

COSTUMBRISMO Y ESTETICA LITERARIA DE FERNAN CABALLERO

Jesús Casada Teresa*
Instituto de F.P. de Manresa

RESUMEN

El autor de este estudio intenta un análisis del término «costumbrismo» a través de la obra de Fernán Caballero. No se trata de una labor de documentación exhaustiva a propósito de este aspecto, sino de dar, a partir de una definición de la voz, un sentido completo a la producción literaria de la escritora. La última conclusión que se puede apuntar es tanto política –en su sentido más amplio– que literaria. Es un ensayo, asimismo, que mira su obra en sí misma, pero también como avance y como muestra para la novelística realista e idealista del XIX.

RESUMÉ

L'auteur de cet étude essaie de faire un analyse du terme «costumbrismo» à travers les oeuvres littéraires de Fernán Caballero. Il ne s'agit pas d'un travail de documentation exhaustive à propos de cet aspect, mais de donner, à partir d'une définition de ce nom, un sens complet à la production littéraire de cette écrivaine. La conclusion finale est aussi politique que littéraire. C'est un essai qui observe ses oeuvres et leurs significations intérieures, mais on regarde aussi cette écrivaine comme une avance et comme une maître pour le roman réaliste ou idéaliste du XIX^e siècle.

El costumbrismo de Fernán Caballero

El término «costumbrista» lo recoge el *D.R.A.E.* en 1899, y hay que aguardar hasta la mitad del XX para que, en 1956¹, sea introducida la voz «costumbrismo» en el *Diccionario*. Evidentemente, la realidad y el surgir de las palabras tienen un largo deambular hasta que, consagradas por el uso, encuentran su rincón entre las páginas de la *R.A.E.* Sin embargo, es significativo el caso del escalonamiento en la admisión de las voces derivadas de «costumbre». Aquélla se recoge en el de *Autoridades*² en cuatro

* Licenciado en Filología Hispánica. Instituto de F.P. de Manresa. Recibido el 7-3-1987.

1. *Diccionario de la Lengua Española*, Barcelona, Sopena, 1956.

2. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1976.

acepciones. La primera se expresa como «hábito adquirido a ejecutar una misma cosa continuadamente»; la segunda, «vale también fuero, derecho o ley no escrita»; la tercera, «se usa también por genio o natural»; y la última –la que a nosotros más nos interesa– define el concepto como «inclinación y calidad que reside en algún sujeto, y así se dice, es persona de buenas o malas costumbres». A la voz «costumbrista» se alude en 1915³ como «persona que en literatura cultiva con frecuencia la pintura de las costumbres». De este modo, tenemos que el germen matriz («costumbre») recoge inveterada y ancestralmente la forma actual de la palabra, por lo menos desde primeros del XVIII; que «costumbrista» es el final eslabón de una segunda estada y se aplica al uso literario; y que el último término concluye el espacio cronológico de las definiciones –fresca invención de la crítica literaria.

Con tan breves argumentos pretendo bosquejar un campo semántico complejo por las controversias que de hecho ha suscitado –pero a la vez rico en consecuencias. Toda vez que la palabra originaria recibe –aunque como último significado– el matiz moral correspondiente («y así se dice es persona de buenas o malas costumbres»), la voz «costumbrismo» se define (*D.R.A.E.* 1956) como la «atención especial que se presta a la pintura de las costumbres típicas de un país o región». De este modo, la lectura individual de «costumbres» pasa a tomar en su último derivado el dibujo de la caractereología nacional. En el intermedio, la justificación se halla en el tono literario que Mesonero, Estébanez, Larra o Fernán Caballero dieron a la voz «costumbrista» y su pintura de las «costumbres» nacionales. Pero el problema fundamental se plantea cuando queremos dilucidar en los textos de los escritores del XIX hasta qué punto «costumbrista» se contamina del lastre moral de sus orígenes. Si así fuera, ya sabríamos a qué atenernos y múltiples vías quedarían abiertas para una interpretación posterior. Sin embargo, como ha sabido ver Montesinos:

«Costumbres, tal como Mesonero acaba de definir la palabra, no traduce la francesa «moeurs», a la atracción de la cual debe su nuevo empleo. El costumbrismo español resulta estrecho frente a la «littérature de moeurs» francesa porque el término castellano disminuye el alcance del francés. Por «moeurs» los franceses han entendido siempre todos los resortes morales del hombre y de la sociedad»⁴.

Y, una página más allá, continúa el mismo erudito:

«Un equivalente de la palabra «moeurs» falta en castellano; desde antiguo se ha empleado en esta acepción «costumbres», y así ha podido decirse de alguien que tiene «buenas o malas costumbres»; fatalmente, a la larga, habían de surgir equívocos»⁵.

No resulta difícil apreciar en el uso de Larra o Mesonero un evidente desarraigo con las connotaciones morales que el término tuviera de acarreo. No obstante, el caso de Fernán Caballero es bien distinto porque –aunque luego incuistrados todos bajo el artificioso y

3. *Diccionario de la Lengua Española*, Barcelona, 1915.

4. J.F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1960, p. 48.

5. *Ibidem*, p. 49.

tardío marbete de «costumbrismo»— la «escuela» ofrece las variaciones posibles de una sinfonía de individualidades. Evidentemente, todos son «costumbristas», pero las «costumbres» que retratan, pintan o analizan, varían en los fines a que se dirigen. No digamos que son «distintas» cuando la variación depende tan sólo de la óptica peculiar del retratista en el edificio de la realidad. Para Fernán Caballero las «costumbres» se miden por lo que de moral tienen, en el determinismo inexorable de la pertenencia a un grupo social, una época o su nación. Así, en *Leonor*, dirá a propósito de la hija «eclásée»:

«Las costumbres o ideas de aquella época lo traían así consigo, y le causó y debió causarle, por tanto, gran sorpresa y dolor que su hija bajase de clase en la elección que había hecho de un hombre para amarlo»⁶.

