

FERNÁN CABALLERO, AUTORA EXPERIMENTAL

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL
Profesora Titular de Literatura Española,
Universidad de Sevilla.
Real Academia Sevillana de Buenas Letras

La decisión del Centro Andaluz de las Letras, bajo la dirección de Eva Díaz Pérez, de declarar a Fernán Caballero autora del año 2022 ha prestado ocasión para revisar su obra y su legado, cometido en el que ha querido colaborar la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, institución siempre favorable a la autora. Cuando cumplen su mejor función, las efemérides obligan a volver con mirada nueva sobre los antiguos nombres. Así sucedió, por mencionar a otras dos grandes damas de la literatura decimonónica, con el centenario del nacimiento de Gertrudis Gómez de Avellaneda en 2014, que significó una importante revalorización de su figura; o del que recientemente celebraba en 2021 los cien años del fallecimiento de Emilia Pardo Bazán,

ocasión para reeditar sus escritos y visitar su extraordinaria obra. En el caso de Fernán Caballero, la celebración promovida por el CAL ha permitido mirarla «desde la modernidad», como invitaba el lema que buscó Eva Díaz para acompañar el año de actuaciones en torno a la escritora.

Ha sido un lema afortunado, pues ciertamente a Fernán le convenía una revisión actualizada, tras las muchas vicisitudes por las que su figura ha pasado desde su primera consagración literaria. Si entró en el canon isabelino por la puerta grande, como estudió Íñigo Sánchez-Llama en un libro imprescindible¹, y durante la primera mitad del siglo XX se consagró como la introductora de la novela realista en nuestro país, convirtiéndose en lectura obligatoria en la educación secundaria de los años de la dictadura franquista, desde los años 70 del pasado siglo ha venido padeciendo un progresivo destierro del canon. Margarita García Candeira ha explorado con su habitual penetración esos cambios en la valoración de quien fue durante mucho tiempo la figura femenina más presente en los libros de lectura de educación primaria, por encima de Pardo Bazán y de Teresa de Jesús². Si, por un lado, aquella posición la hizo durante largo tiempo bien conocida por las sucesivas generaciones de jóvenes lectores, por otro, la acabaría arrinconando al dominio de la literatura infantil, espacio al que ella misma se había ido consagrando en los últimos años de su carrera creativa, hasta

1. Íñigo Sánchez Llama, «La autoría intelectual femenina en el contexto neocatólico: el caso de Fernán Caballero», *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 91-104.

2. Margarita García Candeira, «Enseñar a Fernán Caballero hoy», en *Fernán Caballero: escritura y contradicción*, Mercedes Comellas (ed.^a y coord.^a), Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico-Junta de Andalucía, 2022, pp. 167-175.

convertirse, como afirma Vicente Salido López, en una «pionera en la literatura infantil española»³.

Sin embargo, desde esta nueva revisión que se nos propone y como continuación de los mejores trabajos sobre la autora⁴, lo más importante es defender que esa condición de pionera no se puede reducir a su papel como autora de literatura infantil de sus años finales. Fernán Caballero, ideológicamente conservadora y consagrada por el neocatolicismo de la monarquía isabelina, participó sin embargo de una época de grandes cambios, tiempos revolucionarios por excelencia en todas las dimensiones, que también, de alguna manera, la convirtieron en revolucionaria. De hecho, la autora que hoy se suele despreciar como una santurróna reaccionaria, amaneció literariamente como una revolución. Antoine de Latour, el secretario de los duques de Montpensier que llegaría a ser fiel amigo de la escritora, lo formula cabalmente: «Fernán Caballero, opuesta a las revoluciones, hizo inconscientemente una revolución en la novela española»⁵. Esta condición revolucionaria

3. Vicente Salido López, «Clásicos y modernos para la educación literaria en la España franquista», *Téjuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 29 (2019), pp. 67-104; cita de p. 86. Véase García Candeira, *op. cit.*, p. 169.

4. Fernán Caballero ha contado con grandes estudiosos, entre los que cabe señalar como iniciadores más ilustres a José F. Montesinos (*Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México-Cambridge, El Colegio de México-University of California Press-Cambridge University Press, 1961), Javier Herrero (*Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963) y Julio Rodríguez-Luis, con varias ediciones críticas y algunos imprescindibles estudios («*La Gaviota: Fernán Caballero entre Romanticismo y Realismo*», *Anales Galosianos* 8 (1973), pp. 123-36).

5. F. P. T., «Tercer aniversario de la muerte de Fernán Caballero», *La Ilustración católica*, 38 (14 de abril de 1880), p. 303. Carmen Canet Ramos atribuye el artículo a Francisco Navarro Villoslada (*La Ilustración católica (1877-1883). Estudio e índices*, Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 245), a pesar de que las siglas del autor firmante no coinciden.

queda sobre todo en evidencia si se valora su obra en el verdadero contexto temporal que la vio surgir, como ha señalado ya la crítica y sin embargo sigue olvidándose muchas veces al enjuiciarla⁶.

Y es que, antes de ser Fernán Caballero, Cecilia Böhl, marquesa de Arco Hermoso por su segundo matrimonio en 1822, comenzó su andadura literaria cuando George Sand, con quien tantas veces se la comparó ya en vida, no había aún iniciado su carrera como novelista y George Eliot, otra de las mujeres con quienes se la ha enfrentado, era una niña. Los datos epistolares adelantan las fechas de sus inicios literarios hasta 1819, cuando, jovencísima viuda de Antonio Planells, emprendió con su hermano viaje a Hamburgo, donde permanecería junto a su abuela hasta su regreso a Cádiz y El Puerto el 20 de octubre de 1820. Ya por entonces, según revela la correspondencia entre su padre, Johann Nikolaus Böhl, y Nikolaus Heinrich Julius, Cecilia había comenzado su actividad literaria y se llevó en el equipaje, para mostrarlos al amigo alemán, textos folclóricos que había recopilado y ficcionado. En aquel periodo alemán escribió *Magdalena* (1820), su primera novela⁷.

