
CECILIA BÖHL DE FABER: LA EXCEPCIÓN HECHA COSTUMBRE Y REALIDAD

ANÁLISIS DEL GÉNERO NARRATIVO DE LA AUTORA A PARTIR
DE *LA GAVIOTA*



1 DE JUNIO DE 2021
MARIA PONSI VILÀ
DIRIGIDO POR LARA VILÀ TOMÀS
CURSO 2020-2021
GRADO DE LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
UNIVERSIDAD DE GIRONA

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. ACERCA DE LA AUTORA.....	5
2.1. LA MUJER «LITERATA» Y LA CUESTIÓN DEL PSEUDÓNIMO	6
2.2. PUBLICACIÓN DE SUS OBRAS	9
2.3. REACCIÓN DE LA CRÍTICA	11
3. COSTUMBRISMO.....	14
4. IDEOLOGÍA.....	24
6. REALISMO.....	32
7. CONCLUSIONES.....	38
BIBLIOGRAFÍA.....	39
ANEJOS.....	41
PRÓLOGO DE LA GAVIOTA.....	41
TEXTOS COMPLEMENTARIOS.....	45
CITA DE EUGENIO DE OCHOA.....	45
CITA DE JULES HORRENT.....	46
PÁGINAS DE LA OBRA DE JUAN VALERA.....	48

RESUMEN DEL CONTENIDO:

El objetivo principal de este estudio es el análisis de la narrativa de la escritora Cecilia Böhl de Faber, cuyos textos firmó con el pseudónimo Fernán Caballero. A través del análisis de *La Gaviota* y de la reacción de la crítica contemporánea se demuestra que es una autora que se sitúa entre dos de los movimientos literarios fundamentales del siglo XIX, el Costumbrismo y el Realismo. El análisis de la novela sirve para justificar su postura literaria y mostrar la importancia que tuvo en ambas tendencias narrativas.

PALABRAS CLAVE: Fernán Caballero, Cecilia Böhl de Faber, *La Gaviota*, Realismo, Costumbrismo.

ABSTRACT:

The main objective of this research is the analyse of Cecilia Böhl de Faber's narrative, whose works are signed with the pseudonym Fernán Caballero. Through the analysis of *La Gaviota* and the reaction of the critics of its time, it is apparent that she is an author who is positioned between two of the most important literary movements of the 19th century: Costumbrism and Realism. The analysis of the novel is used to explain the literary position of Cecilia Böhl de Faber and her importance in those movements.

KEY WORDS: Fernán Caballero, Cecilia Böhl de Faber, *La Gaviota*, Realism, Costumbrism.

1. INTRODUCCIÓN

Tras el nombre de Fernán Caballero se esconde una mujer ilustre y de un gran conocimiento llamada Cecilia Böhl De Faber y Larrea. Sin mostrar su verdadero nombre, fue una de las autoras más importantes del siglo XIX que cultivó y enriqueció el género de las novelas de costumbres. De su padre, Juan Nicolás Böhl de Faber, heredó la pasión por el folklore y las tradiciones de España que fundamentaron sus obras. No solo se conoce a esta autora por su participación en este género, sino que también fue una de las precursoras del realismo en España. Sin embargo, no se ha ni estudiado ni valorado a Cecilia Böhl de Faber de la manera que le corresponde (Comellas, 2010: 18). Y, a pesar de que la escritora rechazara a la mujer «literata» y su papel público en sociedad, obedeció su deseo de escribir. Las obras de la autora ofrecen una mezcla de la corriente literaria por excelencia del momento, las novelas de costumbres, y del movimiento que estaba surgiendo y perfilando en Europa, el realismo.

El principal objetivo de este estudio es hacer un análisis de la narrativa de la autora a través de su obra más conocida, *La Gaviota*, y hacer un recorrido por los comentarios de la crítica y ver cómo se ha valorado a Cecilia Böhl de Faber. Asimismo, se quiere demostrar que esta autora fue una de las primeras escritoras del realismo en España. Por este motivo, en primer lugar, se hace una síntesis de la biografía de la autora, su pensamiento acerca de la mujer «literata» y su trayectoria literaria. A continuación, se destacan los elementos costumbristas de *La Gaviota*, proporcionando ejemplos, y se analiza cómo se justifica la autora en el prólogo de dicha obra. En tercer lugar, se estudia cómo plasma su ideología en los personajes de la novela mencionada y se analiza cómo los construye. Finalmente, se hace un compendio de aquellos aspectos más realistas y se considera la posición de la crítica.

A modo de aclaración, a lo largo del trabajo se ha optado por citar la edición más reciente, elaborada en 2019 por Eva Florensa; sin embargo, en esta publicación no aparece el prólogo de la autora y, por este motivo, cuando se hace referencia a esta parte del texto se recurre a la edición de Demetrio Estébanez de 2006.

2. ACERCA DE LA AUTORA

Cecilia Böhl de Faber y Larrea (1796-1877), hija del alemán Nicolás Böhl de Faber y de la española Francisca Ruiz Larrea, nació en el seno de una familia destacada en la vida social gaditana y la cultura española de principios del siglo XIX. Debido a los frecuentes viajes de la familia, la escritora se educó y creció entre España y Alemania, lo que le proporcionó una amplia y variada formación. Durante su estancia en Hamburgo, Nicolás Böhl de Faber procuró una buena educación a su hija con una institutriz distinguida y, posteriormente, ingresó en un internado que seguía la pedagogía del Centro Saint Cyr de París, fundado por Madame de Maintenon para señoritas de la nobleza francesa (Estébanez, 2019: 22). De este modo, Cecilia recibió una formación inusual en su época que le permitió dominar perfectamente el francés y el inglés, además del español. Por consiguiente, entró en contacto con autores, tendencias teóricas y lecturas desconocidas en España, pues vivió en diferentes países.

Se desconoce la evolución de la autora una vez ya hubo regresado a España, pero en el ambiente familiar que la rodeaba hervía una inquietud intelectual que fomentó su interés por la lectura (Estébanez, 2006: 27). En 1816 Cecilia Böhl de Faber contrajo matrimonio con el capitán Antonio Planells y los recién casados se trasladaron a Puerto Rico. Estas primeras nupcias duraron menos de un año debido a la temprana muerte del capitán (Estébanez, 2006: 29). Tras regresar a España, la autora entró en relaciones en 1820 con el marqués de Arco Hermoso, el que fue su segundo marido. En 1824 el matrimonio se trasladó a la finca La Palma, en Sevilla, lo que supuso un hecho muy importante en la escritora (Estébanez, 2006: 32). Allí, Cecilia Böhl de Faber trató con los campesinos que la ayudaron a descubrir todo el folclore andaluz: relatos populares, cuentos y canciones. La escritora transcribió y guardó todo este conocimiento, que le sirvió de material durante la redacción de sus obras (Estébanez, 2006: 34). A lo largo de

su estancia en La Palma, la autora empezó a escribir sus primeros manuscritos y cuentos. A causa de la muerte de su segundo marido en 1835, Cecilia Böhl de Faber decidió emprender un viaje por Europa el año siguiente que tuvo, al mismo tiempo, un interés literario (Estébanez, 2006: 38). Una experiencia amorosa vivida en Londres con Federico Cuthbert le inspiró para tejer el argumento de *Clemencia* (Estébanez, 2006: 39). La breve relación con este joven aristócrata inglés ocasionó la ruptura entre madre e hija. Sin embargo, la autora sorprendió a sus allegados con una nueva relación amorosa y su tercer matrimonio en 1837 con Antonio Arrom de Ayala, un joven abogado de veintitrés años (Estébanez, 2006: 41). Durante este período, Cecilia Böhl de Faber se centró en la escritura y compuso sus obras más importantes.

2.1. LA MUJER «LITERATA» Y LA CUESTIÓN DEL PSEUDÓNIMO

Esta escritora vivió de una forma muy diferente a las otras mujeres de su época. Cecilia Böhl de Faber no siguió el modelo femenino predeterminado, pero tampoco destacó como una mujer literata. La relación de la autora con la escritura fue un tanto difícil y, pese a tener algunas obras ya escritas, la idea de publicarlas no empezó a perfilarse hasta después del fallecimiento de su padre y de su segundo marido (Comellas, 2019: 5). Cabe destacar que, a pesar de que la autora rechazara la idea de la mujer como artista y escritora, su madre, activista literaria, luchó por ver publicados los escritos de su hija¹. Sin embargo, Cecilia Böhl de Faber mantuvo un pensamiento tradicionalista, al igual que su padre, de la mujer emancipada o «literata». Es necesario remarcar que, a pesar de esta idea, el epistolario de la autora muestra que estaba a favor del derecho a la educación femenina y que se posicionaba en contra de quienes pensaban que la mujer era únicamente un ser reproductor (Rubio Cremades, 2001: 40-41). No se puede hablar de una autora feminista;

¹ Véase *La gaditana Francisca Larrea, primera romántica española*, Jerez, Sexta, 1977.

no obstante, algunas de sus ideas apuntan a las reivindicaciones de los años siguientes con la primera ola feminista.

Retomando el rechazo de la mujer intelectual, la autora nunca participó en los círculos de las «literatas» ni se sintió identificada con ellos y buscó un soporte masculino, teniendo en cuenta que opinaba que la literatura era cosa de hombres (Comellas, 2019: 8 y Montesinos, 1961: 109). En consecuencia, cuando Cecilia decidió publicar sus obras no quiso ser confundida con una «literata» y adoptó un pseudónimo con el que construyó un personaje o un *alter ego* masculino. Cabe destacar que durante el siglo XIX el espacio literario femenino fue muy reducido y las autoras no podían visibilizarse ni crear su propia senda (Comellas, 2019: 26). Esta situación dio pie a una fraternidad literaria entre las mujeres de la que Cecilia Böhl de Faber no participó. Esto provocó que, durante toda su carrera literaria, se comparase con otras autoras y le costara reafirmar una identidad propia (Comellas, 2019: 26). Es necesario señalar que los prejuicios sociales de la autora son más fáciles de entender si se tiene en cuenta que durante aquella época la mujer solo era aceptada en el campo de la poesía (Rubio Cremades, 2003: 19). Además, durante ese período la crítica difundía una imagen muy negativa de las escritoras y las relacionaba con la narrativa sentimental mientras se configuraba la corriente realista. Los escritores estaban «respaldados por un discurso científico que demostraba la inferioridad de la mujer» (Comellas, 2010: 14). En otras palabras, el género novelesco se transformaba al mismo tiempo que las mujeres no contaban con el beneplácito público (Comellas, 2010: 14).

