa a las contemporáneas novelas de Salas y Quiroga, de las que escribe en su *Miscelánea de literatura, viajes, y novela*: "en especial el *Dios del siglo* y los *Habitantes de la luna*, me parecen excelentes pinturas de costumbres"<sup>31</sup>. La primera de ambas, que Sebold por ejemplo ya llama "realista"<sup>32</sup>, comienza con una "Advertencia" en la que se afirma: "Esta novela no es una sátira, ni un libelo, es una obra pensada con madurez y escrita con reflexión, fruto de la observación más minuciosa y desinteresada, expresión de creencias razonadas y de convicciones profundas"<sup>33</sup>. Si las "pinturas de costumbres" que son la materia de la obra, "fruto de la observación más minuciosa y desinteresada", le proporcionan la condición pictórica y verdadera, la forma novelesca se la

<sup>30</sup> Fernán Caballero, *Cartas inéditas*, ed. de Santiago Montoto, Madrid, Aguirre Torre, s.a. [1961], 52 ss. En otras cartas Fernán ensalza sin embargo la novela de Pastor Díaz, aunque vuelven también las críticas a su autor (*Cartas de Fernán Caballero*, ed. de Fray Diego de Valencina, cit., 29 y 160): dependiendo de su interlocutor epistolar Fernán ofrece una opinión u otra.

<sup>31</sup> Eugenio de Ochoa, *Miscelánea de literatura, viajes, y novela*, París, Carlos Bailly-Baillière, 1867, 277.

<sup>32</sup> Russell P. Sebold, *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*, Universidad de Salamanca, 2002, 49.

<sup>33</sup> Jacinto Salas y Quiroga, *El dios del siglo*, Madrid, Impr. de José María Alonso, 1848, ("Advertencia"), 5.

brinda la disposición laberíntica: el narrador va cambiando del pasado al presente y trenzando el hilo narrativo, incluso con una así llamada "Escena retrospectiva". Ochoa, en la "Advertencia" a la segunda parte de la novela, se da cuenta de que la clave de este género en ciernes está en la *dispositio*: no basta que las obras sean almacenes de costumbres, sino que requieren una elaboración constructiva que las dote de sentido.

Es pues ~~la~~ la *dispositio* la que convierte la sucesión de los hechos en un discurso H 2 persuasivo, porque nada en ese proceso de ordenación es inocente<sup>34</sup>. La elocuencia y la exaltación poética son ambas formas de falsedad que inspiran desconfianza en esta renovadora manera literaria. La fuerza retórica y su función de *movere* se concentran, en este rumbo hacia el Realismo, en la capacidad *pictórica* para construir la realidad literaria a semejanza de la extraliteraria, dejando a la *dispositio* la facultad de dirigir el ánimo del receptor. Las proporciones de la retórica siguen aún vivas en la teoría realista, pero trasladan la intención moral a la ordenación de los materiales. En el caso particular de Fernán, lo más frecuente es el uso de estructuras duales anti-téticas cuya oposición, a veces ya manifiesta en los títulos (*Justa y Rufina*, *Dicha y suerte*, *Vulgaridad y nobleza*, *Un servilón y un liberalito*, *Las dos Gracias*), se refleja también en la construcción de los caracteres y en las descripciones de sus ambientes, que suelen ser prolongación metonímica de aquéllos. La autora pone en tensión dos posiciones, lo que es ya en sí mismo una traslación del concentrado maniqueísmo de su ideología.

La intervención narrativa, el *bordado* de Fernán, consiste en disponer la realidad de manera interesada, al servicio de aspiraciones ideológicas muy concretas que desea transmitir al lector. Para ello es desde luego importante el detenimiento y el detallismo del cuadro, de la escena, la técnica pictórica que permite la reflexión distante y evita la identificación ingenua, como también el aturdimiento en el torbellino de peripecias. La morosidad descriptiva impone a la narración un ritmo deliberadamente lento que la aleja de la sucesión trepidante y vertiginosa de las aventuras folletinescas. La ordenación temporal se somete al transcurrir natural del tiempo, que termina erigiéndose en un juez irrevocable cuya sentencia coincide con las propuestas ideológicas de la autora (Comellas: 2010: LXXXII-LXXXIV). Una vez logrado ese primer estadio de morosidad pensativa, es posible dar entrada a las *ideas*. A Fernán Caballero no le interesa tanto la fábula, el argumento, como la "Idea" que se desprende del discurso ya entramado y de la que tanto habló en prólogos y cartas. Una *dispositio* que haga morosa la acción y la contenga también permite entretejer intervenciones morales e ideológicas. Por esa razón la autora no tiene empacho en romper el desarrollo de la historia y detenerla una y otra vez, a pesar de las muchas