6. Fue sobre todo Javier Herrero quien, en su imprescindible *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento, op. cit.*, insistió en la importancia de los años iniciales de la autora, antes de darse a conocer a través de su pseudónimo o ni siquiera haberlo concebido. En particular, señala Herrero cómo el legado de la escritora «ha sido oscurecido por la publicación tan tardía de su obra, por lo que, suponiéndola concebida un cuarto de siglo más tarde de la época que estudiamos, se ha ignorado la poderosa influencia de sus padres en su creación literaria», además de valorarse fuera de su auténtico contexto histórico-literario (*op. cit.*, p. 191).

7. Camille Pitollet, «Les premiers essais littéraires de Fernán Caballero. Documents inédits», *Bulletin Hispanique*, IX (1907), pp. 67-86, 286-302; X (1908) pp. 286-305, 378-396. Una revisión actual de la primera obra de la autora en Julie Botteron, «Cecilia Böhl de Faber antes de Fernán Caballero. La emergencia de una identidad y una voz autoriales», *Esferas Literarias*, 1 (2018), pp. 43-58.

También trae noticias interesantes el intercambio de cartas que sostuvo su padre con Washington Irving tras la visita del americano en 1828 a El Puerto de Santa María y Sevilla, donde se alojó con los marqueses de Arco Hermoso. Irving dejó consignado en su *Diario* que la marquesa (a la que presenta como una de las personas más atractivas que conoció en su viaje: «No sé qué conversación de alguna otra persona me haya deleitado más, tan llena de originalidad, de fruto de pensamiento, sentimiento y observación»)⁸ le entregó unas «anécdotas de la vida lugareña española». En las cartas que escribió a Böhl en 1829, Irving se refiere al manuscrito de Cecilia, que guarda «cual tesoro», por su «gran variedad de apuntes y observaciones muy interesantes y características esbozadas con mucha facilidad e ingenio»⁹. Por ello estaba dispuesto a sacarlos en prensa, convencido de su «gran mérito literario» y la utilidad que tendrían para mejorar la nación. Entre aquellos escritos estaban los primeros apuntes que usará en *La familia de Alvareda*¹⁰, que no fue sin embargo publicada hasta 1849. En carta de abril de 1830, Böhl

8. Santiago Montoto, *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1969, p. 153.

9. La traducción es mía. Las cartas originales tienen versión digital accesible en la Fundación Osborne: https://www.fundacionosborne.org/es/advanced-search?%Efield_tags_tid=4

10. Sobre la correspondencia con Irving y los primeros esbozos de *La familia de Alvareda*, véase E. Herman Hespelt y Stanley T. Williams, «Two Unpublished Anecdotes by Fernán Caballero Preserved by Washington Irving», *Modern Language Notes*, 49, 1 (1934), pp. 25–31; de los mismos autores: «Washington Irving's Notes on Fernán Caballero's Stories», *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 49, 4 (1934), pp. 1129–1139. Volvió sobre la relación entre Irving y Cecilia Böhl, sin aportar novedades, el trabajo de Blasina Cantizano Márquez, «Washington Irving y Fernán Caballero: influencias y coincidencias literarias», *Especulo. Revista de estudios literarios* (2003), s.p. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/irving.html>

cuenta a Irving que Cecilia ya no se contenta con recoger anécdotas pueblerinas y narraciones folclóricas:

Mi hija Cecilia, que precisamente está con nosotros de visita, [...] continúa empleando y recreando sus horas de ocio en trazar algunos bosquejos de la sociedad española y sus costumbres, y tras haber hecho justicia al carácter de la gente, ha intentado pintar la alta sociedad de Sevilla. Esta descripción, aunque menos llamativa, también ofrece bastantes divergencias de nuestras costumbres norteñas, para que su objeto de curiosidad e interés resulte atractivo¹¹.

Así pues, las cartas paternas dan noticia de una doble actividad de Cecilia: como folclorista y como novelista de costumbres. De la segunda es prueba la novela *Sola*, que Böhl envía a su amigo Augusto Campe en 1833 y que se publicaría unos años después (1840) en la revista *Literarische und Kritische Blätter der Börsenhalle* de Hamburgo, presentado como un «relato español de una española criada en Alemania», y firmado en Sevilla, 1833¹². Tardaría casi veinte años en traducirse y editarse en español: el mismo año de su extraordinaria salida al mundo literario, 1849, cuando nació Fernán Caballero el *Semanario Pintoresco Español* publicaría *Sola*.

También su madre apoyó aquellos inicios literarios y, de hecho, en varias ocasiones se la ha considerado su inmediato precedente¹³,

11. Montoto, *op. cit.*, p. 163.

12. El título original completo de la novelita, tal como se publicó en alemán, es: *Sola oder Wahrheit und Schein. Eine spanische Erzählung von einer in Deutschland erzogenen Spanierin. Sevilla 1833*. Como se indicaba, fue publicado en la *Literarische und Kritische Blätter der Börsenhalle* 15, (1840), pp. 737-743.

13. Así lo hicieron desde muy pronto los primeros estudiosos de Larrea: tanto Blanca de los Ríos («Doña Frasquita de Larrea Böhl de Faber. Notas para la historia del romanticismo en España», *Raza española: Revista de*

además de su más estrecha colaboradora. Efectivamente, la primera vez que una obra de Cecilia conoció letra impresa fue propiciada por Frasquita Larrea, que la envió a una de las revistas más importantes de los años románticos, *El Artista*; y así, en el mismo año de 1835 en que las páginas de aquella publicación sacaban la «Canción del pirata» de Espronceda, salió el relato *La madre o El combate de Trafalgar*, acompañado de una breve nota de presentación de la enigmática autora:

Con mucho placer insertamos la siguiente novelita que nos ha sido remitida por una señora, cuyo nombre conocemos, aunque no nos es permitido revelarle. Acaso sus dos iniciales bastarán a levantar el velo del incógnito con que obliga a encubrirse una modestia excesiva a nuestra amable escritora. Lo poco frecuente que es en España el que las personas del bello sexo se dediquen a cultivar la amena literatura, da nuevo realce al mérito positivo de la siguiente composición¹⁴.