En el mundo literario de la autora andaluza las cosas son como aparecen a primera vista, sin la subversión novelesca del conflicto y con la conciliación de un arcádico cosmos en que todo se perpetúa. No de otro modo se explica la profusión de los «senex gravis» y los consejeros jurisconsultos. De tan cerca de estos presupuestos nace su animadversión por los «melodramas» —como indica en el «Prólogo» a «La Gaviota»⁷—, «la novela fantástica» y la «sentimental» —en el «intermezzo» dialogado de Rafael y la condesa⁸. Semejante determinismo alcanza incluso a la geografía y el medio como tibio y escaso preludio darwiniano. Por ello Marisalada encuentra en Sevilla un «teatro demasiado estrecho para las miras ambiciosas»⁹ de su sed de aplausos que la devoran, arrimando, sin saberlo, el rescoldo a la llama de su condena. Fernán Caballero halla, quizás, en las formas costumbristas del Pobrecito Hablador o del Curioso Parlante la vena satírica que ella identifica con un escepticismo visceral producto de la impotencia. Tal vez en estos términos se integren las palabras de la marquesa de *Cosa cumplida... sólo en la otra vida* cuando apostilla que «un joven se hace irónico cuando pierde las ilusiones de la vida»¹⁰, o cuando describe el sarcasmo y la ironía como «armas cuyo uso es tan fácil que no parece sino que mientras más basta es la mano, mejor las maneja»¹¹. Porque Böhl de Faber contrae el consabido trueque del criticismo por la versión moral que se le corresponde.

Ya viene siendo tradicional la adscripción de muy variadas formas al término «costumbrismo» de la primera mitad del XIX, desde Ferreras¹² que distingue el «político», «satírico» y el «puro», hasta las de Evaristo Correa Calderón¹³: Marqués y Espejo o Martín Carramolino en el segundo, Agustín Pérez Zaragoza, Antonio de San Román en el primero, y en el último Neira de Mosquera o Antonio Flores. Pero es evidente ya no sólo la arbitrariedad de toda clasificación al uso, sino su engaño correspondiente. Sobre el conocimiento y la lectura de la Caballero apenas nada se sabe, pero cabe suponer que en los comentarios en que hemos creído ver, con la falsilla correspondiente, la alusión indirecta a los articulistas puede incluir también a los llamados «novelistas de costumbres».

Sobre tales problemas de terminología Böhl de Faber complica extraordinariamente el panorama. Se dirige a sus obras en las formas de «novela costumbrista, «daguerroti-

6. *Obras de Fernán Caballero*, Madrid, B.A.E., 1969, tomo 139, p. 35.

7. *Ibidem*, p. 49.

8. F. Caballero, *La Gaviota*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 39-40.

9. *Ibidem*, p. 257.

10. F. Caballero, B.A.E., tomo 139, p. 26.

11. *Ibidem*, p. 25.

12. Juan Ignacio Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica (1820-1820)*, Madrid, Taurus, 1973.

13. F. Correa Calderón, «El costumbrismo en el siglo XIX», en *Historia General de las literaturas hispánicas*, edic. G. Díaz Plaja, IV, Barna, Vergara, 1957, pp. 245-258.

po», «intrigas», «relación» o «cuento». Se puede afirmar que el que mejor le cabe –al decir de ella– es el de «recolectora», que no «autora», como señala en carta a Hartzenbusch: «pues usted sabe que soy recolectora y sin pretensión alguna de escritora»¹⁴. Porque ya sabemos de modo suficiente cómo, papel en la mano, acostumbraba a tomar apuntes de las costumbres de los pueblos sevillanos que luego pasarían a la imprenta. No obstante –y por tales derivaciones–, se justifica su deseo en el «Prólogo» de *La Gaviota* de no llamar «novela» a la obra, pues –como indica– «nos hemos propuesto dar una idea exacta, verdadera y genuina de España» y, continúa, «la parte que pudiera llamarse novela, sirve de marco a este vasto cuadro que no hemos hecho más que bosquejar»¹⁵.

En Fernán Caballero hay un temor reverencial a apellidar a sus obras de «novelas». En el expurgue que Rafael y la Condesa en el Capítulo IV llevan a cabo, tan sólo salvan a la «novela histórica» y la «novela de costumbres»¹⁶; y en el consabido «Prólogo» a *La Gaviota* renuncia a los honores de la novela por la «sencillez de su intriga» y la «verdad de sus pormenores»¹⁷. Resultan, además, abundantísimos los ejemplos en que se refiere despreciativamente a lo novelesco, como en *Las mujeres cristianas*, donde un personaje se refiere a su interlocutor con la advertencia preliminar de «nada de extraordinario ni de novelesco tiene lo que voy a referirte»¹⁸. Sobre todo, lo que la palabra tiene de relevancia hacia lo fantástico es lo que causa el denuesto de Fernán Caballero, hacedora de una literatura «de veritate» que acostumbra a referir con regusto la certeza de lo narrado. Inclusive, llega Cecilia a identificar las «novelerías» con las «romanesquerías» cuando el conde de *Cosa cumplida...*, sólo en la otra vida se dirige a la marquesa:

«Una mujer como usted se debe a sí misma el condenarlo en la práctica [el mezclar la «poesía» con la «vida real»], siendo un contrasentido que se haga patrocinadora de novelerías y «romanesquerías» una mujer a quien yo tacharía de ser fría y exageradamente austera en ciertas materias»¹⁹.