Así pues, son varios los motivos que apuntan a la elección de un pseudónimo. Tal y como afirma Demetrio Estébanez

en cuanto a las razones de mantener incógnito su verdadero nombre, la misma Cecilia alude, en diferentes ocasiones, a las siguientes: defensa de la propia

intimidad, supuesta reticencia y menosprecio de los lectores frente a toda obra escrita por una mujer «literata», y temor a ser tachada de extranjera por su apellido alemán y no ser reconocida con capacidad para conocer y describir adecuadamente la vida popular española (Estébanez, 2006: 45).

Por todo ello, la escritora rehusó aparecer en público como «autora» o «literata» y eligió un pseudónimo masculino (Estébanez, 2006: 12). También, ocultó su nombre por respeto a su familia. Sin embargo, cabe destacar que era frecuente el uso de pseudónimos de difícil identificación en la primera mitad del siglo XIX por parte de poetas, novelistas, dramaturgos o periodistas (Rubio Cremades, 2003: 19). Una parte de la crítica apunta que la elección del pseudónimo masculino se debe a la influencia de George Sand²; otra parte afirma también que el nombre «Fernán Caballero» hace referencia al acusado de un famoso crimen cometido por aquel entonces en un pueblecito de la Mancha (Rubio Cremades, 2003: 18). La misma Cecilia Böhl de Faber aseguró que esta elección respondía, básicamente, a su condición de mujer, y a las críticas que esta podía ocasionarle (Rubio Cremades, 2003: 19).

Mercedes Comellas sostiene que

el pseudónimo significó para ella mucho más que la adopción de un uso habitual entre los autores costumbristas: fue una renuncia a lo que sus contemporáneos asociaban con la escritura femenina, y un intento de asumir una personalidad literaria varonil, con clara voluntad de liderazgo y renovación (Comellas, 2010: 15).

De igual modo, al adoptar un nombre masculino no solo pudo ocultar su feminidad, sino que también escondió su condición de extranjera y asumió, así, valores de españolidad (Comellas, 2019: 6). Por ende, Cecilia construyó un *alter ego*, que a veces

² La mujer detrás de este pseudónimo es Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant, una escritora francesa del siglo XIX que tuvo una influencia muy notoria.

alternaba con otro pseudónimo, *León de Lara*, para mostrarse como un autor misterioso y no como una «literata» (Montesinos, 1961: 111). Con la publicación de *La Gaviota*, la autora empezó a firmar con su nuevo nombre, que le permitió vivir a la sombra del éxito literario. Montesinos afirma que «la doble personalidad llegó a ser para ella un estado natural, y no gustó que se confundiera a Cecilia con Fernán, cuando ella trataba de distinguirlos siempre. De aquí su resistencia a presentarse a toda empresa publicitaria» (Montesinos, 1961: 112). Se puede afirmar, pues, que la elección de un pseudónimo le facilitó una doble vida o un desdoblamiento de personalidad que le permitía vivir como mujer y, al mismo tiempo, como autor ilustre. Es necesario destacar que Cecilia Böhl de Faber puso en boca de la condesa de Algar, un personaje de *La Gaviota*, una frase que reforzaría esta última sentencia: «en cuanto a mí, si alguna vez me meto a autora (lo cual podrá suceder, por aquello de que de poeta y loco todos tenemos un poco), a lo menos tendré la ventaja de que me oirán sin verme, gracias a mi pequeñez, a la escasa brillantez de mi pluma y a la distancia» (Caballero, 2019: 232).

2.2. PUBLICACIÓN DE SUS OBRAS

El epistolario de Cecilia Böhl de Faber es uno de los más bien conservados. En 1955, T. Heinermann lo editó «para conocer los inicios de la carrera literaria de Fernán y el proceso de creación de *La Gaviota*» (Estébanez, 2006: 70). En las cartas escritas a intelectuales, escritores, correctores y prologuistas encontramos información sobre la elaboración de los textos, «problemas de publicación, edición, técnica narrativa, lenguaje y estilo, reacciones de la crítica, opiniones de teoría literaria sobre novela y cuento, etc.» (Estébanez, 2006: 69). Por añadidura, el epistolario también ofrece la intimidad de la autora, cuando plantea sus ideas o creencias religiosas y políticas.

La madre de la autora, Francisca Larrea, luchó para ver publicadas las obras de su hija; pero no fue hasta después del fallecimiento de su padre y su segundo marido cuando

Cecilia Böhl de Faber tuvo interés en hacerlo. Cabe destacar que una primera versión de la mayoría de sus relatos breves y novelas ya estaban escritas desde hacía tiempo, como bien indica la correspondencia que se ha conservado. Mercedes Comellas asegura que entre las primeras muestras escritas de la autora y la publicación de su primera obra en 1849 transcurrieron más de veinte años. Este largo paréntesis muestra en la contradicción en la que vivía la autora: sus aspiraciones literarias enfrentadas con su idea de la mujer «literata» (Comellas, 2019: 5).

La escritora, animada por su tercer marido, decidió publicar algunas de sus obras en el diario *El Heraldo*, con la ayuda de un antiguo amigo de la familia, José Joaquín de Mora (Estébanez, 2003: 44). Las buenas críticas que recibió *La Gaviota*, publicada en 1849, llevaron a la autora a revisar y rehacer algunos de sus relatos. La fama de esta novela fue tal que la autora obtuvo el apoyo de la corte, pues en diciembre de 1856 recibió una carta del rey Francisco de Asís en la que alababa el carácter costumbrista de la obra. Posteriormente, también se publicaron algunos artículos que reconocieron la calidad estética de *La Gaviota* (Estébanez, 2003: 48). Eugenio de Ochoa comparó dicha obra con las de Balzac y llegó a afirmar que era igual de interesante que las del autor francés y poseía parecida profundidad psicológica (Comellas, 2019: 13).

Gracias a la correspondencia de la autora, sabemos que *La Gaviota* fue escrita entre 1845 y octubre de 1848, momento en el que la envió a Mora para publicarla en *El Heraldo* (Comellas, 2010: 120). Esto demuestra que fue un proceso de elaboración complejo, si tenemos en cuenta que primero fue escrita en francés y después un amigo de la autora la tradujo al español. Cecilia Böhl de Faber decidió componer *La Gaviota* en francés porque consideraba que esta lengua era más adecuada para el género novelesco. Es más, la misma autora afirmó en una carta que «la lengua española no sirve para las novelas —es raro pero es así— por muy bella que sea para la poesía, las comedias, la historia, lo jocoso

satírico, para la novela es torpe e inflexible, porque enseguida parecen amaneradas o lacrimosas, prefiero así escribir en francés» (Montoto, 1969: 366). Además, el francés era un idioma que dominaba a la perfección y suponía que, de esta manera, sería más fácil la difusión en el extranjero (Rubio Cremades, 2003: 17).

Cecilia Böhl de Faber puso todo su empeño en hacerse un espacio editorial para poder manifestar su validez y mostrar sus innovaciones narrativas, haciendo gala de una actitud poco convencional en las mujeres «literatas» de la época. Quiso supervisar en todo momento la publicación de sus obras y protegerse de las críticas (Comellas, 2019: 9). Y es que, a pesar de lo tardío de la publicación de sus textos, sus obras obtuvieron fama muy pronto, pues se publicaron ocho ediciones de sus *Obras completas*, que fueron traducidas y publicadas en alemán entre 1859-1864 (Rubio Cremades, 2003: 42-43).

2.3. REACCIÓN DE LA CRÍTICA

Después de la publicación de *La Gaviota*, Eugenio de Ochoa escribió dos artículos en *La España* elogiando la calidad estética de la obra y resaltando el carácter psicológico de la obra (Estébanez, 2006: 100-101 y Comellas, 2019: 13). Asimismo, Ochoa aseguraba que era una obra comparable a las novelas inglesas, es decir, que «ciertamente *La Gaviota* será en nuestra literatura lo que es *Waverly* en la literatura inglesa: el primer albor de un hermoso día, el primer florón de la gloriosa corona poética que ceñirá las sienes de un Walter Scott español» (Ochoa, 1849, *apud.* Caballero, 2006, 144). También afirmó que «el gran 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 ellas» (Ochoa, 1849, *apud.* Caballero: 2006: 136). El crítico aseguró que «salvas algunas excepciones muy contadas, nuestras novelas modernas, aun las que tienen un verdadero valor literario, carecen de todo interés novelesco, y no tienen, en realidad, de *novelas* más que el

nombre» (Ochoa, 1849, *apud*. Caballero, 2006: 130). Esta crítica animó a la autora a seguir escribiendo, pero también provocó un cambio de actitud en la temática amorosa, pues en *La Gaviota* Fernán Caballero consigue elaborar un mundo de ficción en el que sus personajes cuentan con una verdad interior y una vida psicológica (Comellas, 2014: 43).

En *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, Benito Pérez Galdós aseguró que, en lo que se refiere a las novelas de costumbres campesinas, Fernán Caballero,

ha pintado la buena gente de los pueblos de Andalucía con suma gracia y sencillez, retratando la natural viveza y espontaneidad de aquella noble raza. Sólo se bastardea y malogra su ingenio cuando quiere salir del breve círculo del hogar campestre. Fernán Caballero cae por tierra desde que quiere elevarse un poco, y nada hay más pobre que su criterio, ni más triste que su filosofía bonachona, afectada de una mojigatería lamentable (Galdós: 1870, *apud* Bonet, 1972: 129).