Cecilia reaccionó en aquel momento con acritud, e hizo llegar a los editores de *El Artista* una carta a la que la crítica se ha referido en numerosas ocasiones y que demuestra las contradicciones de

España y América VII, nº 77-78 (1925), pp. 19-27; véase en particular p. 26) como E. Herman Hespelt («Francisca de Larrea, a Spanish feminist of the early nineteenth century», *Hispania*, XIII (1930), pp. 173-186). En particular, algunos esbozos costumbristas de Frasquita, enviados a Julius y custodiados en la Biblioteca Nacional de Viena (ms. 14173), parecen adelantar los primeros escritos de su hija.

14. *El Artista* (1835), año I, tomo II, entrega XX, p. 232. El episodio ha sido estudiado por R. J. Quirk, «“La mère”, “La madre”», Fernán Caballero, her Mother, and a Tale of Trafalgar», *Revista Hispánica Moderna*, 51(1), (1998), pp. 5-12. Véase también Marieta Cantos Casenave, *Los episodios de Trafalgar y Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y Fernán Caballero*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz/Servicio de Publicaciones, 2006.

su vocación, así como proporciona interesantes datos sobre esta etapa inicial.

Señores editores de *El Artista*.

Muy señores míos: Solo mi consternación pudo igualar a mi sorpresa al ver en la entrega 1-2 de su interesante periódico la narración de un hecho visto (y no novela) que había escrito yo en otro idioma por perfeccionarme en la lengua y sin otra pretensión. Pero ambas llegaron a su último grado al volver a leer los renglones con que encabezan ustedes dicha relación, en los que hacen saber que les ha sido remitida por la persona que la escribió.

Aunque es bien cierto que en el corto número de personas que me tratan ninguna reconocerá en la colaboradora de *El Artista* a una mujer de una vida en sumo retiro y en extremo casera, mucho más cuando las iniciales que le acompañan no son con las que yo firmo; aunque es cierto, digo, que la insignificancia del remitido y la de mi persona son mi mejor incógnito, me debo a mí misma y a mi propia tranquilidad de deshacer un error que no quiero que exista.

Yo no he mandado a ustedes la citada relación, no por modestia, que esta implica mérito, sino porque tengo el suficiente discernimiento para saber que lo que estampo por vía de pasatiempo y estudio no merece ni un lugar en su distinguido periódico, ni aun llamar la atención de nadie; pero sobre todo porque tengo por íntimo convencimiento que el círculo que forma la esfera de una mujer, mientras más estrecho, más adecuado a su felicidad y a la de las personas que la rodean, y así jamás trataré de ensancharlo, debiendo a este sistema la felicidad de que he gozado en mi vida.

Como la mano que ha descorrido el velo que cubría el misterio de mis horas de retiro y soledad ha sido la de una madre querida, y su móvil la parcialidad materna, el respeto y el agradecimiento sellan mis labios a mi justa queja; pero deseo se sepa que no solo no he pensado jamás en escribir para el público, sino

que es mi sistema, tanto en teoría como en práctica, que más adorna la débil mano de una señora la aguja que no la pluma, y es injusto se quejen ustedes que *es poco frecuente en España que las personas del bello sexo se dediquen a cultivar la amena literatura*¹⁵.

Más allá del dato sobre la verdadera remitente del relato a la publicación, que confirma el deseo de Frasquita Larrea de apoyar la carrera literaria de su hija por encima de los propios deseos o inseguridades de esta, resulta significativa la matización de que el texto publicado es «la narración de un hecho visto (y no novela) que había escrito yo en otro idioma por perfeccionarme en la lengua y sin otra pretensión». Efectivamente, el original francés que conocemos («La mère. La Bataille de Trafalgar») no coincide con la versión española que publicó *El Artista*, lo que significa que la mano de Frasquita Larrea debió de rehacer el escrito por su hija o, al menos, colaborar en su versión castellana¹⁶. Por otra parte, la nota recuerda que los primeros esbozos de Cecilia no eran en esta lengua, en la que se sentía incómoda y que no dominaba. Pero, sobre todo importa advertir que ya se reniega de la novela como género, o más bien de la ficción narrativa en el sentido de invención, frente a la documentación de los hechos reales, lo que Cecilia seguirá defendiendo en gran parte de sus obras posteriores como su forma natural de enfrentar el oficio. Por fin, la autora termina aquella breve carta haciendo una afirmación de privacidad que repitió también muchas veces, contraria al papel público de la mujer literata: «no he pensado jamás en escribir para el público», según explica, «por íntimo convencimiento [de] que el círculo que forma la esfera de una mujer, mientras más estrecho, más adecuado

15. *Cartas de Fernán Caballero*, ed. de Fray Diego de Valencina, Madrid, Hernando, 1919, pp. 44-45.

16. Quirk, *op. cit.*

a su felicidad»¹⁷. Si el convencimiento era verdaderamente propio e íntimo puede dudarse, pues, como añade a continuación, ha sido la «severidad e intolerancia del sexo fuerte» la que «ha creado la opinión general de ser incompatibles las calidades domésticas y las inclinaciones literarias», sin que quede a la «mujer sensata» ninguna opción para elegir¹⁸.

Tardaría casi quince años en decidirse a abandonar aquella sensatez, o a encontrar a través del pseudónimo una vía para desarrollar su ambición literaria, manteniéndose al tiempo recogida en esa «esfera privada» en la que se sentía a salvo. Cuando inventó a Fernán Caballero pudo sacar a luz los muchos trabajos que para entonces guardaba en la gaveta: en 1849 se publicaron *La Gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Una en otra* y *Elia*, y el año siguiente dos más: *Lágrimas* y *Callar en vida y perdonar en muerte*. Todas ellas resonaron en el espacio literario como una sugestiva y excitante novedad, sin que pueda dudarse que, como afirmó Montesinos, desde que Fernán Caballero apareció en escena, «la novela española cambia de rumbo»¹⁹. Así lo declararon sus contemporáneos, como Fernando de Gabriel, que contaba haber sido «testigo presencial de la sensación que [...] en el público todo causó la lectura de aquella obra», *La Gaviota*²⁰.