Poco amiga del «melodrama» o el «vaudeville» (popularizado por las traducciones de Bretón de los Herreros), mal podía querer la literatura de Sue, pero tampoco la de George Sand o de Ayguals de Izco en el otro extremo. Era admiradora de Balzac por ser aquél monárquico y católico, aunque no dejó de advertir que «lo malo de estos eminentes autores, es que tienen ideas, pero no convicciones»²⁰. Usa la voz «cuadros» y no «novelas» para no confundir sus obras con las francesas, «pasionales» y, a su parecer, excesivamente cargadas de tonos psicológicos. Además, emplea la voz «sucesos» en vez de «eventos» por lo que aquélla tiene de connotaciones fantasiosas y apartadas de la realidad. Ella «copia» el mundo y, correlativamente, pinta «retratos de la vida real» más que «héroes de novela», como señala en *Lágrimas*:

«Hacemos esto con tanta más razón cuanto que más que eventos, pintamos sucesos, más que héroes de novela, trazamos retratos de la vida real»²¹.

14. Vid. T. Heinermann, *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, p. 228.

15. F. Caballero, *La Gaviota*, p. 39.

16. *Ibidem*, p. 214.

17. *Ibidem*, p. 39.

18. B.A.E. tomo 139, p. 22.

19. B.A.E. tomo 140, p. 26.

20. Citado por Iris M. Zavala en *Ideología y política en la novela española del Siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1971, p. 127.

21. B.A.E., tomo 138, p. 122.

Cecilia, desde sus «relatos costumbristas», observa el horizonte de la moderna novela decimonónica con el privilegio de escritora ¿realista? Indudablemente, no cabe adscribir este término a Böhl de Faber. Es pintora de realidades, pero le conviene más el agregado de retratista de vivencias reales, pintorescas. Interesada por todo lo folklórico, recopila cuentos, oraciones, «adivinas» y refranes populares que utiliza luego en sus novelas. Para ella lo «novelesco» posee la esencia del engaño, la forma fabuladora que es susceptible –luego– de una interpretación ideológica por parte de Fernán Caballero. Mal –viene a decir– lo novelesco puede servir de «exemplum vitae» cuando, como afirma el conde de *Cosa cumplida, sólo en otra vida*, «es en la vida el veneno más sutil»²². Por ello separa lo poético de lo novelesco, lo «real poético» que queda a salvo de posibles interferencias, y descubre la falacia que asocia lo romántico y la Poesía con mayúsculas. Insisto: en Böhl de Faber el término «novela» se carga de resonancias ideológicas, ve en ella la forma que los escritores románticos emplean para vertir su «sensiblería» –como repite insistentemente– y, cree, es fundamentalmente subversiva en cuanto pervierte, asimismo, a la juventud. Porque, como ella indica, «no soy enemiga, por cierto, de las musas, pero no me gusta que bajen del Parnaso»²³, y, además:

«Poético es el joven que limita sus deseos y lucha con tranquila perseverancia contra la mala suerte, que honra las canas, respeta lo que es superior, enfrena su lengua y se hace lugar con su mérito sin encumbrarse más de lo que es propio, sirviéndose para ello de zancos de jactancia: este joven no es romancesco»²⁴.

Por el contrario, el «joven romancesco» tiene la «desesperación, locura y muerte», y la evasión de un mundo real que queda desfigurado, porque –repito con sus palabras– «lo novelesco es en la vida el veneno más sutil»²⁵. Una advertencia fundamental viene al caso de tales aseveraciones por parte de Böhl de Faber: la condición «vitalista» que alienta su teoría literaria, y el hecho del dibujo de la resonancia práctica que todo escrito literario tiene, a nivel efectivo, en la realidad. En adelante entraré en el bosquejo de su crítica a las formas románticas –común, por otra parte, a cierto sector de autores costumbristas: dígame Mesonero Romanos, por ejemplo–, pero sirva de adelanto que si aquéllos anudan, por primera vez en la Historia literaria, literatura y vida, y su protesta alcanza incluso a su modo de vestir o a los actos más cotidianos de su existencia, el autor de costumbres que les es coetáneo termina por ver, también, sus múltiples interferencias.

Mesonero se burla de su sobrino «joven romántico» y Fernán Caballero, por su parte, planea una literatura edificante lo más cercana posible a la realidad, que no se eleve en alegres vuelos exotistas, imaginativos o sentimentales. Porque la autora andaluza es la moralista que contempla el trasfondo y la resonancia práctica, a nivel vital, que la literatura posee.

Para Cecilia lo «natural» y lo «exacto» son las condiciones terminales de sus piezas de costumbres. Y, junto a ello, el dibujo auténtico del «Volkgeist» peculiar de la nación española, sobre lo cual la condesa de *La Gaviota* indica que si fuera la reina «mandaría escribir una novela de costumbres en cada provincia, sin dejar nada por inferir o por analizar»²⁶. Y Rafael asevera que «una novela fantástica española sería una afectación

22. B.A.E., tomo 139, p. 26.

23. Ibidem, p. 26.

24. Ibidem, p. 26.

25. F. Caballero, *La Gaviota*, p. 215.

26. F. Caballero, *La Gaviota*, p. 215.

insoponible»²⁷. Por una parte ambas condiciones se explicitan en sus novelas en los presupuestos de exhaustividad y concreción y, por fin, en el abundante caudal moral de sus contenidos, la relativa complicación argumental de las peripecias –parcial, como luego analizaré–, el grado de comprobabilidad de los acontecimientos reflejados –filtrados de elementos autobiográficos y de «novela en clave»–, y la dominancia de la técnica narrativa y descriptiva.