No toda la crítica de Galdós es positiva, pues califica a la autora de pretenciosa, cuya filosofía resultaba superficial y de escaso criterio.

La Generación del 68 no aprobó a la autora y la censuró duramente por sus reflexiones morales y conservadoras (Rubio Cremades, 2001: 29-39). Cabe destacar que la obra de Cecilia Böhl de Faber se difundió fuera de España y esto provocó cierta envidia, como en el caso de Juan Valera, que criticó la obra de la autora en diversas ocasiones, «especialmente a raíz de un artículo publicado en la *Revista de Edimburgo* en donde se elogiaban los escritos de la autora» (Rubio Cremades, 2001: 44-45). El 13 de setiembre de 1861, Juan Valera publicó un artículo en *El Contemporáneo* en el que se percibe envidia y agresividad hacia el texto de la *Revista de Edimburgo* donde se afirmaba «que desde la muerte de Quevedo no se había escrito nada interesante hasta la aparición de

Fernán Caballero» (Rubio Cremades, 2001: 44-45). Armando Palacio Valdés fue otro autor que censuró la narrativa de Cecilia Böhl de Faber, en concreto la trama y el fondo ideológico de sus novelas. A diferencia de Valera, Palacio Valdés solo desaprobó la distorsión de la realidad y no adoptó ningún tono malintencionado (Rubio Cremades, 2001: 44-45). Además, opinaba que la autora «permanece anclada en el tiempo, reacia a la modernidad y sujeta a una moral que se ampara en modelos ya desaparecidos» (Rubio Cremades, 2001: 46-47).

En atención a esas valoraciones, se puede observar que una parte de la crítica observaba que Fernán Caballero solo narraba *su realidad* que estaba, por consiguiente, modificada por su visión, su ideología e ideas afines al Antiguo Régimen. Es por este motivo que según Palacio Valdés la autora fue reacia al presente y al progreso (Rubio Cremades, 2001: 46-47).

3. COSTUMBRISMO

Marcelino Menéndez Pelayo otorgó a la autora «el mérito supremo de haber creado la novela moderna de costumbres españolas, la novela de sabor local» (Menéndez Pelayo, 1941: 19). Se ha catalogado la obra de Cecilia Böhl de Faber con diferentes etiquetas: novela de costumbres, novela de tesis o novela regional. Sin embargo, en el prólogo de *La Gaviota* la misma autora hace una declaración de intenciones y aclara algunos aspectos, así como su función como escritora o el género de su obra:

Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela. La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar. Y en verdad, no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar. Al trazar este bosquejo, sólo hemos procurado dar a conocer lo natural y lo exacto, que son, a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres (Caballero, 2006: 123-124).

Cecilia Böhl de Faber se presenta como una mera recolectora y una observadora de la realidad, elemento importante, pues rechaza la creatividad. También renuncia a la imaginación como elemento clave de la novela y, de este modo, menosprecia las aspiraciones románticas del genio creador. La autora se propone perfilar de forma exacta la verdad sobre España y su sociedad caracterizando a sus habitantes, sus aficiones y, en especial, sus costumbres. Afirma también que la novela tan solo será el marco del cuadro

que esboza. De este modo, en el prefacio ya especifica el género de la obra y justifica su elección: intenta mostrar aquello natural y exacto, los elementos fundamentales de una novela de costumbres. La escritora inscribe su obra en dicho género, que proviene del *roman de moeurs* cultivado en muchos países, pero ausente en España (Estébanez, 2006: 123-124). De este modo, la autora será la primera novelista que describa un contexto regional, en lo que cuenta con un solo predecesor: Serafín Estébanez Calderón (Rubio Cremades, 2003: 22). Dentro de esta corriente literaria pueden distinguirse diversas vías: por un lado, algunas obras estudiaban las costumbres de un colectivo y en otras se podía analizar las de un individuo, siendo estas menos habituales. El género también se divide a su vez atendiendo a una concepción temporal: se podía escribir sobre el presente o sobre un momento pasado (Florensa, 2019: 363). Teniendo en cuenta esta clasificación, *La Gaviota* formaría parte del grupo de novelas de costumbres contemporáneas que analiza las características del pueblo español.

Así pues, en pleno siglo XIX la voluntad de construir una identidad nacional llevó a escribir una nueva literatura para renovar los ideales del Romanticismo (Comellas, 2010: 32-33). De este modo, la ideología y la política juegan un papel muy importante en la producción de este período, que quiere presentar la realidad tal y como es. La novela empieza a ser el género preponderante, debido a que era la forma ideal para desarrollar un análisis de personajes e ideas. Además, la literatura producida en toda Europa es más moralizante que la del movimiento anterior (Comellas, 2014: 50). Cecilia Böhl de Faber adapta la novela moderna europea a su entorno y decide enfocar el punto de mira en España, una nueva estética que, años después, consolidará Benito Pérez Galdós (Montesinos, 1961: 33). Según Rubio Cremades, antes de *La Gaviota* las novelasseudocostumbristas no habían tenido éxito (Rubio Cremades, 2001: 42-43). La autora apostó pues por una nueva estética y, gracias a su educación romántica, optó por un

realismo en construcción (Estébanez, 2006: 100). Con *La Gaviota*, la autora emprende «un proyecto identitario que sirva para cohesionar las fuerzas sociales y proyectar en el país un futuro moral que se apoye en la íntima condición de su pueblo» (Comellas, 2014: 33). Por este motivo, pretendió construir una imagen de España que fuera verdadera y dejar de lado las ideas románticas del genio creador y la imaginación del artista (Comellas, 2010: 82). Es necesario destacar que para Cecilia Böhl de Faber percibir el artista como un *alter deus* conlleva una actitud soberbia y, puesto que este es el pecado de Lucifer, también posee un comportamiento diabólico. Así, la autora considera que el artista debe poseer rasgos más humildes y no lo concibe como un ser extraordinario (Comellas, 2019: 18).

En *La Gaviota* la autora propugna una «novela científica destinada a salvar la realidad poética» (Montesinos, 1961: 41). Se relaciona la expresión *poetizar la verdad* con la intención narrativa de esta autora. Según Comellas este concepto «reúne y articula las distintas influencias de la teoría alemana» que se impregnan con la nueva fórmula narrativa de la escritora (Comellas, 2010: 66). Es por eso por lo que la obra de Cecilia Böhl de Faber reúne la verdad histórica y real que se combina con la tradición y la literatura oral, apartadas en el género novelesco (Comellas, 2010: 70). Sin embargo, algunos críticos como Javier Herrero entienden dicha expresión en un sentido más amplio y afirma que *poetizar la verdad* significa seleccionar aquellos aspectos buenos y nobles dejando de lado la maldad. Por añadidura, en el prólogo de *La Gaviota* la autora resalta el concepto de la verdad, porque las ficciones no interesan y no se justifican por el simple hecho del entretenimiento. La novela europea a la que recurre Böhl de Faber pretende estudiar con esfuerzo y demostrar la verdad para poder construir una identidad nacional (Comellas, 2014: 42).

Teniendo en cuenta todo lo que se ha comentado anteriormente, en la obra de Cecilia Böhl de Faber todos los elementos tienen un significado y una complejidad ideológicas (Montesinos, 1961: 38). Uno de los aspectos que nos permite afirmar lo anterior es la elección de los nombres de los personajes. Eva Florensa apunta que:

para Fernán Caballero, los nombres propios y apellidos encierran en sí significación: «Tienen para mí el sonido y composición de los nombres algo significativo e intrínseco a la persona». En el caso de *Fritz Stein*, *Fritz*, en alemán, es apodo de Friedrich o Frederick, nombre de procedencia germánica (*Fridu-reiks*) que significa ‘príncipe de la paz’; por su parte, *Stein* significa en alemán ‘piedra’, símbolo que tendrá mucha importancia en *La Gaviota* (y que sugiere moralidad y espiritualismo) y que relacionará a este personaje con el apóstol Pedro. Por último, con el nombre *Fritz Stein*, Fernán Caballero trae a la mente de sus lectores a Gottlob Ernest Josias Friedrich Freiherr von Stein, el esposo traicionado por la adúltera Charlotte von Stein (Florensa, 2019: 9).

El significado y la etimología de los nombres del hermano Gabriel, la tía María, Momo y Marisalada muestran la cultura católica del pueblo español. En primer lugar, Gabriel quiere decir «‘hombre o héroe de Dios’, en hebreo» (Caballero, 2019: 19). En segundo lugar, el nombre de la tía María proviene «del egipcio, vía hebrea: ‘amada de Dios’» (Florensa, 2019: 20). En tercer lugar, Momo es el «‘diminutivo de Jerónimo en Andalucía’, según la nota de Fernán Caballero», proviene del griego y significa ‘nombre de santo’ (Florensa, 2019: 21). Finalmente, el nombre y el apodo de la protagonista encierran dos significados, pues se refieren a ella con dos nombres. Marisalada está compuesto del nombre María, explicado anteriormente, y «‘salada’, que la relaciona, por un lado, con la ‘persona graciosa, chistosa y aguda’ [...], como indica don Modesto, y,

por otro, con la *sal* (en realidad, con ‘lo desabrido por exceso de sal’), como apunta Momo» (Florensa, 2019: 46). Florensa afirma que «el apodo, *Gaviota*, permite la asociación de la hija del tío Pedro con dos figuras mitológicas: Leucótea, diosa del mar, quien, transformada en gaviota, salvó a Ulises de la furia de Poseidón, y Bisa, hija del rey Agrón, a quien los dioses metamorfosearon en gaviota como castigo por su desprecio hacia ellos» (Florensa, 2019: 46).