De hecho, fue saludada por uno de los más reputados críticos de entonces, Eugenio de Ochoa, como un nuevo comienzo en la historia de la novela española²¹. Ochoa, como después Antonio de Trueba y

17. *Cartas de Fernán Caballero*, ed. cit., p. 46.

18. *Ibidem*, p. 45.

19. Montesinos, *op. cit.*, p. 30.

20. Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, «Fernán Caballero. Noticia biográfica», en Últimas producciones de Fernán Caballero: *Estar de más. Magdalena*, Sevilla, Gironés y Orduña, 1878, p. XXIV.

21. Eugenio de Ochoa, «*La Gaviota*. Juicio crítico por el señor don Eugenio de Ochoa», en *Obras escogidas*, Mercedes Comellas (ed.^a), Sevilla, Fundación

otros, colocaba a su aún desconocido autor a la altura de Cervantes, Fielding, Walter Scott y James Fenimore Cooper, nombres fundamentales del canon novelesco hasta aquel momento. Quizá con aquella abultada ponderación, la crítica estaba saludando lo que se sintió como una recuperación por fin auténticamente española del arte novelesco. Especialmente, la posibilidad tan buscada de aprovechar la moda de la novela para colaborar en la construcción de la nación española en estos años fundamentales. Fernán Caballero podía apoyarla desde una «nación imaginada» (en el sentido con que Benedict Anderson presentó el concepto²²) heredada de sus padres y afín a las posiciones más conservadoras que el partido moderado encontró como estupenda publicidad: habían encontrado al cantor de España que querían.

Así también el periódico *La España* se congratula de anunciar a sus lectores, el 17 de octubre de 1849, que pronto empezará a publicar *Elia, o la España treinta años ha*, una «novela de Fernán Caballero, el celebrado autor de *La gaviota*. [...]. Nuestros lectores nos agradecerán sin duda el empeño que hemos puesto en proporcionarles una obra del excelente pintor de costumbres, cuyas primeras producciones han excitado tan vivamente la atención pública»²³. Fernán Caballero suponía una novedad excitante, un acontecimiento literario. También *El Heraldo* aprovechó a la nueva

Lara, 2010, pp. 9-23. La reseña de Ochoa apareció en el diario madrileño *La España* el 26 de agosto y el 18 de septiembre de 1849, como columna de «Variedades./ Literatura». Desde la edición de las *Obras* de Fernán Caballero en la imprenta de Mellado en 1856, el «Juicio crítico» de Ochoa se suele publicar siempre al frente de *La Gaviota* y después del «Prólogo» de la autora, a manera de segundo prefacio en el que se desarrollan por extenso y con más profundidad algunas de las ideas presentadas por Fernán en el suyo.

22. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

23. «Folletín», *La España*, nº 466, 17 de octubre de 1849.

estrella que sus páginas lanzaron al éxito, y en ese mismo año sacaron tres novelas de la escritora:

En el folletín de hoy termina la publicación de la linda novela original que estamos dando. Vista la grande aceptación que han tenido las dos que hemos insertado ya del mismo autor, vamos a dar cabida a otra de cortas dimensiones, pero que estamos seguros de que no agradará menos que las anteriores²⁴.

El aplauso del público estuvo acompañado del de la crítica, que saludaba lo que se sintió como una recuperación por fin auténticamente española del arte novelesco, entregado aquel entonces en manos de autores franceses, cuyas traducciones monopolizaban casi por completo el mercado. Los lectores pedían algo distinto, propio e «interesante», según Eugenio de Ochoa, esa bocanada de aire nuevo que vino a traer Fernán Caballero con su manera de narrar.

Para examinar con precisión en qué consistió aquella revolución y cuáles fueron los experimentos narrativos de Cecilia que tanto llamaron la atención de sus contemporáneos, es necesario tener en cuenta primero las condiciones del contexto histórico-literario; en particular, tres de ellas tuvieron una influencia decisiva en su exitosa entrada en el espacio de la narrativa de su tiempo.

En primer lugar, es importante recordar que los géneros más revolucionarios y en los que se centraron las novedades de mayor impacto durante esta época de grandes transformaciones fueron los que no estaban sometidos a la poética clasicista, condición esta que les permitía campar a sus anchas y al margen de las reglas; estos fueron la novela y el cuento, hasta entonces por completo

24. «Folletín / Advertencia», *El Heraldo*, nº 2255, 26 de septiembre de 1849, p. 1. Las novelas ya aparecidas eran *La Gaviota*, *La familia de Alvareda*, y la nueva cuya publicación se anuncia es *Una en otra*.

ajenos al espacio reglamentado de la retórica y la poética. Además, fueron los más demandados por la industria editorial puntera: la de los periódicos. A ellos se refiere el otro cambio trascendental que afectó de lleno y colaboró en el éxito de estos dos géneros narrativos: el que vivieron las publicaciones periódicas, una vía de divulgación de las producciones literarias que inundó e incluso dominó el espacio de la lectura. Los adelantos técnicos de la imprenta y la alfabetización progresiva de las clases medias consiguieron que a todas partes llegaran revistas y periódicos, convirtiéndose los folletines en lectura familiar muy común. En los cafés (espacio público y social de cada vez mayor importancia) podían encontrarse diariamente distintos títulos de prensa que pasaban por las manos de muchos parroquianos. En la sección inferior de las dos primeras páginas salía el consabido folletín, con el capítulo correspondiente de la novela que muchos lectores seguían con avidez. La prensa estaba cambiando el mundo lector y la novela se demuestra el género más comercial. Fernán Caballero inauguró su carrera pública en los folletines de *El Heraldo* y *La España*, dos cabeceras madrileñas de mucha difusión.