La peculiar labor del gabinete de estudio literario de Fernán Caballero la lleva por dos caminos diferentes en su quehacer. En primer lugar, la fase recopiladora de materiales, de conversaciones, de notas sobre edificios o de refranes y «facta et dicta» populares. Hasta aquí hay una evidente cercanía con la novela realista que le sucederá. Pero sobreviene una segunda, seleccionadora, que integra y desecha elementos que luego van surgiendo en el decurso de la narración. Esta, aunque lineal, se alterna con muy diferentes intromisiones –interferencias que ya aparecen en Espronceda en el *Diablo mundo*. Por cuanto su método, en la primera fase, es un preludio de la novela realista posterior, se encuentra en Fernán Caballero un punto de apoyo más para el inteligente postulado de Montesinos, quien afirma en el costumbrismo su labor de «educador de la sensibilidad del gusto de novelistas y públicos»²⁸. Pero en aquella al método fotográfico primero le sucede la fase artística que «poetiza la verdad», como indica en una carta que recoge Fray Diego de Valencina:

«Al poetizar la verdad, que es todo mi afán y mi altar moral, temo que no aparezca en todo su esplendor esta verdad que amo. Al querer, como es mi intención, desterrar de la vida perfecta todo lo romancesco, buscando el ideal de lo sencillo, como para mí existe, robo a mis novelas o privo a mis novelas de toda esa brillante parte del colorido de lo romancesco y extraordinario»²⁹.

Evidentemente, como ya he indicado, el término «poético» en Fernán Caballero es el agregado artístico que aquella opone a la falsa poetización «romancesca» –portadora de una ideología que postula la evasión de la realidad y moralmente perniciosa. Para ella, por el contrario, lo «poético verdadero» es el corolario de la literatura popular, simple y espontánea, carente de afectación y fiel trasladadora del espíritu del pueblo. Me parecen de igual modo ajustadas las consecuencias que Javier Herrero apunta abundando en parecidas conclusiones:

«Debemos, por tanto, distinguir entre la creación «poética» que exalta la belleza de lo real, la bondad de la vida y sus virtudes de sencillez, pureza, humildad, nobleza, etc., en que la verdadera grandeza reside, y la creación «romancesca», que pervierte lo real idealizando las pasiones desenfrenadas que degradan al hombre»³⁰.

Su «realismo poético» –final condición en la que los críticos terminan por conducirse en lo que toca a Cecilia– es edulcoradamente seleccionador. Aísla las conductas nobles, los ámbitos paradisíacos de una Andalucía gratificante y los caracteres sencillos del pueblo. No obstante, el conflicto novelesco se apunta cuando se subvierten los principios normadores de la clase o la moral, y al final, la restitución conclusiva devuelve cada

27. Ibidem, p. 214.

28. J.F. Montesinos, op. cit., p. 12.

29. Fray Diego de Valencina, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid, 1919, p. 325.

30. Javier Herrero, *Fernán Herrero: Un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963, p. 326.

actitud a su lugar originario, o se entra en el juego del tribunal apocalíptico dador de las respectivas sentencias a los merecimientos de que los personajes se han hecho valedores.

La «cotorra campesina»³¹ –como solía autodenominarse– vive la vorágine de la «modernidad». «Neocatólica»³², secular enemiga de los «neovolterianos», anima iguales conclusiones a las del esproncediano grito del «siglo que llaman positivo», y se proclama repetidamente opuesta al «prosaísmo» lamentando que la poesía y la literatura ya pueden irse «como pobres desterrados a otro mundo porque en «éste andan de más»³³. Este argumento, reiteradamente expuesto en cuantas ocasiones le vino a mano, es el eco de la paralela intención costumbrista que se encuentra en la colección de oficios larrianos de *Modos de vivir que no dan de vivir* o en el repaso nostálgico de Mesonero del antiguo Madrid desaparecido bajo la modernidad. Todos lamentan el avance inexorable del progreso positivo y se afanan en el rescate de tipos y costumbres condenadas a la muerte. El Duque de Rivas en el «Prólogo» a la edición de 1856 de *La familia de Alvareda* advierte cómo Cecilia observa «con dolor desaparecer a toda prisa de nuestro suelo hasta la tradición del modo de ver, de sentir y de vivir de nuestros padres»³⁴. Y en el «Prólogo» a *La Gaviota*, aquélla se incluye en la «cuarta clase» –la del pueblo– «que no quiere dejar remolcar a nuestro hermoso país» en los «adelantos positivos de otras naciones»³⁵. Si –como muy bien supo ver Montesinos– la vorágine de la modernidad trajo una sensación de inseguridad, la «falta de una idea rectora de la época y de un definido carácter de ella»³⁶, las «costumbres» que dibuja Fernán Caballero son el reducto que ella encuentra en una ideal –aunque fatalmente real por el inveterado atraso español– Andalucía.

Desde tales presupuestos se comprenden las burlas que Cecilia realiza de los «viajes» de los extranjeros que con tanta abundancia dibujaron las lacras del atraso y la ignorancia nacional –George Borrow o Richard Ford son un ejemplo. Heredera de la vieja polémica dieciochista de Forner, *El Censor* o Jovellanos contra Morvilliers, se burla sin embargo de la respuesta punzante e irónica a los retratistas extranjeros no ajena, en su parecer, a intereses personales. Si los *Viajes de España* de Ponz han de mirarse con una intención paralela, o la de sus predecesores en la polémica, Böhl de Faber rechaza la posible respuesta irónica o la contestación narrativa que pasa por el «viaje» para refugiarse en el «estilo de chanza»³⁷, opuesto al «tono de amarga y picante ironía, tan común actualmente en la sociedad extranjera»³⁸. No de otro modo ha de interpretarse el retrato que Arias hace de su tío en *La Gaviota*, curioso heredero del XVIII:

«Ahora está escribiendo un libro serio, como él dice, el cual debe servirle de escalón para subir a la Cámara de Diputados. Se intitula: *Viaje científico, filosófico, fisiológico, artístico y geológico por España o Iberia*, con observaciones críticas sobre su gobierno, su agricultura, sus boleros y su sistema tributario»³⁹.