Otro de los elementos que le permitirá perfilar esta nueva propuesta narrativa pasa por el uso de recursos folletinescos, como bien muestra la presencia de un narrador en primera persona que se dirige al lector de forma constante (Comellas, 2010: 88). Cabe señalar que la utilización de esta voz narrativa, característica del género folletinesco y el costumbrista, es uno de los rasgos más destacables de las obras de Cecilia Böhl de Faber (Comellas, 2010: 88). Un tercer mecanismo que utiliza la autora para cumplir con su objetivo consiste en recopilar todo aquello que observa en diferentes momentos para darle un significado global. Sin embargo, la visión idealista predomina no solo en *La Gaviota* sino también en todas sus obras en las que prevalece una realidad espiritual superior a la experiencia sensible y, de este modo, algunos de los personajes resultan idealizados para el lector (Florensa, 2019: 389 y Rubio Cremades, 2001: 46-47)

En atención a lo expuesto se puede afirmar que *La Gaviota* no solo es una novela de costumbres, sino que también es una novela regional, de tesis y científica: la obra pretende retratar las costumbres folklóricas. Cecilia Böhl de Faber siempre aspiró a ser leída en el extranjero y, por este motivo, quiere retratar la verdad española, distorsionada por periodistas y reporteros, y mostrar sus costumbres y tradiciones (Montesinos, 1961: 47). *La Gaviota* presenta unas escenas claves, las tertulias de la condesa de Algar, en las que la autora introduce algunas ideas acerca de la imagen que han dado los extranjeros España:

—¡Canciones españolas! —clamó Eloísa indignada—. ¡Qué horror! Eso es bueno para el pueblo, no para una sociedad de buen tono. ¿En qué está pensando Gracia? Ved por qué los extranjeros dicen con tanta razón que estamos atrasados. Porque no queremos amoldar nuestros modales y nuestras aficiones a las suyas. Porque nos hemos empestillado en comer a las tres y no queremos persuadirnos que todo lo español es ganso *a nativitate* (Caballero, 2019: 241).

Asimismo, Cecilia Böhl de Faber sin romper la ficción introdujo en las tertulias no solo ideas políticas, literatura y géneros narrativos sino también cuentos y otros elementos folclóricos como pueden ser expresiones o anécdotas (Comellas, 2010: 94). En una ocasión, se discute sobre cuál es el género literario más adecuado, hacen una pequeña valoración de cada uno de ellos y terminan alabando el costumbrismo:

—Pero, García —dijo Rafael—, es menester confesar que no hay nada tan insípido en una novela como la virtud aislada. Por ejemplo, supongamos que me pongo a escribir la biografía de mi tía. Diré que fue una joven excelente, que se casó a gusto de sus padres con un hombre que le convenía y que fue modelo de esposas y de madres, sin otra flaqueza que estar un poco templada a la antigua y tener demasiada afición al tresillo. Todo esto es muy bueno para un epitafio, pero es menester convenir que es muy sosito para una novela.

—¿Y de dónde has sacado —preguntó la marquesa— que yo aspiro a ser modelo de heroína de novela? ¡Tal dislate!

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

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

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

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

—Una novela sentimental.

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

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

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

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

—Es la novela por excelencia —continuó Rafael—, útil y agradable. Cada nación debería escribirse las suyas. Escritas con exactitud y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas. Si yo fuera la Reina mandaría escribir una novela de costumbres en cada provincia, sin dejar nada por referir y analizar (Caballero, 2019: 208-209).

En consecuencia, el género folklórico adquiere una gran importancia en su obra, y se ha considerado a la escritora «la pionera en el cultivo del cuento folklórico español en el siglo XIX» (Comellas, 2010: 112). Así pues, Cecilia Böhl de Faber continuó con la labor y la pasión de recuperar la esencia española que guarda toda la literatura tradicional y renovar el género narrativo. Tal como señala Mercedes Comellas:

Con ese objetivo experimentó y buscó nuevas técnicas con las que forjar para la literatura española un nuevo modelo novelesco a la altura de la función que está teniendo en Europa, pero que fuera fiel a la tradición española y a la idiosincrasia de su pueblo. Como también opinaba en todos los demás campos, el avance de España no debía pasar por la imitación de modelos foráneos, sino por el desarrollo de su propia identidad. Procurar por tanto buscar en lo español la esencia de su manera de relatar, recurriendo a géneros y procedimientos que extrae -o cree extraer- del pueblo. Lo importante es siempre para ella que no se rompa la íntima unión entre la forma -auténtica- y la idea -verdadera-, para que el resultado tenga la Verdad de la Unidad (Comellas, 2010: 115).

De este modo, el folklore siempre está presente en la obra de Böhl de Faber. En *La Gaviota* la autora se sirve de los personajes para introducir cuentos, historias o canciones populares de la cultura andaluza (Rubio Cremades, 2003: 30). La fraseología que utilizan los personajes de la aldea, en concreto Momo, o las coblas que aparecen serían un buen

ejemplo para mostrar el folklore español. Algunas de las estrofas que aparecen son variaciones que ha recogido la autora, por ejemplo: «Quédate con Dios y adiós, / dice la común sentencia, / que el pobre puede ser rico / y el rico no compra ciencia». (Florensa, 2019: 42). En otras ocasiones, aparecen canciones del siglo XIX como «¡Qué lindas manitas /que tengo yo! / ¡Qué chicas! ¡Qué blancas! / ¡Qué monas que son!» (Florensa, 2019:57). La parte de la trama que se sitúa en Villamar está repleta de historias intercaladas o cuentos, un ejemplo claro sería el relato de Medio-Pollito que narra la tía María.

Además, la importancia que da Cecilia Böhl de Faber al folklore se puede relacionar con los temas que se tratan en *La Gaviota*. Entre todos ellos, destaca el menosprecio de la corte y la alabanza de la aldea. Las descripciones ambientales adquieren un tono ideológico y se pueden observar los beneficios de la vida campesina alejada de la agitación de la ciudad (Rubio Cremades, 2003: 27). La felicidad de Stein se relaciona con la tranquilidad de Villamar y con la buena relación que ha entablado con las personas que le cuidaron. Hay dos ejemplos claros de este sentimiento.

Tres años hacía que Stein permanecía en aquel tranquilo rincón. Adoptando la índole del país en que se hallaba, vivía al día, o, como dicen los franceses, *au jour le jour*, y como en otros términos le aconsejara su buena patrona la tía María, diciendo que el día de mañana no debía echarnos a perder el de hoy y que de lo solo que se debía cuidar era de que el de hoy no nos echase a perder el de mañana (Caballero, 2019: 109).

Tres años habían transcurrido. Stein, que era uno de los pocos hombres que no exigen mucho de la vida, se creía feliz. Amaba a su mujer con ternura. Se había apegado cada día más a su suegro y a la excelente familia que le había acogido moribundo y cuyo buen afecto no se había desmentido jamás. Su vida uniforme y campestre estaba en armonía con los gustos modestos y el temple suave y pacífico de su alma. Por otra parte, la monotonía no carece de atractivos. Una existencia siempre igual es como el

hombre que duerme apaciblemente y sin soñar, como las melodías compuestas de pocas notas que nos arrullan tan blandamente. Quizá no hay nada que deje tan gratos recuerdos como lo monótono, ese encadenamiento sucesivo de días, ninguno de los cuales se distingue del que le sigue ni del que le precede (Caballero, 2019: 143).

Se puede identificar la aldea como el lugar de máxima felicidad de Stein porque en el momento en que el matrimonio se va de Villamar con el duque para establecerse en Sevilla y conseguir el éxito de Marisalada se afirma «Stein ocultó sus lágrimas, cubriéndolas con las manos el rostro» (Caballero, 2019, 155). En cierto modo, el protagonista intuye que no volverá a ver Villamar.

El contraste de los dos espacios se distingue de forma clara en la estructura de la novela, es decir, la primera parte de la trama se desarrolla en la aldea, Villamar, y la segunda en las ciudades de Madrid y Sevilla en donde se hace una crítica de la corte. En los núcleos urbanos, los personajes principales se verán influidos por los infortunios de las ciudades que conducirán a un final trágico. Así pues, Cecilia Böhl de Faber perfila dos mundos muy distintos: el mundo popular, que es Villamar, y el mundo alterado y corrompido, que primero se encuentra en Sevilla y después en Madrid (Comellas, 2010: 122). Las descripciones de ambas ciudades son muy visuales y se especifican algunos de los lugares emblemáticos de las metrópolis y se hace referencia a su pasado glorioso. Rubio Cremades señala que «la novela, como si de un ciclo cerrado se tratara, se inicia con un elogio de la vida campesina, apacible ubicación capaz de hacer olvidar los sufrimientos y penalidades» (Rubio Cremades, 2003: 27). La trama empieza con la llegada del protagonista a Villamar y termina con el retorno de Marisalada a la aldea, pues ha fracasado en su matrimonio y en su carrera artística. El tratamiento de estos temas muestra la valoración que hace la autora de la situación del momento, tanto en España como en Andalucía: son naciones modernas y la influencia europea ha llegado a la Península; sin embargo, está en peligro debido a dichos influjos (Florensa, 2019: 409).

España, y en concreto la corte y la burguesía, ha visto alterada su esencia a diferencia de las aldeas y las provincias. Cecilia Böhl de Faber perfila la sociedad cambiante del momento y caracteriza a aquellas clases más destacadas. Por este motivo, dota a su obra de una identidad moral y cultural y, al mismo tiempo, ataca «con encono y sarcasmo a la burguesía enriquecida y sin principios religiosos, preocupada sólo por ascender económica y socialmente» (Comellas, 2010: 41).