En relación con ambas cuestiones, hay que apuntar en tercer lugar cómo la nueva cosmovisión asociada al romanticismo transformó la relación de los lectores con los textos y las condiciones de su demanda. En toda Europa se estaba viviendo una transformación literaria —y cultural— sin precedentes, relacionada con el nuevo eje sentimental que conectaba la producción con la demanda de textos²⁵. El nuevo campo literario exigía a los escritores que aspiraban a una posición de cierta visibilidad mover —y conmover— a los lectores, interesarlos de una forma nueva y distinta, lo que

25. Puede encontrarse una atractiva y documentada presentación de esa nueva cultura cosmopolita en Orlando Figes, *Los europeos: tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Barcelona, Taurus, 2022.

hacía necesario nuevos recursos. Ello afectó sobre todo al género novelesco. De hecho, las primeras reivindicaciones de la novela, las de Diderot en el «Éloge de Richardson» (1762) o Goethe en varios de sus escritos²⁶, se concentraron en defender el efecto que esta tiene sobre los lectores. La novela tiene la capacidad de conquistar al lector sentimentalmente y trasladarle de esta manera, como decía Diderot, una carga ideológica enorme²⁷. Así que la denostada novela resultaba ser el instrumento más hábil para, a través de las emociones, suscitar su empatía y ganarlo para la causa que se difunde. España estaba a la cola de esta nueva concepción, como vio Eugenio de Ochoa: las novelas interesantes las escribían los franceses, que acaparaban el mercado de la traducción. Pero, como también explicó el mismo crítico en esa reseña a *La Gaviota* que sigue publicándose como prefacio de la novela, Fernán consiguió una novela española interesante y que, frente a los éxitos franceses, de los que los conservadores españoles tanto recelaron, presentaba un imaginario nacional, una «nación imaginada» a la medida de sus intereses.

¿Cómo logró hacerse interesante? Cecilia Böhl conocía el panorama literario europeo como pocos autores de su tiempo. Procede de una familia cosmopolita sin paralelo en la España de la época. Su madre se carteaba con Schlegel y la Staël, leía a Shakespeare y Byron, tradujo a Mary Wollstonecraft. Su padre, educado por Campe en las ideas de Rousseau, fue colector de una exquisita

26. Sobre las novedosas ideas de Goethe sobre la novela, véase Mercedes Comellas y Helmut Fricke, «La teoría literaria de Goethe», *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 9 y 10 (1998-99), pp. 91-116; en particular, pp. 109-110.

27. Carmen García Cela, «Lectura y sensibilidad. Elogio de Richardson por Denis de Diderot», en *La ciencia literaria en tiempos de Juan Andrés (1740-1817)*, M.^a José Rodríguez Sánchez de León y Miguel Amores Fuster (eds.), Madrid, Visor, 2019, pp. 185-208.

biblioteca y siempre vivió en contacto con prestigiosos hombres de letras. Cecilia gozó de una formación internacional, entre la juventud en Alemania, la educación francesa y las visitas a Gran Bretaña. Gran viajera y lectora, no ignoraba los cambios literarios que se estaban produciendo a lo largo de la geografía del continente. Tradujo a Goethe, leía con regularidad las revistas francesas, estaba *à la page* de las innovaciones editoriales. Así que pudo adaptar los recursos de las principales novedades que nutrían esa moda de lo «interesante»²⁸.

De los alemanes adoptó la base de sus experimentaciones más importantes, asentadas en las ideas del *Volkgeist* herderiano y la *objektive Poesie* de Friedrich Schlegel. Ambas habían sido formuladas en el marco de una renovadora teoría literaria de curso romántico que Cecilia pudo conocer perfectamente a través de su padre, quien se carteaba con los Schlegel y tradujo —o versionó— sus obras. En particular, el «objetivismo realista» schlegeliano adelantaba la base fundamental del realismo: la intencionada objetividad en la presentación del mundo. Fue también difundido por algunos de los críticos franceses que leía Cecilia (sobre todo Gustave Planche, uno de los críticos más respetados de la *Revue des deux monde*) y que en los años 30 del siglo XIX estaban dando forma teórica a los principios del realismo. Por eso, Fernán Caballero puede considerarse una autora romántica (su pretendido *objetivismo* parte del mismo Schlegel) y al tiempo iniciadora de las técnicas del realismo (en cuanto aquella teoría abría paso a una concepción del proceso creativo como forma de objetividad). De hecho, muchas de las técnicas con que experimentó Cecilia en la intención de acercarse a su amada y deseada *verdad* nutrieron a las

28. Lo he podido estudiar con cierto detenimiento en Mercedes Comellas, «La novela interesante o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXL (2014), pp. 90-142.

siguientes generaciones de escritores. Como observa Eva Florensa, pretendiendo ser realista, «Fernán incluyó en su obra religión, mitología, filosofía, política, medicina, música, arte, literatura, crítica literaria, folclore y otras muchas manifestaciones culturales». Todos los conocimientos eran ansiosamente integrados por una ficción que nunca hasta entonces se había cargado de «tanta sustancia física y cultural», con la intención de convertir la novela «en un termómetro del estado cultural de una nación» donde «esta puede tomar conciencia de su puesto y destino en la historia»²⁹.

Su novedosa fórmula de usar la observación inmediata no solo la separa de los estereotipos de la novela romántica, sino que la adelanta sobre muchos de sus contemporáneos al dejar atrás la estética sentimental, considerada entonces —y hasta mucho después— el territorio literario propiamente femenino. Igual también que George Sand, Fernán intenta retratar la inquietante desintegración de los valores que vivió la sociedad de su tiempo, una realidad en movimiento a cuya crisis asiste con melancolía e íntima resistencia, mientras se aferra a un ideal de significación representado por la estética, ese *poetizar la verdad* que convirtió en eje de su ideario creativo³⁰:

Hay un instinto en mí (porque no le puedo dar el nombre de sentimiento razonado, ni menos fundado) que me lleva a estremecerme en pensar que se dijese: Esto no es verosímil, como del más amargo anatema. Al poetizar la verdad, que es todo mi afán

29. Eva Florensa, «Estudio y anexos» a Fernán Caballero, *La Gaviota*, Madrid, Real Academia Española, 2019, pp. 390-301.