Cecilia ve en estos cuadros intereses pecuniarios y personalistas no exentos de trivialidades y escasamente profundizadores en el «Volkgeist» o espíritu verdadero del pueblo español. A ella no le interesan los dieciochescos dibujos agrícolas, culinarios o

31. T. Heinermann, op. cit., p. 203.

32. Ibidem, p. 203.

33. Ibidem, p. 218.

34. F. Caballero, *La familia de Alvareda*, Madrid, Taurus, 1982, p.p. 85-86.

35. F. Caballero, *La Gaviota*, p. 40.

36. J.F. Montesinos, op. cit., p. 45.

37. F. Caballero, *La Gaviota*, p.p. 41-42.

38. Ibidem, p. 42.

39. Ibidem, p. 181.

fisiológicos, sino la intromisión, poética, en la esencia del hombre andaluz. Afirmo, además, que ello excluye la picante ironía y afán crítico de aquéllos, que indefectiblemente la habría de conducir al «desasosiego». Larra, por el contrario, continúa esta tradición inaugurada por el criticismo del XVIII abocando al «escribir en Madrid es llorar». La Caballero, sin embargo, cree que «uno se hace irónico cuando se pierden las ilusiones de la vida»⁴⁰.

El lugar que actualmente ocupa Fernán Caballero en la Historia de la Literatura española desmerece en gran medida la plaza que antaño ocupara. De sobras es conocida la masiva recepción de sus novelas, favorecida por el infértil panorama novelesco de la época. Evidentemente, poseía los ingredientes adecuados para ser acogida por un público muy amplio. Sin embargo, no escribe para el pueblo, como señala en la despedida «El autor a sus lectores» de *Cosa cumplida*:

«Algunos piensan –sin duda inducidos a ello por la denominación de populares que llevan nuestros cuadros de costumbres– que los reproducimos para el pueblo, y esto es un error que está demostrado con sólo la sencilla objeción de que el pueblo que nosotros pintamos no lee. Los pintores flamencos –perdónenosos lo atrevido de la comparación– no pintaban sus cuadros campestres para los que amaban la naturaleza campestre y apreciaban la pintura»⁴¹.

Un preanuncio del juanramoniano lema «a la inmensa minoría» se trasluce en una nota a pie de página –de las que ella gustaba– en *Más vale honor que honores*:

«Bien sabemos que lo que vamos escribiendo es ridículo, o cuando menos griego para la mayor parte de las gentes; pero escribimos para los que entienden este griego. Por dicha nuestra no faltan»⁴².

Böhl de Faber continúa en el texto anterior aduciendo que «la cultura no tiene la inocencia y candidez primitiva» y, además, «no tiene energía y concisión y así carece también de la libertad en la expresión». Cecilia, de algún modo, se justifica de sus fallas literarias. Evidentemente, carece de toda pretenciosidad estilística porque su formación adolece de una manifiesta penuria y su preparación cultural en modo alguno la coloca sino en una medianía suficientemente probada. Recurre –como le era conveniente– a la sencillez tanto argumental como formal, elevándola a la categoría de precepto ideológico cuando, además, ello le permite ocultar sus defectos. Justifica en *La noche de Navidad* el alto valor de los cantos populares de Nochebuena, que recoge por el sello de «candor y de inimitable genuidad»⁴³ que poseen estas composiciones; pero, como señala en *Cosa cumplida*, estos espejos del alma popular expresan «las primeras elaboraciones del pensamiento en su libre albedrío, la expresión innata del corazón, la agudeza espontánea del entendimiento»⁴⁴.

Böhl de Faber, además, acostumbraba a penetrar en los puntales románticos y sus puntos de apoyo fundamentales. De tal modo, piensa que la «imaginación» atrae a la insania, a la que cree –como indica en *El último consuelo*– nacida «en la impúdica religión de los griegos, en la feroz de los salvajes»⁴⁵. Si Milton combina en los *Paraísos perdidos* lo religioso con lo profano en la unción poética, como en España la escuela

40. B.A.E., tomo 139, p. 26.

41. Ibidem, p. 77.

42. Ibidem, p. 169.

43. Ibidem, p. 249.

44. Ibidem, p. 39.

45. Ibidem, p. 120.

sevillana de Blanco White, Cecilia ataca también a los «novelistas de nuevo cuño», tras de los cuales se esconden Sue y sus correligionarios, que «profanan los textos sagrados de las *Escrituras*»⁴⁶. Tras de ello está el conocido eco de los oficialistas «pro-moratinianos», apaleadores de tales «excesos literarios». Pero, aunque en ocasiones aluda a los peligros de esta plaga funesta, cree que los antros románticos se localizan en el escueto reducto de la Corte:

«El centro en que generalmente residen es en Madrid, más contados en las provincias, suelen ser el objeto de la común rechifla»⁴⁷.