Cecilia Böhl de Faber acaba su breve prólogo sentenciando que lo importante consiste en proyectar la verdadera nacionalidad española. Le duele ver cómo otros, en especial los extranjeros, han dado una imagen incorrecta de su nación a toda Europa. España no es un país conservador o retrógrado y la mejor manera de mostrar una visión auténtica pasa por las manos de un escritor del país, porque la deformación de los autores extranjeros agitó al escritor costumbrista (Rubio Cremades, 2003: 48-49). Ella está dispuesta a observar la realidad, procede de la misma manera que una cámara fotográfica, y destaca las costumbres y la cultura popular. Su función de recolectora y escritora se justifica como un bien para la sociedad española. Quiere ofrecer una descripción exacta porque es su obligación como escritora de novelas de costumbres. Esta preocupación no solo se percibe en el prólogo de la novela sino también a lo largo de la obra y, en concreto, en las tertulias de la condesa de Algar (Rubio Cremades, 2003: 23-24). El círculo de nobles no solo se junta para jugar a los naipes, sino que también se tratan los temas del momento. Anteriormente se ha hecho referencia a los comentarios sobre el género narrativo, pero también se habla de autores, de política y de los artistas que están en auge. El duque cree conveniente presentar en primicia a la cantante en la tertulia, pues conoce la importancia de este círculo y de sus miembros.

4. IDEOLOGÍA

Cecilia Böhl de Faber presenta una ideología muy definida que se manifiesta desde un inicio con la adopción de un *alter ego*, pues no quiere ser tachada de literata. Asimismo, es una mujer que «defiende que la sociedad a la que debe aspirarse ha de estar basada en el cristianismo y en la búsqueda de cohesión entre los individuos y con el espacio nativo, según había aprendido de aquellas lecciones alemanas» (Comellas, 2010: 131). Además, está en contra de la libertad de imprenta porque invita a la revolución; sin embargo, y contradictoriamente, como autora no duda en publicar sus obras en la prensa (Estébanez, 2006: 12). Esta no es la única incongruencia de la autora, porque en sus novelas trata de evitar o adopta una actitud moralizante a propósito de las situaciones relacionadas con la sexualidad, ya sea la seducción o el adulterio (Estébanez: 2006, 13). De este modo, su carácter bondadoso contrasta con una posición «dura e intolerante con lo que juzga enemigos de la religión, transgresores de la moral establecida, o vinculados a la ideología libre» (Rubio Cremades, 2006: 15). Por ende, Cecilia Böhl de Faber despunta gracias a un nuevo modelo narrativo ideológico que representa ese sentimiento de unión cristiana y pretende combatir la ficción desde la verdad religiosa, que mostrará con elementos irónicos, formas de artificio y de humor. Un claro ejemplo de esta técnica sería el momento en que Momo narra su visita a la capital y cómo muere supuestamente Marisalada. Lo verdaderamente cómico de esta escena es que Momo no sabe que se trata de un espectáculo e interpreta la ficción como realidad.

La Gaviota descalza de pies y piernas se la había llevado el demonio y en su lugar había puesto una principesa. Yo estaba cuajado. Cuando menos se pensaba, entra un señor muy engalonado. Estaba que echaba bombas, ¡qué enojado! Ponía unos ojos... ¡Caramba! —dije yo para mi chaleco—, no quisiera yo estar en el pellejo de esa Gaviota. A todo esto, lo que me tenía parado era que reñían cantando. ¡Vaya!, será la *moa* por allá, entre la gente de fuste. Pero con eso no me enteraba yo bien de lo

que placticaban. Lo que viene a sacar en limpio fue que aquél sería el general de don Carlos porque ella le decía: «padre», pero él no la quería reconocer por hija, por más que ella se lo pidió de rodillas. «Bien hecho! —le grité—, duro a la embustera descarada» [...] Cuando volvimos a entrar, es de presumir el que le habría mandado el general a la Gaviota que se quitase los arrumacos porque salió toda vestido de blanco, que parecía amortajada. Se puso a cantar y sacó una guitarra muy grande que puso en el suelo y tocó con las dos manos (¡¡¡qué no es capaz de inventar esa Gaviota!!!), y ahora viene lo gordo, pues de repente sale un moro.

—¿Un moro?

—Pero, ¡qué moro! Más negro y más feróstico que el mismísimo Mahoma, con un puñal en la mano, tamaño como un machete. ¡Yo me quedé yerto!

—¡Jesús, María! —exclamaron su madre y su abuela.

—Pregunté a Nicolás que quién era aquel Fierabrás y me respondió que se llamaba «Telo». Para acabar presto: el moro le dijo a la Gaviota que le venía a matar.

—¡Virgen del Carmen! —exclamó la tía María—, ¿era acaso el verdugo?

—No sé si era el verdugo, ni sé si era un matador pagado —respondió Momo—. Lo que sí sé es que la agarró de los cabellos y la dio de puñaladas. Lo vi con estos ojos que ha de comer la tierra y puedo dar testimonio (Caballero, 2019: 274-276).

Debido a la confusión de Momo, todo Villamar cree que Marisalada ha sido asesinada y que, además, había mucha gente presente. El chico, sorprendido, se va corriendo de Madrid para no tener que declarar.

De la misma manera que exalta su patriotismo, la autora enaltece su postura religiosa, lo que ha motivado que las críticas no se reduzcan a su obra literaria, sino que también se centran en sus ideas políticas (Comellas, 2019: 9). De este modo, estas críticas y el hecho de que la «literata» sea un personaje ridiculizado y criticado han provocado que la escritora rechazara la idea de convertirse en una mujer así. La adopción del pseudónimo la lleva a un debate constante consigo misma y sus obras son un espacio de justificación, polémica y réplica (Comellas, 2010: 13). Cecilia Böhl de Faber canaliza el contenido religioso en tres personajes: el hermano Gabriel, la tía María y la mujer del duque. Por una parte, los dos primeros definen el ámbito más rural y popular y, por otra, la duquesa

representa el comportamiento ideal de la esposa perfecta. Asimismo, el carácter religioso también aparece en las coplas o en los nombres de los personajes, como se ha explicado en el apartado anterior.

En *La Gaviota*, la autora plasma su pensamiento y los personajes se caracterizan de manera que todos cumplen con una finalidad: mostrar las consecuencias, tanto positivas como negativas, de su comportamiento. Cada personaje representa a una clase social determinada. Retomando la lectura del prólogo de *La Gaviota*, Cecilia Böhl de Faber afirma que algunos de los personajes de esta obra representan los diversos tipos de clases sociales de la sociedad española e identifica a algunos de los personajes de esta obra con ellas. Dicha clasificación responde a un criterio ideológico e identitario respecto de la actitud que tienen hacia la tradición y determinadas modas extranjeras (Comellas, 2010: 123). De este modo, la construcción de los personajes responde a los grupos que distingue en el prólogo. En lo que concierne a la primera clase de hombres, afirma que

algunos pertenecen a la raza antigua: hombres exasperados por los infortunios generales, y que, impregnados de la quisquillosa delicadeza que los reveses comunican a las almas altivas, no pueden soportar que se ataque ni censure nada de lo que es nacional, excepto en el orden político. Éstos están siempre alerta, desconfían hasta de los elogios y detestan y se irritan contra cuanto tienen el menor viso de extranjero (Caballero, 2006: 124).

Es decir, estos hombres rechazan las modernidades del extranjero y no toleran las críticas hacia la nación española. En la narración de las tertulias de la condesa de Algar se muestra que Rafael encarna a este tipo de hombres, pues se afirma que se siente molesto con Rita que «volvía de esta expedición completamente modernizada, tan rabiosamente

inoculada en lo que se ha dado en llamar buen tono extranjero que se había hecho insoportablemente ridícula» (Caballero, 2019: 175).

A continuación, la autora presenta a aquellos que censuran todos los aspectos nacionales y admiran todo lo que viene de fuera. La autora afirma que son esclavos de la moda y que, por suerte, no abundan en España y los pocos que hay se concentran en la capital

Hay otros, por el contrario, a quienes disgusta todo lo español, y que aplauden todo lo que no lo es. Por fortuna, no abundan mucho estos esclavos de la moda. El centro en que generalmente residen es en Madrid; más contados en las provincias, suelen ser objeto de la común rechifla (Caballero, 2006: 124).

La siguiente clase de hombres difiere de las anteriores pues rechaza todas las tradiciones antiguas, ya sean españoles o extranjeras, y secundan todo lo moderno:

Otra tercera clase, la más absurda de todas en nuestra opinión, desdeñado todo lo que es antiguo y castizo, desdeña igualmente cuanto viene de afuera, fundándose, a lo que parece, en que los españoles estamos a la misma altura que las naciones extranjeras, en civilización y en progresos materiales. Más bien que indignación, causarán lástima los que así piensan, si consideramos que todo lo moderno que nos circunda es una imitación servil de modelos extranjeros, y que la mayor parte de lo bueno que aún conservamos, es lo antiguo (Caballero, 2006: 124).

La autora añade que lo bueno que aún se conserva es aquello antiguo, es decir, se refiere claramente a la cultura folklórica y popular de España, en definitiva, a la tradición. En el encabezamiento del capítulo XVI, la autora añade la siguiente sentencia, que

reafirma el carácter español: «en España, cuyo carácter nacional es enemigo de la afectación, ni se exige ni se reconoce lo que en otras partes se llama *buen tono*. El buen tono es aquí la naturalidad, porque todo lo que en España es natural, es por si mismo elegante» (Caballero, 2019: 156).

La cuarta y última clase de hombres que se encuentra en la nación es la más numerosa: admira todos los adelantos positivos, pero no quiere abandonar la identidad nacional, pues no es una actitud natural en el hombre. España es una nación independiente y fuerte que mejora gradualmente sin cambiar su esencia.