30. Ermanno Caldera, «“Poetizar la verdad” en Fernán Caballero», en *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: La narrativa romantica*, Génova, Biblioteca di Lettere, 1988, pp. 17-22.

y mi alta moral, temo que no aparezca en todo su esplendor esta verdad que amo³¹.

Una de las más señaladas novedades que Fernán Caballero incorporó está íntimamente relacionada con ese amor por la verdad y la realidad, que a su vez trajo consigo el interés por la actualidad. Sus obras se llenan de nuevos asuntos y las novelas sobre el presente sustituyen a las novelas históricas, género de moda en los años románticos. Los escenarios realistas de Fernán son coetáneos o se adelantaban a los primeros ensayos de novelas contemporáneas, como los de Jacinto Salas y Quiroga, Ayguals de Izco o Nicomedes Pastor Díaz (*De Villahermosa a la China* se escribió entre 1844 y 1850, al mismo tiempo que *La Gaviota*, pero no se publicaría completa hasta 1858). Hasta entonces, la mirada a la actualidad se había concentrado en los artículos costumbristas, cuya brevedad narrativa no había conseguido ofrecer la visión panorámica que sí prosperaría en la novela fernandiana. Cecilia, que había empezado recogiendo estampas costumbristas, fue capaz de componer con ellas cuadros amplios que, más allá de reunir esos textos breves, tenían un efecto narrativo de mucho mayor alcance. Aquella misión de pasar del artículo a la novela, o del cuadro al panorama, se presentaba como un reto al que nunca se atrevió Mesonero Romanos. Requería el difícil trabajo de vincular las escenas manteniendo la psicología de los personajes y generando una continuidad que tampoco a Fernán le resultó del todo fácil.

De hecho, la cronología de composición de las obras demuestra que la autora se inició en un tipo de novelas con muchos rasgos folletinescos y de la novela sentimental (incluidas las hijas ilegítimas, la nocturnidad, los personajes siniestros y los crímenes) en sus apretados lances; así sucede, por ejemplo, en *Magdalena* y

31. Fernán Caballero, «Carta a Miguel de Carvajal, Conde de Cazal», en *Obras escogidas*, ed. cit., pp. 561-562.

Sola, títulos de su primera época a los que ya nos hemos referido. De la misma manera, las relaciones *Los dos amigos*, *La hija del sol*, *El exvoto*, *El sochantre* y *El marinero*, en las que la peripecia es el elemento principal, estaban escritas antes de 1845. La confección de estas obras, aunque coincide temporalmente con el trabajo que venía realizando como folclorista y en ocasiones lo incorpora, es anterior al tempo narrativo que podríamos llamar *pictórico* y que corresponde a su etapa de madurez, en el que las escenas y los personajes, la intervención del narrador y sus digresiones suspenden con interrupciones diversas el hilo en el que se ensartaban los sucesos para adornar el collar con piezas nuevas. Ello es especialmente evidente en los ejemplos tardíos de las relaciones, donde los elementos pintorescos, las descripciones, las intervenciones de la voz narrativa, las notas y otros recursos asociados al costumbrismo se entretajan constantemente en la acción. De hecho, uno de los rasgos más acusados de su última etapa es la una presencia redundante de la voz narrativa, que fue tendiendo cada vez más al sermón didáctico, como ya le reprocharon entonces los críticos y ha seguido siendo justo motivo de censura.

Sin embargo, lo que acabaría siendo uno de sus peores vicios, se había iniciado como rasgo de indudable modernidad: la reflexión sobre la propia obra se insertaba en la narración, demostrando una conciencia creativa que quiere hacerse presente al lector en ese juego irónico y metaficcional tan propio del mejor romanticismo (no en vano, la ironía había sido también uno de los mecanismos más estudiados por Friedrich Schlegel). Fernán jugó en sus mejores obras con esa voz autorial, intentando comunicar con el lector a través de digresiones que interrumpían el decurso de la acción para hacer explícito el plano creativo. Lo más interesante de muchas de estas digresiones es la clara conciencia del hecho literario como proceso comunicativo, como ocurre por ejemplo en el capítulo III de *Lágrimas*:

Esta ha sido una digresión larga cual abril y mayo: pero como dice *El Heraldo* que son nuestras novelas *de cortas dimensiones*, no teniendo nosotros bastante imaginación para crear eventos, ni menos aun el poder necesario para decirles después de creados, *¡creced y multiplicaos!*, no nos queda más recurso que acudir a las digresiones para atenuar en cuanto esté en poder de nuestra pluma la dicha objeción. Nos ha dado este consejo nuestra cocinera, con la que solemos consultar, a ejemplo del gran Molière, a quien salió la cosa bien. Fundó aquella apreciable mujer su consejo en un ejemplo que nos hizo fuerza y fue este: que cuando le sale una salsa escasa, la alarga echándole agua de la tinaja. ¡¡¡De la tinaja!!! ¡Si siquiera hubiese dicho la materia-lota de la fuente? No podemos civilizarla; tampoco, en honor de la verdad, ponemos empeño en ello, no sea que se quiera meter a repostera y no tengamos quien haga el caldo.

No sabemos, lector, si hallarás que abusamos en esto de tu paciencia, porque el autor y el lector están incomunicados, lo más incomunicados posible; hartos lo sentimos, pues quisiéramos complacerte. Recibe, pues, la intención³².

En muchos de los textos en los que el personaje de Fernán Caballero se dirige a su lector y hace explícitas esas intenciones que le mueven, se insiste en su voluntaria renuncia a la ficción y a los recursos imaginativos del folletín. Como dejó claro en la carta a los editores de *El Artista* de 1835, la condición *verdadera* de sus obras se defiende desde sus primeras declaraciones y se repite a lo largo de toda su obra; así, por ejemplo, en el significativo inicio del capítulo V de su novela *Lágrimas*, cuando afirma que «más que eventos, pintamos sucesos, más que héroes de novela, trazamos retratos de la vida real»³³. Sacrificar la ficción, que además se le resiste siempre,

32. Fernán Caballero *Lágrimas*, Madrid: Mellado, 1862, pp. 24-25.

33. Fernán Caballero, *Lágrimas*, ed. cit., p. 48.

requería la exploración de nuevas vías para encontrar materiales susceptibles de despertar interés en los lectores. En la dedicatoria de *Deudas pagadas* a su amigo Antoine de Latour confiesa aquellas de las que se ha servido para superar su dificultad para inventar:

He 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 me ha dado algunas flores de su siempre fresco y precioso herbolario para colocarlas en aquellas y formar un conjunto en que nada habrá mío, sino el hilo que las una³⁴.