Más allá de la idílica visión española, aún no contaminada por los designios de la modernidad, Cecilia apura sus ataques verbales a la hegemonía que Francia e Inglaterra amenazan imponer en el caso de una moral laxa y una literatura fantástica, «novelesca» y de cariz psicológico. De tal modo Polo, en *La Gaviota*, alude a «los hijos de la libertad» y al triste recuerdo de la literatura nacional que pasa por la imitación, cuando no «estamos a la altura de nada»⁴⁸. A su vez, Rafael se burla de un tal «lord Londonderry»⁴⁹ que ha escrito su correspondiente *Viaje a España* reiterador de nuestro atraso. Y Eloísa apura que España se va «poniendo al nivel de los extranjeros en cuanto a la afectación y artificio»⁵⁰. No vale la pena multiplicar los ejemplos. En una carta a Hartzenbusch con fecha 24 del II de 1856 se mofa de los folletines de Dumas y rechaza la propuesta de *El Criterio*⁵¹ para emularlo, y en *Elia* el ataque atiende directamente a la literatura francesa:

«Por eso el gran Alejandro Dumas, que llevó su buena parte, confiesa, ingenuamente y asombrado, que el pueblo español ha hallado medio de burlarse de los franceses, a pesar de ser éstos el maligno pueblo que inventó el «vaudeville», que es la zarzuela allende los Pirineos»⁵².

En Böhl de Faber se da cita un costumbrismo teñido de tonos nacionalistas. Si Larra cayó fulminado ante la evidencia y el respeto que le causaron París y Londres, y Mesonero es el presagio de una suerte de forma tecnócrata auspiciadora de empresas políticas para incorporar a España en la marcha europea, Cecilia arremete «pro domo sua» contra semejantes vencimientos. En todos los casos en que la andaluza se decide a manifestar su punto de vista, tanto Francia como Inglaterra salen mal paradas, y tan sólo hallo una referencia que atenúa su exacerbado concepto nacional: Alemania, patria del edulcorado Stein, verdadero retroceso emotivo a su pasado.

La estética literaria

Ya he apurado la idea de Fernán Caballero «recolectora» –al decir de ella–, elaboradora de una «técnica fotográfica», y las conclusiones que de su «realismo poético» –ésta era la final conclusión– se derivan. Los elementos de su estética literaria y de su quehacer artístico persiguen a tales presupuestos. En primer lugar, se destaca la profusión prologal

46. F. Caballero, *La Gaviota*, p. 212.

47. *Ibidem*, p. 40.

48. *Ibidem*, p. 233.

49. *Ibidem*, p. 233.

50. *Ibidem*, p. 233.

51. Theodor Heinermann, p. 173.

52. F. Caballero, *Elia*, Madrid, Alianza, 1968, p.p. 93-94.

de que hace gala la Böhl de Faber, donde da ocasión a definir su tabla de premisas fundamentales, elevándose a la altura de hacedora de su expresa poética literaria. Además, se sirve de notas a pie de página –procedimiento harto extraño en el género– que en ocasiones largan un abundante discurso, o se enzarza en profusas digresiones. En todos los casos se rompe la linealidad del relato –por lo demás muy regular– y Cecilia aduce «exempla», comentarios o «addendas» explicativas. Ya Espronceda se sirve de tales esquisiteces en el *Diablo mundo*, fácilmente justificables por una imaginación que vuela sin el látigo que la pueda domeñar. En modo alguno, sin embargo, esto se puede referir a la autora de *La Gaviota*. Es significativo en todos los ejemplos la directa llamada de atención al lector, lo que prueba un evidente afán moralizante en sus incisos. Toda literatura que se tilda de estos resabios didácticos hace uso abundante de detenciones continuadas, véase el *Guzmán de Alfarache* o la «vocatus lectoris» de las obras medievales. Quizás la forma más exagerada se alcanza en *Simón Verde*:

«Volvamos a la narración, puesto que nos echan en cara nuestras digresiones. ¡A narrar, a narrar! ¡Al sembrado y a sembrar patatas! Las digresiones están de más, que también en literatura hay hombres positivos. ¡Digresiones! ¡Pues no es nada!»⁵³.

No en vano se excusa ante los «hombres positivos» justificándose de las posibles imputaciones. Es consciente de la falta de vigor narrativo que su uso produce y, aun tomándolo como tacha, se permite la licencia de su empleo. Corroboran sus incisos abundantes, además, el esencial realismo «subjetivo» que anima sus obras. Evidentemente, aún quedan lejos el narrador omnisciente y el autor se concede las libertades del diálogo y la mención expresa del lector. En *Elia* se encuentra un caso relevante:

«Algunos días después llegaba esta carga al convento, esa trinchera de almas frías egoístas, como decía el filósofo Narciso; y Carlos llegaba a Inglaterra, nido de cisnes, como decía Shakespeare; sobrenombres que, en justicia ¿no te parece, querido lector, que haremos bien en trocarlos?»⁵⁴.

En *La Gaviota*, el ejemplo más interesante que he podido detectar sirve para dirigirse Cecilia al lector, tomarlo en andas y trasladarlo, desde sus páginas, a Villamar:

«Si el lector quiere, antes de que nos separemos para siempre, echar otra ojeada sobre aquel rinconcillo de la tierra llamada Villamar, bien ajeno, sin duda, del distinguido huésped que va a recibir en su seno, le conduciremos allá, sin que tenga que pensar en fatigas ni gastos de viaje»⁵⁵.

Lo que llama poderosamente la atención en tales casos es la escasez de recursos narrativos de la Caballero y su maternal condescendencia al lector, a cuyos gustos se plega continuamente. No busquemos, por ello, juegos de intriga deliberados con aquél. Este posee ya desde el principio los elementos de juicio suficientes para adivinar el desarrollo de la novela, y el cosmos del mundo andaluz creado se conduce por los fáciles derroteros de una simplicidad palmaria. Hasta tal punto se rebaja el dominio del narrador que en toda ocasión se sirve del «nos» de modestia, cuyo uso por parte de Cecilia es relevante en todos sus textos, lo que prueba su timidez como narradora.