<sup>34</sup> Esta dicotomía, que Toni Dorca expresa en la oposición contar/novelar, es analizada por el estudioso en la novela *Un verano en Bornos* y considerada "centro de la *écriture* de Fernán Caballero, afectando a todos los aspectos de su obra". Toni Dorca, "Teorías del realismo en Fernán Caballero", *Letras Peninsulares* 13 (2000) 1, 31-50; 33. Cfr. Rafael Castillo, "Los prólogos a las novelas de Fernán Caballero y los problemas del realismo", *Letras de Deusto*, VIII (1978) 15, 185-193; 187-192. Y Comellas: 2010: LXXXII-LXXXV.

críticas que recibió por ello, por ejemplo las de Pacheco. De hecho, respondiendo a estas acusaciones Cecilia se duele en carta a Cañete y se pregunta por qué no se le permite esparcir "entretajidas (por tal que se lean)" sus predicaciones morales<sup>35</sup>, pues es en ese entramado, en ese *entretajido*, donde siente que puede reservar un espacio para su voz personal. A este nivel de la *dispositio* corresponden las evaluaciones, reflexiones y las demostraciones de presencia autorial. De hecho, el narrador es siempre el emisario del autor y el que tiene contacto directo con él; es una instancia intermedia y necesaria por la que fluye la fábula antes de llegar a su destino. El lector no tiene relación con el autor, pero sí con el narrador, que en el caso de Cecilia Böhl se manifiesta muy explícitamente a través de esa figura —Fernán Caballero— de la que se sirvió para presentarse ante el mundo. Así, los fragmentos recopilados de la realidad se hilvanan mediante la presencia continua de la voz narradora, que guía y orienta la lectura y se reconoce por un modo de expresión diferente del de los personajes: como anotábamos arriba, Fernán distingue siempre ese "lenguaje copiado" del natural y con el que caracteriza a sus figuras y les proporciona su condición *verdadera*, del estilo culto que es propio del narrador o "colector" (Fernán Caballero: 2010: 526).

Todos estos rasgos señalados difieren de los de la novela de ascendencia francesa contra la que arremete en tantas ocasiones. El adelgazamiento de la trama, la dilación temporal a través del ritmo reposado, el sometimiento de los recursos narrativos a la intención ideológica de la autora, surgen de su intento de crear una *novela pictórica* que, a la vez que trata de asimilarse en sus procedimientos a la pintura, supere, a través de la *dispositio*, las limitaciones que aquella acarrea. Es esta la vía por la que, a nuestro entender, se instaura definitivamente el realismo en la novela española.

Galdós o Pardo Bazán fueron conscientes de la enorme importancia que para el significado final de la obra tenía el proceso de la construcción narrativa y su supremacía sobre la invención<sup>36</sup> (no en vano doña Emilia, en su reseña a *Tristana*, de 1892, reivindica las novelas sin argumento, tal vez pensando en su propia *Insolación*). Pero, salvando las distancias, ya Fernán Caballero, pese al empeño repetidamente confesado de no hacer otra cosa que trasladar la realidad, centra sus esfuerzos en orientar la interpretación de esa realidad, algo que solo es posible mediante la elaboración minuciosa del ensamblado narrativo. Sus propuestas terminarán imponiéndose y serán perceptibles en muchas de las obras consideradas no solo realistas sino incluso naturalistas. Un buen ejemplo de ello podría ser *La desheredada*, de Galdós (1881), siempre que procedamos con la debida cautela y tengamos en cuenta la evolución narrativa que se ha producido, la influencia cervantina y la voluntad experimentalista del autor canario: es mínima la trama argumental; interesan los

<sup>35</sup> *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista*. Publicada por Alberto López Argüello, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1922, 90.