Y en carta a Hartzenbusch, cuando este preparaba el prólogo a *Una en otra*, le explica con todo detalle que los personajes procedían de modelos vivos, con algunos de los cuales había tenido relaciones personales de amistad:

Todo cuanto trae es cierto. Mi trabajo consiste en haber enlazado distintos hechos para formar un todo. El niño que después de 20 años reconoció al matador de su padre, fue un hecho que sucedió no ha mucho tiempo en la alhóndiga de Sevilla. El ciego que por celos asesinó a su mujer en Dos Hermanas y el imperio de aquellas gentes en que no se ejecutase allí la sentencia puedo dar fe de ese hecho como que fui la persona que logró que no sucediese así [...]. La tía Juana y el tío Antonio fueron muchos años mis amigos. ¡Qué de cosas me enseñó la excelente y graciosa anciana!³⁵

34. Fernán Caballero, *Deudas pagadas. Cuadro de costumbres populares de actualidad, escrito para su amigo y favorecedor el Excmo. Sr. D. Antonio de Latour*, Madrid, Imprenta de Tello, 1860, p. V.

35. Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch, *Una correspondencia inédita*, Theodor Heinermann (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1944, p. 172.

Las recopilaciones que hizo durante los años de su matrimonio con Arco Hermoso y las largas estancias en la finca de Dos Hermanas no solo le surtieron de material folclórico (poesías, adivinanzas, cuentos, refranes), sino también de sucesos reales conocidos en la comarca o por terceros. Y cuando aquellas historias que escuchaba de boca de sus «informantes» no bastaban, siempre podía recurrir a la prensa, a cuya lectura era muy aficionada y que fue otra de sus fuentes. Así lo demuestra el uso que hizo de las noticias de actualidad en la novela *Una y otra*, situada temporalmente en el estricto presente y donde encontramos referencias al socialismo de los falansterios o la inversión creciente en la minería. Entre los ejemplos más significativos que proporciona la novela, tenemos el personaje de Pedro de Torres, que incorpora un episodio real del Jerez casi contemporáneo a los hechos narrados. A don Pedro se nos lo presenta como *republicano* en la edición de la obra de 1856, pero en 1861 la autora sustituye todas las menciones de aquella voz por el término *socialista*, en un intento de seguir adaptando la obra a la actualidad política. Torres, vuelto del exilio en la misma diligencia que había congregado a los personajes al inicio de la obra, tiene el propósito de formar un falansterio en sus tierras jerezanas, como también intentó su modelo en la historia real, Manuel Sagrario de Veloy, en cuya persona debió inspirarse Cecilia Böhl para crear un personaje muy similar al histórico y coetáneo suyo, tratado con cierto respeto a pesar de que se rechace el radicalismo de su ideología³⁶. Fernán Caballero trae aquel asunto a su novela con

36. El socialismo utópico de Charles Fourier (1772–1837) tuvo un grupo de seguidores en la provincia de Cádiz: Joaquín Abreu, diputado de las Cortes de 1823 y exiliado después en Francia, conoció personalmente a Fourier en 1831. Vuelto a España difundió las doctrinas socialistas y tuvo entre sus seguidores a don Manuel Sagrario de Veloy, que en 1841 intentó fundar un falansterio en Tempul, junto a Jerez. Véase Antonio Cabral Chamorro, *Socialismo utópico y*

el propósito de hacer intervenir en ella el presente más vivo y crear un contexto realista y veraz para las peripecias de sus personajes. Lo que hasta entonces había sido tema propio de los periódicos, la autora lo incorpora a la novela, buscando así una cercanía a la actualidad vibrante e inmediata en la que quiere situar a sus personajes burgueses, diferenciándolos de aquellos tipos populares y rurales cuyas pasiones no están agitadas por razones políticas, sociales ni económicas, sino por intensas e incontrolables fuerzas telúricas. A estos otros dedicaría un gran espacio literario, especialmente en los «cuadros de costumbres populares», en los que concentra el repertorio folclórico como pionera recopiladora de aquel material, papel del que siempre se sintió orgullosa³⁷. Pero igualmente novedosa resultaba su incorporación de la temática de clase media, rasgo que suele hacerse corresponder con la llegada del realismo galdosiano, pero que ya está presente en la obra de Fernán.

Por fin, otra de las grandes novedades que incorporó y que llamó la atención de los lectores de su tiempo fue la naturalidad y sencillez del lenguaje, la gracia conversacional de los diálogos, que contrastaba y destacaba frente al tono afectado de las novelas a la moda. Fernán escribe con una voz nueva, que quiere evitar los arquetipos impostados para reemplazarlos por el lenguaje de uso común. Ello tiene que ver con el género de la novela regionalista que Fernán introdujo en España al tiempo que George Sand lo hacía en Francia (*La charca del diablo* se publica en 1846), interesadas ambas autoras en los tipos campesinos que se retratan en los cuadros de costumbres y cuyos usos verbales acaparan los diálogos. El deseo

revolución burguesa: el fourierismo gaditano, 1834-1848, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1990.