53. B.A.E., tomo 139, p. 88.

54. F. Caballero, *Elia*, p. 197.

55. F. Caballero, *La Gaviota*, p. 310.

Son bien conocidas las tachas culturales de aquélla, sus abundantes faltas de ortografía o la pésima puntuación. No en vano compuso primero en alemán o francés varias de sus novelas que luego tradujo. Añádase a ello las abundantes concesiones a los arcaísmos o a un lenguaje en ocasiones excesivamente vulgar, cuyos ejemplos se multiplicarían y que no traigo por lo evidente. Recuérdese su idea de que «la cultura no tiene la inocencia y candidez primitiva y el puro candor y la inimitable genuidad» que halla en los cantos populares. Como ya he referido, es partidaria del «estilo de chanza» frente a la «amarga y picante ironía», y encuentra que el «buen tono nacional» –como señala en *La Gaviota*– «consiste en la ausencia de afectación», porque «todo lo que en España es natural, es por sí mismo elegante»⁵⁶. Ella misma se previene en muchas ocasiones de las imputaciones que se le hagan cuando, por ejemplo en el «Prólogo» de *Elia*, alude a la falta de decoro lingüístico de los personajes:

«Otro cargo que se nos podrá hacer, como a todo el que pretende copiar al natural, y es: Que hay puestas en boca de personajes sencillos y poco pensadores razones que no serían capaces de emitir»⁵⁷.

A lo que añade más adelante:

«Pudiéramos también atacar sobre la más o menos razón que llevan los personajes en sus argumentos. Pero advertimos que cada cual habla y argumenta según su carácter y su modo de ver y de sentir, y que el autor no sale responsable a nada»⁵⁸.

La levedad de tales argumentos se funda en la peculiar «raison du coeur» que anima los planteos de la autora andaluza en sus novelas. Es evidente por demás el predominio de las formas verbales en presente, la simultaneidad en el uso del estilo directo e indirecto, y la persistente precisión temporal. La «vaguedad» que Montesinos cree que constituye una de las claves del género costumbrista de paso en Fernán Caballero a una deliberada expresión de concreciones. En cuanto al tiempo, *La Gaviota* se sitúa en 1836, ofrece datos de cronología externa como la guerra carlista o se señalan los dos años que en Navarra pasa Stein. En *Clemencia*, situada en 1810, abundan los cortes temporales –seis años, por ejemplo, transcurren en la ausencia del protagonista–, y un cierto detalle es también la nota característica en lo que al tiempo se refiere en la novela. Incluso en *Elia* apunta su deseo de no incurrir en anacronismos:

«El autor no ha podido averiguar a punto fijo la época de la invasión de desterrados polacos, permónese si lo es, este anacronismo insignificante»⁵⁹.

No en vano su proyecto es –como indica en el «Prólogo» a *La Gaviota*– «dar una idea exacta, verdadera y genuina de España» y –prosigue– «dar a conocer lo natural y lo exacto, que son, a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres»⁶⁰.

En razón a los claros esquematismo estructurales que posteriormente analizaré, y lo que ya se lleva apuntado, no puede extrañar la evidente intencionalidad simplificadora

56. Ibidem, p. 175.

57. F. Caballero, *Elia*, p. 30.

58. Ibidem, p. 31.

59. Ibidem, p. 54.

60. F. Caballero, *La Gaviota*, p.p. 39-40.

de Fernán Caballero en cuanto a elementos onomásticos en sus personajes –una faceta más– concierne. Algunos se apellidan «D.^a Fortuna», «D. Dinero», «D. Próspero», «Juan Soldado», «A...», cuyos nombres son suficientemente explicativos del carácter de los personajes en que se encarnan. En *La Gaviota*, Stein supone ya –por su nombre alemán– el dibujo de un ser bondadoso; la aldea de Villamar expresa suficientemente su carácter marino; «Marisalada» hace referencia a su chispeante gracejo heredado del idílico marco del pueblo, que luego se trocará en un funesto «Gaviota» a la que se asemeja por su voz sonora y su vivacidad, pero también por su carácter instintivo, preludio del fatal desenlace. Incluso las cualidades angélicas de «D. Gabriel» encuentran su lógica correspondencia. En *La familia de Alvareda*, Ventura encarna, también, la mala fortuna –o ventura– que le aguarda por su pecado con Rita, y que le traerá en adelante la muerte a manos de Perico. Además, tras sus personajes se encuentran elementos biográficos –como ha apuntado Javier Herrero⁶¹ que acercan a sus novelas a la intención de literatura «de veritate». De este modo la marquesa de *Clemencia* –según Herrero– sería una traslación de su madre, el tío Abad de su padre, Alegría y Constanza de sus hermanas, Fernando de Guevara de su primer marido (Antonio Planels) y Martín de Guevara de su segundo esposo, el marqués de Arco-Hermoso.

En cuanto a la estructura y técnicas compositivas de Böhl de Faber, predomina la linealidad en la exposición y en el desarrollo de la trama novelesca, a no ser los cortes digresivos en que la autora se toma la libertad de sus juicios, o cuando se encarna en personajes como Rafael o el conde en la tertulia que organiza el debate novelesco en *La Gaviota*. Por lo demás, son escasas las retroproyecciones y se continúa el discurso habitual episódico. Acusa al relato «romancesco» de alternar «lo cultivado y lo silvestre, lo llano y lo escabroso de la manera más brusca, sorprendente y pintoresca»⁶²; sin embargo, sus relatos carecen de la monotonía que, desde semejante afirmación, se les pudiera suponer. Ya Eugenio de Ochoa proclama desde *La España* de 1849 en su «Juicio crítico» sobre *La Gaviota*:

«En *La Gaviota* la acción es casi nula: lo que constituye su fondo, puede decirse en poquísimas palabras; irara prueba de ingenio en el autor haber llenado con la narración de sucesos muy vulgares dos tomos, en los que ni sobra una línea, ni decae un solo instante el interés, ni cesa un solo punto el embeleso del lector!»⁶³.