<sup>36</sup> Vid. el interesante trabajo de Teresa Barjau y Joaquim Parellada Casas, "La génesis de *Tormento* a partir de los manuscritos", *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 9 (2009), 49-64.

detalles psicológicos de los personajes y en particular de la protagonista; es precisamente el transcurrir del tiempo el que viene a confirmar los temores —y las teorías— de un narrador cuya presencia también va urdiendo el engranaje de las situaciones (e incluso escenas) y las relaciones entre los personajes; también, en este caso al dictado zolesco, Galdós se detiene en reflejar el lenguaje popular, y, finalmente, la realidad acaba imponiéndose a las ensoñaciones imaginativas de Isidora Rufete. La atención al *artefacto* narrativo exige mayor detenimiento en el detalle cotidiano, en los rasgos psicológicos de los personajes, en lo menudo y realista, y la pintura proporciona los medios. Es la mirada pictórica (Galdós sigue siendo un buen ejemplo de esa mirada de pintor) la que conduce a una nueva forma de hacer novelas. Tal vez haya que replantear el lugar que ocupa Fernán en la historia de la novela decimonónica.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Meyer. (1992). *El Romanticismo: Tradición y revolución*. Madrid. Visor.
- ALONSO SEOANE, María José. (2002). "La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico". *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Eds. Luis F. Díaz Larios et al. Barcelona. Universitat-PPU. 11-26.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (1990). "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVII. 38:1. 219-245.
- ASENSI, Manuel. (1995). *Literatura y filosofía*. Madrid. Síntesis.
- AYALA, M<sup>a</sup> de los Angeles. (2002). "El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones". *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Eds. Luis F. Díaz Larios et al. Barcelona. Universitat-PPU. 51-58.
- BORGERHOFF, Elbert B. O. (1938). "Realisme and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century". *PMLA*. LIII. 3. 837-843.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes. (2010). "Introducción". *Fernán Caballero, Obras escogidas*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.
- DIECKMANN, Herbert. (1964). "The Transformation of the Concept of Imitation in the French Aesthetics of the Eighteenth Century". *Nachahmung und Illusion*. Ed. Hans R. Jauss. Munich. Eidos. 28-59.
- DORCA, Toni. (2008). "Ut pictura poesis, o breve esbozo de una poética de lo pintoresco". *La literatura española del siglo XIX y la artes. Actas del Simposio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Barcelona. PPU. 91-97.
- ESCOBAR, José. (1988). "La mimesis costumbrista". *Romance Quarterly*. XXXV. 261-270.
- ESCOBAR, José. (1998). "Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo". *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona. Universitat. 17-31.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y T. Hernández. (1988). "Ut poesis pictura": *Poética del arte visual*. Madrid. Tecnos.
- HERRERO, Javier. (1963). *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*. Madrid. Gredos.

- KIRKPATRICK, Susan. (1991). "La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota*". *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid. Cátedra. 227-258.
- MONTESINOS, José F. (1965). *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid. Castalia.
- PAZ-SOLDÁN, Edmundo. (1997). "Lo extranjero y la esencia de España en *La Gaviota*". *Romance Notes*. XXXVII. 3. 281-288.
- PRAZ, Mario. (1981). *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid. Taurus.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. (1972). "Prólogo". Fernán Caballero. *La Gaviota*. Barcelona. Labor.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. (1976). *La novela popular española*. Barcelona. Ariel.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. (2006). "Cómo se ha fijado el canon del «realismo» español". *Mil seiscientos deiciséis*. XI. 29-39.
- RUBIO CREMADES, Enrique. (1995). "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela". *Siglo XIX*. 1. 7-25.
- SPILLER, Roland. (2003). "Del espejo realista al poderoso microscopio del naturalista. La percepción visual de la realidad en algunas novelas de Fernán Caballero, Juan Valera, Pérez Galdós y Alas Clarín". *Estrategias narrativas y construcciones de una realidad. Lecturas de las Novelas contemporáneas de Galdós y otras novelas de la época*. Eds. Hartmut Stenzel y Friedrich Wolfzettel. Las Palmas. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. 147-170.
- WEINBERG, Bernard. (1937). *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. New York. Modern Language Association of America.