La cuarta clase, a la cual pertenecemos, y que creemos la más numerosa, comprende a los que, haciendo justicia a los adelantos positivos de otras naciones, no quieren dejar remolcar, de grado o por fuerza, y precisamente por el mismo idéntico carril de aquella civilización, a nuestro hermoso país; porque no es ese su camino natural y conveniente: que no somos nosotros un pueblo inquieto, ávido de novedades, ni aficionado a mudanzas. Quisiéramos que nuestra Patria, abatida por tantas desgracias, se alzase independiente y por sí sola, contando con sus propias fuerzas y sus propias luces, adelantando y mejorando, sí, pero graduando prudentemente sus mejoras morales y materiales, y adaptándolas a su carácter, necesidades y propensiones, Quisiéramos que renaciese el espíritu nacional, tan exento de las baladronadas que algunos usan, como de las mezquinas preocupaciones que otros abrigan (Caballero, 2006: 124-125).

Es gracias al personaje de Fritz Stein y a la manera en que Cecilia Böhl de Faber describe la corrida de toros se percibe su oposición ante este atroz espectáculo, pues indica que «la *sala* no se llena sino cuando le toca salir al artista favorito, pero la función bárbara que se ejecuta en este inmenso circo no ha pasado jamás por semejante humillación»

(Caballero, 2019: 183). Durante la descripción que le provoca esta fiesta al protagonista se puede entrever la condición de extranjero del personaje, y de la autora. Además, según el duque, ese es el motivo por el cual no entiende el magnífico espectáculo:

Sólo con ver a estos pobres animales, cuya suerte preveía, la especie de desazón que ya sentía Stein se convirtió en compasión dolorosa. En las provincias de la Península que había recorrido hasta entonces, desolados por la guerra civil, no había tenido ocasión de asistir a estas grandiosas fiestas nacionales y populares en que se combinan los restos de la brillante y ligera estrategia morisca, con la feroz intrepidez de la raza goda. Pero había oído hablar de ellas y sabía que el mérito de una corrida se calcula hoy día por el número de caballos que en ella mueren. Su compasión, se fijaba principalmente en aquellos infelices animales que, después de haber hecho grandes servicios a sus amos, contribuido a su lucimiento y, quizás, salvándoles la vida, hallaban por toda recompensa, cuando la mucha edad y el exceso del trabajo habían agotado sus fuerzas, una muerte atroz, que, por un refinamiento de crueldad, les obligan a ir a buscar por sí mismos. Muerte que su instinto les anuncia y a la cual resisten algunos mientras otros, más resignados o más abatidos, van a su encuentro dócilmente para abreviar su agonía. Los tormentos de estos seres desventurados destrozarían el corazón más empedernido, pero los aficionados no tienen ojos, ni atención, ni sentimientos, sino para el toro. Están sometidos a una verdadera fascinación y ésta se comunica a muchos de los extranjeros más preocupados contra España y, en particular, contra esta feroz diversión. Además, es preciso confesarlo, y lo confesaremos con dolor, en España la compasión en favor de los animales es, particularmente en los hombres, por punto general, un sentimiento más bien teórico que práctico (Caballero, 2019: 183-184).

Después de centrarse en los animales, se apunta al motivo por el cual el público asiste a este espectáculo:

los españoles, hombres enérgicos y poco sentimentales y que, además, se han acostumbrado desde la niñez a esta clase de espectáculos. Muchos, por otra parte, concurren por hábito; otros, sobre todo las mujeres, para ver y ser vistas; otros, que

van a los toros no se divierten, padecen, pero se quedan, merced a la parte *carneril* de que fue liberalmente dotada nuestra humana naturaleza (Caballero, 2019, 185).

En el momento en que empieza la corrida, Stein palidece y le comunica a su mujer que se va y le pregunta si ella quiere irse con él. Esta asegura que no, pues no es ninguna melindrosa.

Es necesario prestar atención a la protagonista, Marisalada, porque representa todo lo que no aprueba la autora: no utiliza su don divino de forma correcta y se comporta de forma egoísta (Comellas, 2010: 131). Fernán Caballero plantea lo que ocurre si una mujer no actúa conforme a su condición natural, pues tiene que llevar una vida modesta y simple cuidando de su hogar (Montesinos, 1961: 105). Se ridiculiza el ideal de mujer emancipada, actitud que tiene consecuencias negativas, y la protagonista acaba volviendo al modelo tradicional establecido: regresa a Villamar y se casa otra vez (Rubio Cremades, 2003: 23). El personaje principal «representa las ambiciones del individualismo estético propio de la teoría del genio, frente a la tía María, cuya caridad crea un estético social y compartido de valores colectivos, expresado en el arte tradicional del folclore» (Comellas, 2010: 131). La mujer del duque, en cambio, es un personaje totalmente contrario a la protagonista y representaría el ejemplo a seguir como esposa, porque es fiel a su marido y no le reprocha su supuesta infidelidad. La duquesa actúa en todo momento como una mujer cristiana, incluso cuando se siente abandonada y traicionada por el duque.

Los personajes de *La Gaviota* responden a dos clasificaciones generales: si son personajes españoles o extranjeros y si son habitantes de una ciudad o de una provincia. Esta contraposición permite a la autora construir una oposición mayor: la ideología que representa cada uno de ellos. De este modo, el hilo conductor de la obra es la nacionalidad de cada uno de ellos y cómo se comportan según su ideología. Stein y Pepe Vera resultan

personajes antagonistas en todos los aspectos: argumental, ideológico, nacional y cultural. Por este motivo, los personajes positivos de *La Gaviota*, como Stein, tienen un punto en común: la naturaleza y la cultura se confunden. En cambio, en los personajes negativos, como Marisalada, no hay una comunión entre ambos aspectos y prevalece uno de los dos (Florensa, 2019: 422). Es decir, en los personajes de Momo, Marisalada o Pepe Vera predomina su «naturaleza en estado bruto» o en Augusto Polo, Eloísa, Ramón Pérez o el alcalde de Villamar priman una «cultura de carácter puramente imitativo» (Florensa, 2019: 422).

6. REALISMO

Una parte de la crítica ha considerado que Cecilia Böhl de Faber fue una gran autora costumbrista y de novela regional; sin embargo, hay quien afirma que fue una de las primeras escritoras realistas. Mercedes Comellas asegura que no se ha valorado a la autora como una precursora desde la vertiente estética y literaria (Comellas, 2010: 18). Y Eugenio de Ochoa equipara la obra de la autora con la de Balzac por el carácter psicológico y reflexivo con que analiza el espacio público. La educación literaria europea de Cecilia Böhl de Faber jugó a favor de la escritora con respecto a los autores españoles coetáneos, pues su formación extranjera le permitió conocer obras, autores y tendencias que no habían llegado a España (Comellas, 2010: 56). Juan Luis Alborg asegura que «el espléndido crecimiento de la novela realista que se produjo desde la aparición de Galdós eclipsó casi por entero la estima concedida anteriormente a la obra de Fernán» (Alborg: 1996, 424).

Cecilia Böhl de Faber vivió en una época que aún no era plenamente realista, porque no habían desarrollado los recursos narrativos de esta corriente literaria; no obstante, sus obras muestran algunos de los principios que se consolidaron con el Realismo, por ejemplo, el interés por retratar y caracterizar a la sociedad de su momento (Comellas, 2010: 41). La autora escribió con la intención de determinar una identidad moral y cultural de las clases sociales que analiza. Retrató la burguesía como un colectivo explotador y sin principios religiosos que solo buscaba su progreso económico y social. De este modo, esta parte de la sociedad se desliga de España y huye de la tradición. Como bien se ha explicado con anterioridad, el objetivo de la escritora era mostrar la verdad sobre su país, con sus costumbres y la cultura popular que la conforman. Su obligación como escritora consistía en observar y recopilar la realidad tal y como era. Por este motivo, Cecilia Böhl de Faber no se podría considerar solo como una autora de cuadros de costumbres, debido

a que ya en el prólogo de *La Gaviota* formula uno de los principios básicos del Realismo. Es por este motivo que, con la intención de ofrecer una obra lo más cercana a la verdad, la autora construyó una técnica narrativa compleja que incorporaba religión, folklore, música, literatura, política y muchos más aspectos (Florensa, 2019: 390). Eva Florensa añade, además, que «su fin último no es sólo hacer patente que la esencia de la realidad es divina, sino también regenerar aquella parte que el hombre, con su libre albedrío, ha mancillado» (Florensa, 2019: 390). Así, el texto de *La Gaviota* resulta ser un compendio de diferentes formas estético-estilísticas y culturales que no se había dado anteriormente: abundan las descripciones, el diálogo, el drama, la poesía, el humor, los temas sentimentales, etc. (Florensa, 2019: 391).

En su *Historia de la literatura española* Alborg recorre el camino de los inicios del realismo y sostiene que se debe buscar el origen de esta corriente literaria en la novela romántica y el costumbrismo. Defiende la idea de que España conoció un paréntesis de buena producción literaria, o, dicho en otras palabras, una decadencia del género novelesco, entre el siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Este periodo se cerró con la publicación de *La Gaviota*, que dio comienzo a un nuevo realismo que conllevó, al mismo tiempo, un nuevo apogeo de la novela (Alborg, 1996: 359). Antes de la obra de Cecilia Böhl de Faber, las novelas románticas y de género histórico eran mediocres y escritas a imitación de las extranjeras, cuyos modelos eran las novelas españolas del siglo XVIII. En tanto que el género histórico y costumbrista se interesaba por otros aspectos, la autora situó el punto de mira en la región y la vida rural (Alborg, 1996: 362) En otras palabras, los orígenes del realismo no se tendrían que buscar en autores como Galdós o Pereda, sino en Cecilia Böhl de Faber, la precursora de esta corriente literaria y la autora que modernizó el género de la novela con sus aportaciones e influencias. De este modo, con la aparición de *La Gaviota* y las siguientes obras de la autora:

se origina el renacimiento, que ha de culminar con los grandes novelistas de la mitad del siglo. Según la más común interpretación, la novela realista de Fernán Caballero sería, básicamente, el resultado de la literatura costumbrista, de tan amplio cultivo, como ya sabemos, a partir de los años treinta, y del influjo de novelistas franceses, Balzac y Sue principalmente (Alborg: 1996, 430).