El «conflicto» en la novela se plantea –como indiqué– en el juego de tensiones entre las conductas erradas y el juicio final probatorio a manos de la autora. De tal modo, el «fatum» romántico no tiene en ella cabida cuando los caracteres precisamente planeados encierran ya la conclusión. Así, no extraña la aseveración de Rafael en *La Gaviota*:

«Pero, Gracia, es menester confesar que no hay nada tan insípido en una novela como la virtud aislada»⁶⁴.

La «peripecia» novelesca y episódica, que en la novela «romancesca» se sirve del azar desencadenador de acontecimientos, se sustrae en Fernán Caballero a la dialéctica de las virtudes. Al final, aquel plano de los valores es el que desarrolla los «hechos». He señalado cómo prefiere la voz «sucesos» a «eventos», argumento que prueba la tesis

61. Javier Herrero, op. cit., p. 290.

62. B.A.E., tomo 139, p. 159.

63. Recogido en la edic. de *La Gaviota*, p. 334.

64. F. Caballero, *La Gaviota*, p. 214.

anterior. Abjura del segundo término por lo que tiene de fortuito devenir de acciones no sujetas a una razón –la moral en definitiva– evidente; mientras que «sucesos» es palabra más adecuada –así lo cree ella– para expresar el conjunto de peripecias que obedecen a una lógica causal en el relato. Por ello, como señala en *La estrella de Vandalia*, la «intriga» es el elemento accesorio:

«Volvemos a recordar a los que buscan en nuestras composiciones la novela, que no lo son, sino que son cuadros de costumbres, y que la intriga es sólo el marco del cuadro»⁶⁵.

El último ingrediente que da vigor compositivo a sus piezas es la abundancia de su descripción, elemento recurrente en numerosos párrafos situados por lo general al inicio de los capítulos. Es el acicate novelesco que ya llamó la atención de Eugenio de Ochoa en su «Juicio crítico»:

«El mayor mérito de *La Gaviota* consiste seguramente en la gran verdad de los caracteres y de las descripciones: en este punto recuerda a cada paso las obras de los grandes maestros del arte, Cervantes, Fielding, Walter Scott y Cooper; a veces compite con ellos»⁶⁶.

Exageradas apreciaciones, sin duda. No obstante, el mismo autor lamenta que no sea la novela «el género de literatura en que más han descollado los españoles en todos los tiempos» –triste constatación tras la que se esconde la marea de traducciones invasora del panorama literario contemporáneo–, pero detecta, asimismo, la oposición entre novela y cuento, contraste aplicable sobre todo a las obras de la Caballero donde peripecia e intriga son puntos escasamente relevantes:

«La novedad, la variedad, lo imprevisto y abundancia de los acontecimientos, nos parece peculiar del cuento, la novela vive esencialmente de caracteres y descripciones. ¡Cosa extraña!»⁶⁷.

Si sobre la profusión de la «digresio» aquélla se excusa en *Flores humildes* con los argumentos de que su afán es «buscar orígenes y causas a las cosas, sacar consecuencias y conjeturas y escudriñar el porqué de aquellas mismas»⁶⁸, el dibujo prolongado de ambientes y escenas son el tema del temple de su mano «pintoresquista». Bajo el lema «poeta ut pictor», acostumbra la Caballero a precisar su tarea descriptiva, y en ocasiones se encuentran en los textos interesantes alusiones a su curioso cruce interdisciplinar de las diferentes artes compositivas:

«El célebre pintor Tejeo ha hecho sobre este mismo asunto un soberbio cuadro. Cuando hemos visto la estampa que de él se ha sacado, estaba escrita esta escena, en cuyo traslado se han unido sin saberlo la pluma y el pincel. Pueda llenar al artista la descripción de su pensamiento como a nosotros la pintura del nuestro»⁶⁹.

65. B.A.E., tomo 137, p. 97.

66. Eugenio de Ochoa, op. cit., p. 332.

67. Ibidem, p. 332.

68. B.A.E., tomo 140, p. 85.

69. F. Caballero, *La familia de Alvareda*, p. 171.

Resta considerar las obras de nuestra autora en razón al tan manejado apelativo de «novelas originales de costumbres españolas» con que los autores de la época bautizaban sus producciones. El mismo Ochoa señala que el público con sólo ver al frente de una de ellas el adjetivo de «original», «la mira con desconfianza o la rechaza con desdén», y lamenta que se devoren con fruición las «desatinadas traducciones de los novelistas extranjeros»⁷⁰. Conviene en este punto comprobar qué entiende Fernán Caballero por «original». Así, el conde de *Cosa cumplida* señala:

«Bien hace usted en conservar tan original autógrafo, pues cada día escasea más lo original, lo peculiar que constituye un tipo, esto es, una cosa característica, individual, marcada con un sello peculiar»⁷¹.

Evidentemente, en Böhl de Faber se combinan la intención del dibujo verdadero de las costumbres españolas con la animadversión hacia todo lo extranjero. Ahí se han de incluir sus denuestos a Sue o Scott; pero también a Carolina Coronado y un abundante número de sus contemporáneos que se perdieron, a su parecer, en veleidades de tiernos coloridos sentimentales o en ineficaces confesiones líricas. Porque en la autora de *La Gaviota* el espíritu colectivo gana a las individualidades, y ni ella ni sus personajes se contaminaron del calor de época.

70. Eugenio de Ochoa, op. cit., p. 326.

71. B.A.E., tomo 139, p. 36.