37. En carta de 1859 recogida por Valencina, afirma Fernán Caballero: «Mis novelas, señor, como novelas valen bien poca cosa... Lo que yo creo haber escrito mejor son los cuadros populares». *Cartas de Fernán Caballero*, ed. cit., p. 45.

de incorporar las fórmulas coloquiales del castellano, idioma que ella misma seguía perfeccionando, es visible en sus textos, como esa actitud propia de los extranjeros que se acercan con fascinación a los usos orales de una lengua que no dominan. Cuando buscó traductor al castellano para sus primeras novelas, una de sus preocupaciones era que fuese capaz de expresarse con la naturalidad y la gracia que ella consideraba propia del español, y es muy posible que por eso acudiera a José Joaquín de Mora, en quien admiraba aquellas mismas dotes. Podría decirse así que, paradójicamente, sus dificultades verbales con el español, que le llevaron a errores estilísticos que no le ha perdonado la crítica, tuvieron sin embargo un efecto en la renovación que trajo al estilo de las novelas, pues el asombro de la aprendiz debió de impulsarla a querer reproducir, más que el lenguaje culto de los libros, el que escuchaba en las conversaciones, tanto las de los salones como las de los espacios rurales de su finca en Dos Hermanas o de los costeros de la tierra de Cádiz. En los *Cuentos y poesías populares andaluzas* se presenta como la transcriptora de la expresión inmediata de sus personajes: «En vista de que los taquígrafos están empleados en el salón de las Cortes, vamos nosotros a constituirnos en taquígrafos de la alameda del terraplén de Chiclana»³⁸. Era consciente de que, si quería recoger en palabras la verdadera España, lo más importante era usar los colores auténticos de su lengua, que ella creyó siempre especialmente dotada de gracia, sobre todo en ese que llamó «estilo chancero» y que «aguza el ingenio, anima el trato y amansa el amor propio [...], contribuye grandemente a los placeres del trato y es una señal inequívoca de superioridad moral». En definitiva, el habla es el rasgo fundamental del ser español, frente a ese «buen tono

38. Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluzas*, Antonio A. Gómez Yebra (ed.), en *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, Madrid, Castalia, 1995, p. 93.

europeo [...] de que se sirven muchos, creyendo indicar con ella una gran superioridad, cuando lo que generalmente indica es una gran dosis de necesidad, y no poca de insolencia»³⁹. Aquel lenguaje vivaz y ágil fue el que representó en muchos de sus diálogos, con un gusto naturalista que recogerían años más tarde los escritores del realismo. Sin embargo, su exploración procedía de ideas románticas: la necesidad de renovar el lenguaje literario y la convicción de la íntima identidad entre pueblo y lengua.

La revolucionaria Fernán Caballero también lo fue en muchos otros aspectos, además de los que aquí se han repasado brevemente: fue creadora de un nutrido repertorio de nuevos géneros narrativos breves⁴⁰, demostró un interés por la infancia que después desarrollarían los grandes autores del realismo, escribió en defensa de los animales, llegando a una actitud que hoy podríamos llamar ecologista⁴¹, y, sobre todo, dejó que la vida se hiciera cargo de la acción de sus novelas, o al menos de las mejores. Como escribió Aquilino Duque, junto a «su propensión al sermón edificante, a la lección moral, a la pedagogía cristiana [...], alienta una moraleja tácita, una lección práctica que se desprende, no de lo que hablan los personajes, sino del destino que les toca en suerte»⁴². En ello, Fernán

39. Prólogo a *La Gaviota*, en *Obras escogidas*, ed. cit., p. 7.

40. Para una revisión de los principales géneros narrativos que, además de la novela y el cuento, pueden distinguirse en su producción, véase Ángeles Ezama, «Fernán Caballero, autora de cuentos, relaciones y cuadros de costumbres», en *Fernán Caballero: escritura y contradicción*, op. cit., pp. 131-144. Véase también Mercedes Comellas: «Introducción» a Fernán Caballero, *Obras escogidas*, op. cit., pp. CVI, CIX-CXI.

41. Sobre el interés en la infancia y los animales, véase el capítulo de Julie Botteron, «Fernán Caballero, la infancia y la defensa de los animales», en *Fernán Caballero: escritura y contradicción*, op. cit., pp. 155-166.

42. Aquilino Duque, «Fernán Caballero: la tradición y el paisaje», *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 25, (1997), pp. 153-158; cita de p. 157.

Caballero añadía una novedad a la colección de sus experimentos como adelantada del realismo: la incorporación de la vida a la novela. Muchos años después, en 1897, Benito Pérez Galdós leía su discurso de ingreso en la Real Academia Española, donde recoge aquella famosa y debatida frase de

Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea; y el lenguaje, que es la marca de raza; y las viviendas, que son el signo de familia; y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción⁴³.

Muchos de estos ingredientes del realismo habían sido ya probados por Fernán Caballero con mayor o menor fortuna, desde las fisonomías hasta el lenguaje natural, buscando también la participación justa de exactitud y la belleza en ese «poetizar la verdad» al que nos referíamos arriba y que convirtió en su lema. Pero, sobre todo, Fernán había conseguido dejar la ficción de sus mejores novelas en manos del *tempo* de la vida. Así, en aquel extraordinario episodio metaficcional de *La Gaviota*, quizá uno de los

43. Benito Pérez Galdós, «La sociedad española como materia novelable», en *Ensayos de crítica literaria*, edición de Laureano Bonet, Barcelona: Península, 1990, p. 159. El texto galdosiano ha sido interpretado por Antonio Chicharro Chamorro, «Las reflexiones teóricas de Pérez Galdós sobre novela (Análisis del discurso de entrada en la Real Academia Española)», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, vol. 1, pp. 103-117. Y también por Francisco Caudet, «La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós», *Filología*, 1-2 (1995), pp. 5-27.

más experimentales de su producción, cuando varios personajes reunidos en la casa sevillana de la condesa de Algar discuten sobre cómo sería la novela que Rafael propone componer entre todos, la señora marquesa exige renunciar al «desenlace *romancesco*», esto es, novelesco y efectista, para dejar al tiempo vital su papel: el final de las novelas lo dictará «el tiempo, que da fin de todo, por más que digan los novelistas que sueñan en lugar de observar»⁴⁴. Así, en *La Gaviota* la vida se impone sobre las ideas, incorporando la inevitable ambigüedad que hace a la obra *interesante*. Y la realidad, incluso la realidad de los personajes de ficción, gana la partida. También en eso, Fernán estaba ensayando las maneras del realismo.

44. Fernán Caballero, *La Gaviota*, en *Obras escogidas*, ed. cit., pp. 192-193.