Es necesario explicar que Javier Herrero en su «nuevo planteamiento» asegura que los manuscritos de Fernán Caballero son anteriores a las fuentes que se le atribuyen, como por ejemplo las novelas francesas de Sue y Balzac o la literatura costumbrista. Herrero justifica su teoría con la afirmación de que algunos de los cuentos y al menos dos novelas de la autora fueron ya escritos durante la época como marquesa de Arco Hermoso (1882-1835) (Alborg, 1996: 430). Alborg elabora un compendio de algunos críticos que consideraron que Cecilia Böhl de Faber fue una de las precursoras del realismo. Recoge así el capítulo LXV de la *Historia de la Literatura* de Valbuena Prat, que se centra en la novela realista, y en cuyo apartado «La formación de una novela costumbrista española» Valbuena escribe que:

Se habrá observado que en la época romántica española no hay una novela de verdadero relieve. El genio hispano del siglo XIX no tuvo el poder de la idealización retrospectiva, y los nobles intentos de López Soler, de Larra, de Enrique Gil sobre todo, no dieron un completo resultado. Cuando hacia la mitad del siglo encontramos una poderosa escuela de novelistas, es en el camino de la observación directa, de la vida diaria, lo que constituye la fuerza y la vitalidad de las narraciones. Se hará historia, es verdad; pero a base de lo próximo y semejante, y se llevará a ella un aliento de vida actual, de problemas candentes. / Representa una fecha y un procedimiento típico en la evolución de la materia romántica al costumbrismo *La Gaviota*, la mejor novela de Fernán Caballero (Alborg, 1996: 358).

Después de este párrafo, según Alborg, Valbuena dedica una página a Fernán Caballero, pero sin explicar nada acerca del realismo de la autora. Alborg destaca que Iris Zavala relaciona los testimonios ideológicos con la realidad contemporánea y asegura que:

Entre 1830-1856 -escribe- se identificaba el realismo con las ideas democráticas y con las fuerzas revolucionarias. Resultaba, por tanto, imposible aislar la política de la estética literaria. Para Fernán Caballero, novela, folletín, realismo, democracia y revolución estaban vinculados. Más aún, veía una relación directa entre los disturbios políticos y la producción literaria (Zavala, 1971: 130-131, *apud.* Alborg: 1996, 385).

Alborg aclara a continuación que incluso los románticos defendían la utilización de la novela con la intención de enmendar costumbres. Esta determinación no tendría sentido si la novela del momento no tuviera como base la realidad del momento. Más adelante, Alborg destaca otro párrafo de Zavala que afirma que:

Si bien los mejores ejemplos de novela aparecen en la década del 70, no cabe duda que los folletinistas habían ya planteado ciertos aspectos y problemas de la sociedad española que retomarán los realistas más adelante. La novela social, *costumbrista* o *contemporánea*, de la década del 1840, aparece como el antecedente más inmediato de la novela realista posterior, más bien que sólo el cuadro o estampa costumbrista se levanta esta novela social cuyo esfuerzo artístico se orientó hacia la pintura fiel de las costumbres, usos y problemas sociales y económicos de una sociedad en vías de desarrollo capitalista, impulsada por el afán de lucro, la explotación del obrero y el ascenso social. Los primeros realistas canalizaron sus obras hacia el descubrimiento de estos problemas. Intentaron orientar la visión de sus contemporáneos advirtiéndolos de los grandes conflictos sociales. Esbozaron también la psicología de la baja burguesía y de la burguesía comercial. La clase media, tema de inspiración de la mejor novela realista, asoma ya en muchas de estas novelas, a veces caricaturizada, otras retratada con acierto y nitidez (Zavala, 1971: 208, *apud.* Alborg, 1996: 388).

Si bien se puede entender que Zavala agruparía a Cecilia Böhl de Faber con aquellos costumbristas precursores del realismo por los temas tratados, Lawrence H. Klibbe destaca que algunos de los aspectos realistas de esta autora se centran en la construcción de los personajes. Presta especial atención a la protagonista y a Momo, que simbolizan la contraposición de los ideales nobles de Cecilia Böhl de Faber. El personaje de Momo está construido de forma negativa en todos los aspectos, es decir, no está educado, a pesar de ser muy inteligente, y es violento. Además, se burla de Stein y Marisalada de forma constante y recuerda al gracioso de la comedia clásica o la figura picaresca. Según este crítico, la autora «utiliza la crueldad de Momo para lanzar su veredicto contra Marisalada sin recurrir a sus frecuentes moralizaciones directas ni intervenciones personales, lo que supone un sobresaliente acierto artístico» (Alborg, 1996: 464).

Por lo que respecta al personaje de Marisalada, Klibbe la caracteriza

como un gran avance en la técnica realista de la caracterización a la manera de Balzac, y el modelo que ha podido representar para futuras novelas de su siglo como tipo de mujer independiente, obstinada y rebelde a todas las convenciones sociales. Y como paso importante en el camino del realismo, señala —entre otros— el desenlace de la novela: la autora rechaza la tentación de dar a su heroína un final trágico y romántico, y la lleva, por lo contrario, a terminar sus días en la rutina de la aldea como mujer del barbero, víctima del desprecio general y de los insultos de Momo (Klibbe, 1973: 77-78, *apud.* Alborg, 1996: 466).

Valera, en cambio, «declaró que el carácter de Marisalada le parecía inconsciente porque no se compadecía su talento artístico y su voz con su corazón vulgar y groseros modales» (Alborg, 1996: 464). Eugenio de Ochoa describió a este personaje con verdadero detalle y asegura que es un personaje muy complejo al que no se puede amar,

pero al mismo tiempo tampoco aborrecer³. Jules Horrent elogia en diversas ocasiones la construcción de la protagonista de esta novela⁴.

Por su parte, Demetrio Estébanez resume muy bien cómo se puede considerar a Cecilia Böhl de Faber: «una gran escritora de cuentos (Montesinos), pionera de la estética costumbrista (Herrero) e iniciadora de la “novela moderna española”, a la que conduce con éxito desde el Romanticismo al Realismo (Klibbe)» (Caballero, 2006: 16).

³ Véase en el anejo de textos complementarios.

⁴ Véase en el anejo de textos complementarios.

7. CONCLUSIONES

El objetivo central de este estudio era analizar de forma detallada la narrativa de Cecilia Böhl de Faber a partir de *La Gaviota*, una de sus obras más famosas. Para ello se ha partido de la opinión de la crítica acerca de esta autora y su obra que se ha elaborado a lo largo de los años, desde la publicación de la novela hasta nuestros días.

En las páginas anteriores, se ha destacado que Cecilia Böhl de Faber nutre su obra de elementos folklóricos, no solo literarios sino también de aquellos aspectos populares de la lengua española. Las frases hechas, las expresiones y los refranes que utilizan los personajes son una buena muestra de la lengua viva de la España de mediados del siglo XIX, sobretodo del ámbito popular. Asimismo, los nombres de los personajes tienen un significado concreto y una función dentro de la trama. No obstante, el elemento más importante de todos es la literatura popular que se introduce en la historia, pues la inserción de coblas, ya sean populares o religiosas, los cuentos y las historias intercaladas son componentes fundamentales. La misma autora asegura en el prólogo que su función como escritora es observar y recolectar todos estos ingredientes para poder elaborar una obra. De este modo, su justificación mezcla los principios fundamentales de ambos movimientos: el Costumbrismo y el Realismo. Consecuentemente, Cecilia Böhl de Faber no es solo una autora que se pueda enmarcar en la primera corriente literaria, sino que se puede afirmar que es una de las primeras escritoras realistas. Prueba de ello son las detalladas descripciones que elabora no solo para situar la historia sino también para acentuar aspectos en concreto, como la descripción del convento o de la boda de los protagonistas. El gran éxito de algunos escritores como Benito Pérez Galdós eclipsó la parte más realista de Cecilia Böhl de Faber y no se la consideró una precursora, sino que su obra quedó relegada al género de novelas de costumbres. Este trabajo ha querido arrojar un poco de luz al respecto desde una consideración más ajustada de su escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela. Fernán Caballero-Alarcón-Pereda*, vol. 5, Madrid: Gredos, 1996.
- Bonet, Laureano, ed., *Benito Pérez Galdós, Ensayos de crítica literaria*, Barcelona: Ediciones Península, 1972, 123-139.
- Caballero, Fernán, *La Gaviota*, ed. de Enrique Rubio Cremades. Barcelona: Austral, 2003.
- Caballero, Fernán, *La Gaviota*, ed. de Demetrio Estébanez, Madrid: Cátedra 2006.
- Caballero, Fernán, *La Gaviota*, ed. de Eva Florensa, Madrid: BCRAE, 2019.
- Comellas, Mercedes, *Fernán Caballero. Obras escogidas*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2010.
- Comellas, Mercedes, “La novela interesante o la verdad de la novela entre Romanticismo y Realismo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XC, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014, 97-147.
- Comellas, Mercedes, “Fernán Caballero y el modelo autorial femenino”, A. M. Aranda, M. Comellas, M. Illán eds., *Mujeres, arte y poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2019, 62-94,
- Menéndez Pelayo, Marcelino, “Pereda: Prólogo a sus obras”, *Estudios y discursos de crítica histórica y literatura*, ed. de E. Sánchez, Madrid: CSIC, 1941, 339-387.
- Montesinos, José Fernández., *Fernán Caballero, ensayo de justificación*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1961.
- Montoto, Santiago., *Fernán Caballero. Algo más que una biografía*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1969.
- Ochoa, Eugenio., *París, Londres y Madrid*, París: Dramard-Baudry, 1861.

Olson, Paul., “Reacción y subversión en *La Gaviota* de Fernán Caballero”, *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Madrid: Istmo, 1986, 375-382.

Rodríguez-Luis, Julio, “*La Gaviota*: Fernán Caballero entre romanticismo y realismo”, *Anales Galdosianos*, VIII, 1973, 123-136.

Rubio Cremades, Enrique, *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid: Castalia, 2001.

Valera, Juan, *Obras completas Juan Valera*, Madrid: Aguilar, 1942, 80-88.

ANEJOS

PRÓLOGO DE *LA GAVIOTA*

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

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

Al trazar este bosquejo, sólo hemos procurado dar a conocer lo natural y lo exacto, que son, a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres. Así es, que en vano se buscarán en estas páginas caracteres perfectos, ni malvados de primer orden, como los que se ven en los melodramas; porque el objeto de una novela de costumbres debe ser ilustrar la opinión sobre lo que se trata de pintar, por medio de la verdad; no extraviarla por medio de la exageración.

Los españoles de la época presente pueden, a nuestro juicio, dividirse en varias categorías.

Algunos pertenecen a la raza antigua; hombres exasperados por los infortunios generales, y que, impregnados por la quisquillosa delicadeza que los reveses comunican a las almas altivas, no pueden soportar que se ataque ni censure nada de lo que es nacional, excepto en el orden político. Estos están siempre alerta, desconfían hasta de los elogios, y detestan y se irritan contra cuanto tiene el menor viso de extranjero.

El tipo de estos hombres es, en la presente novela, el general Santa María.

Hay otros, por el contrario, a quienes disgusta todo lo español, y que aplauden todo lo que no lo es. Por fortuna no abundan mucho estos esclavos de la moda. El centro en que generalmente residen es en Madrid; más contados en las provincias, suelen ser objeto de la común rechifla.

Eloísa los representa en esta novela.

Otra tercera clase, la más absurda de todas en nuestra opinión, desdeñando todo lo que es antiguo y castizo, desdeña igualmente cuanto viene de afuera, fundándose, a lo que parece, en que los españoles estamos a la misma altura que las naciones extranjeras, en civilización y en progresos materiales. Más bien que indignación, causarán lástima los que así piensan, si consideramos que todo lo moderno que nos circunda es una imitación servil de modelos extranjeros, y que la mayor parte de lo bueno que aún conservamos es lo antiguo.

La cuarta clase, a la cual pertenecemos, y que creemos la más numerosa, comprende a los que, haciendo justicia a los adelantos positivos de otras naciones, no quieren dejar remolcar, de grado o por fuerza, y precisamente por el mismo idéntico carril de aquella civilización, a nuestro hermoso país; porque no es ese su camino natural y conveniente: que no somos nosotros un pueblo inquieto, ávido de novedades, ni aficionado a mudanzas. Quisiéramos que nuestra Patria, abatida por tantas desgracias, se alzase independiente y por sí sola, contando con sus propias fuerzas y sus propias luces, adelantando y mejorando, sí, pero graduando prudentemente sus mejoras morales y materiales, y adaptándolas a su carácter, necesidades y propensiones. Quisiéramos que renaciese el espíritu nacional, tan exento de las baladronadas que algunos usan, como de las mezquinas preocupaciones que otros abrigan.

Ahora bien, para lograr este fin, es preciso, ante todo, mirar bajo su verdadero punto de vista, apreciar, amar y dar a conocer nuestra nacionalidad. Entonces, sacada del olvido

y del desdén en que yace sumida, podrá ser estudiada, entrar, digámoslo así, en circulación, y como la sangre, pasará de vaso en vaso a las venas, y de las venas al corazón.

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

Recelamos que al leer estos ligeros bosquejos, los que no están iniciados en nuestras peculiaridades, se fatigarán a la larga, del estilo chancero que predomina en nuestra sociedad. No estamos distantes de convenir en esta censura. Sin embargo, la costumbre lo autoriza; aguza el ingenio, anima el trato y amansa el amor propio. La chanza se recibe como el volante en la raqueta, para lanzarla al contrario, sin hiel al enviarla, sin hostil susceptibilidad al acogerla; lo cual contribuye grandemente a los placeres del trato, y es una señal inequívoca de superioridad moral. Este tono sostenidamente chancero se reputaría en la severidad y escogimiento del buen tono europeo, por de poco fino; sin tener en cuenta que lo fino y no fino del trato son cosas convencionales. En cuanto a nosotros, nos parece en gran manera preferible al tono de amarga y picante ironía, tan común actualmente en la sociedad extranjera, y 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.

Los extranjeros se burlan de nosotros: tengan, pues, a bien perdonarnos el benigno ensayo de la ley del tali3n, a que les sometemos en los tipos de ellos que en esta novela pintamos, refiriendo la pura verdad.

Finalmente, hase dicho que los personajes de las novelas que escribimos son retratos. No negamos que lo son algunos; pero sus originales ya no existen. Sonlo tambi3n casi todos los principales actores de nuestros cuadros de costumbres populares: mas a estos humildes h3roes nadie los conoce. En cuanto a los dem3s, no es cierto que sean retratos, al menos de personas vivas. Todas las que componen la sociedad prestan al pintor de costumbres cada cual su rasgo caracter3stico, que, unidos todos como en un mosaico, forman los tipos que presenta al p3blico el escritor. Protestamos, pues, contra aquel aserto, que tendr3a no s3lo el inconveniente de constituirmos en un escritor atrevido e indiscreto, sino tambi3n el de hacer desconfiados para con nosotros en el trato, hasta a nuestros propios amigos; y si lo primero est3 tan lejos de nuestro 3nimo, con lo segundo no podr3a conformarse nunca nuestro coraz3n. Primero dejar3amos de escribir.

(En *La Gaviota*, ed. de D. Est3banez, 2006: 123-127)

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

CITA DE EUGENIO DE OCHOA

Nada más singular, nada más ilógico, y por lo mismo acaso nada más interesante que aquel adusto carácter, seco y ardiente al mismo tiempo, duro hasta la ferocidad y capaz, sin embargo, en amor, del más abyecto servilismo; mujer fantástica a veces como una hada, a veces prosaica y rastrera como una mozuela; conjunto que no se explica, pero que se siente y se ve y en el que se cree como en una cosa existente, de sensibilidad e indiferencia, de hermosura y fealdad física y moral, de bondad y depravación, ambas nativas de ingenio elevado y de materialismo grosero, personaje a quien es imposible amar y a quien, sin embargo, no acertamos a aborrecer; carácter altamente complejo que, por un lado, se roza con la inculta sencillez de la naturaleza salvaje, y, por otro lado, participa de los más impuros refinamientos de la corrupción social. Hay en Marisalada algo de la condición indolente y maligna del indio de Cooper y algo también del escepticismo infernal de la mujer libre de Jorge Sand. Si el autor ha copiado del natural este singularísimo personaje, es un hábil. Muy sagaz observador; si lo ha sacado de su fantasía, es un gran poeta; de todos modos es un profundo conocedor del corazón humano. Por eso sin duda no se empeña en explicar el móvil de las acciones de su protagonista. ¿A qué fin? Ni aun la explicación más ingeniosa podría parecer satisfactoria para los que saben que nada hay en el mundo más irracional que la pasión, como nada hay, muchas veces, más inverosímil que la verdad misma. La *Gaviota* es un personaje puramente de pasión; la razón no tiene sobre él dominio alguno. La misma espontaneidad algo insensata, la misma obstinación algo brutal que hallamos en sus primeras palabras al presentarla el autor en escena, vemos en todos sus actos hasta el fin de la novela (Ochoa, 1849: 434-435, *apud*. Alborg, 1996: 464-465).

CITA DE JULES HORRENT

Marisalada —dice— no es la joven campesina de sus sueños, pero ha sabido darle las actitudes y los gestos que atestiguan su carácter a la vez altivo y vulgar. Observamos sus arrumacos vocingleros y su andar desdeñoso cuando, por vez primera, canta en su salón sevillano, la displicencia con que acoge el cortejo del duque de Almansa, cuya delicadez es incapaz de apreciar, aunque se aprovecha de su desinteresada generosidad, la pasión devoradora y celosa que despierta en ella el torero, a quien somete su orgullo, de quien se convierte en esclava, porque instintivamente ha encontrado en él, en medio del ambiente en que vive y cuyos refinamientos le son extraños, alguien del pueblo como ella, de sentimientos duros y gustos vulgares. Es un hallazgo de Fernán —añade Horrent— haber comprendido que la elegancia de las maneras y del corazón no habían de ejercer influjo alguno sobre la primitiva rudeza de Marisalada y haberla dejado ir, a pesar de todo, a donde la llevaba su ruda naturaleza. Y añade esta consideración del mayor interés: «Con Marisalada, Fernán Caballero ha puesto en escena lo que ha podido observar en la realidad andaluza, pero como el personaje no le gustaba, su mirada no se ha enternecido y ha hecho con él realismo puro y verdadero. Marisalada anuncia mucho más el futuro de la novela española del siglo XIX que los idealizados habitantes del monasterio desmantelado». Varios detalles señala Horrent como rasgos inequívocamente certeros en la pintura de Marisalada; por ejemplo, el momento de la declaración de Stein: mientras el médico le habla de su amor, la joven, distraída y perpleja, se está callada. Sólo indirectamente responde al cabo escribiendo un «sí» sobre la arena, que las aguas se llevan enseguida: «Feliz hallazgo —comenta Horrent—, demasiado poético quizá para el clima deliberadamente prosaico de la novela, pero cargado de ambigüedad, delicado anuncio de la fragilidad de la unión entre una joven salvaje llena de soberbia y un sabio

doctor mucho más viejo seducido y engañado por la reserva con que la muchacha acoge su proposición» (Horrente, 1966: 231-232, *apud.* Alborg, 1996: 465-466).

PÁGINAS DE LA OBRA DE JUAN VALERA