

Ana María Navales Viruete

Estudio sobre la novela epistolar española

Departamento
Literatura Española

Director/es
Palomo Vázquez, María del Pilar

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



ESTUDIO SOBRE LA NOVELA EPISTOLAR ESPAÑOLA

Tesis Doctoral presentada por
Ana María Navales Viruete, y
dirigida por la Dra. M^a del
Pilar Palomo Vázquez.

Facultad de Filosofía y Letras,
de la Universidad de Zaragoza.

Enero de 1977.

0. INTRODUCCION

El primer problema que se plantea al tratar de estudiar la novela epistolar es su definición. Evidentemente, y a pesar de que un sector de la crítica más reciente tiende a considerarla como un género (1), se trata de una especie que tiene en común el uso de un mismo instrumento literario: la carta como medio de expresión. Pero no toda novela escrita por medio de cartas puede llamarse, en rigor, novela epistolar. Sería necesario añadir con Jost (2) que el emisor debe participar en la acción y que las cartas deben hacer progresar esta acción, utilizarse como resorte de la intriga y por necesidad de la narración.

Y así, hay novelas en las que se relata una historia por medio de una carta, o una serie de cartas, donde se advierte que el uso del procedimiento es arbitrario. No

hay que olvidar, como ya indicó Rousset (3), que la novela epistolar es un medio propio para captar la emoción inmediata, en el que el tiempo de la acción se concentra en el instante vivido y el espacio se desplaza hacia la zona de intimidad.

La dificultad de precisar el concepto de novela epistolar es aún mayor por la estrecha relación de este convencionalismo novelesco con otras técnicas de la novela en primera persona (memorias y diario principalmente), lo que origina, más de una vez, novelas de carácter mixto.

Por ello, para el desarrollo de este trabajo sobre la novela epistolar, me planteé, desde el principio, no sólo dar una visión histórica sobre los usos del método, sino establecer una teoría de la función del nexo epistolar en el interior de cada cerco narrativo, para elucidar casos concretos. La carta como prueba amorosa, la carta como testimonio de unos hechos, la carta como vehículo de información..., en cualquiera de los usos de la carta, y en los diferentes tipos de novela epistolar, se mueve un afán de hacer del método una escritura más fiel, estricta y precisa que cualquiera de las usadas por la narrativa tradicional.

El único estudio que existe sobre novela epistolar española es el realizado por Charles E. Kany, que abarca también la novela epistolar en Francia e Italia. Es un trabajo muy documentado, pero llega solamente hasta el final del siglo XVII (4). Tiene entre otros méritos el de haber sido el primero en preocuparse del tema para sentar las bases de lo que las novelas epistolares del siglo XVIII -época, en general, del mayor florecimiento del género- debían a la paternidad de Richardson y lo que en ellas derivaba de la receptividad de una forma ya establecida (5).

Desde 1920, fecha de realización de este trabajo de Kany, hasta su publicación, transcurrieron diecisiete años, durante los cuales se había despertado un creciente interés por la historia de la novela epistolar. Así surgieron los libros de H.S. Hughes y G.F. Singer (6). Ambos autores tratan de investigar las fuentes que probablemente influyeron en Richardson, pero se ciñen a Francia e Italia y se remontan sólo hasta mediados del siglo XVII.

Singer no sólo omite la contribución española al género, sino que escribe: "no great literature, with the possible exception of the Spanish, seems to have escaped completely from the impulse" (7), lo que obliga a recordar a Kany: "... incredible as it may appear to many, the first

modern epistolary novel in prose was produced on Spain soil (Juan de Segura's Processo de cartas de amores, 1548) and the second in Italy (Pasqualigo's Lettere amorose, 1563)" (8).

El punto de partida de mi estudio es consecuencia de las citadas afirmaciones de Singer y Kany, que me indujeron a tratar de demostrar la importancia de la novela escrita en forma de cartas a lo largo de la historia literaria española; si hubo o no un apogeo del método epistolar en España, y si coincidió con la popularidad que tuvo en el siglo XVIII en otros países, principalmente Francia e Inglaterra.

Para ello he contado con el trabajo de Kany, que me ha sido de gran utilidad en la primera parte de este estudio, en la que era preciso establecer la génesis de la novela epistolar, y en la que intento fijar cómo la carta llega a ser elemento de ficción literaria, es decir, el cauce por el que penetra en la literatura para desembocar en dos vertientes: el tratado erudito y la narrativa. Me propuse, además, ampliar el radio de acción de mi predecesor, no sólo en lo que concierne al rastreo de las obras en las que el uso de las cartas es considerable, sino analizando cómo era utilizado el recurso y su función en el cerco na-

-rrativo. La bibliografía posterior al estudio de Kany ha sido necesaria para actualizar una serie de cuestiones.

Me pareció interesante, desde el comienzo, determinar si esta técnica va unida, como se cree, a las novelas sentimentales o ha sido utilizada en otros tipos de novela, y qué variedades presenta este recurso narrativo del que será necesario precisar, en su momento, sus límites con el relato en primera persona, las memorias y el diario, pues como dice Oscar Tacca (9) "la novela epistolar encierra curiosamente casi toda la problemática del género".

Podría haberme limitado al estudio de la novela en cartas en el siglo XVIII, a cuyas puertas se había quedado Kany; pero es sabido lo desafortunada que es esta época de la literatura española en lo relativo a la novela. Por otra parte, la pesimista afirmación de Singer, ya mencionada, y la escasa atención que en otros trabajos sobre el tema se presta a nuestra literatura epistolar (10), en los que ya es tópico afirmar su mínima contribución a la especie, me impulsaron a ampliar el campo de investigación para comprobar el grado de credibilidad de estas afirmaciones generales.

También quería averiguar si era cierto, como suele ;

decirse (11), que la novela epistolar ha caído en desuso o que sólo es utilizado el método en la novela moderna por autores mediocres. El análisis de las novelas epistolares más características de nuestra producción narrativa me permitirán establecer las causas de este hecho o negar su veracidad. Y, para que mis conclusiones fueran válidas en todos los puntos mencionados, no podía (al no existir otros estudios de nuestra novela epistolar sino el ya citado sobre sus comienzos) acotar el tema y restringirlo a una sola etapa.

La primera dificultad, inherente a la extensión del tema, era la de catalogar las novelas épistolares existentes, fundamento de mi estudio. Además de los manuales y tratados sobre novela, que no siempre consignan la forma en que las obras están escritas, y del examen de ficheros e índices bibliográficos de la Biblioteca Nacional, me han sido de gran utilidad la bibliografía de Reginald Brown y los estudios sobre novela española del XIX de José F. Montesinos y de Ignacio Ferreras, los de este último solamente en cuanto a fuente de títulos, puesto que, como demostraré, sus afirmaciones son cuestionables y, en más de una ocasión, lamentablemente erróneas.

Salvo algunas referencias a la forma epistolar, prin-

-cipalmente en los estudios realizados sobre novela sentimental (12), y la básica aportación de Kany, la bibliografía en torno al tema es de difícil acceso -en gran parte se trata de tesis inéditas realizadas en las Universidades estadounidenses- y referida a otras literaturas europeas (13). A pesar de todo, el trabajo ha sido apasionante y espero contribuya a esclarecer el oscuro panorama de la novela epistolar española que se presenta en buena parte de esos estudios.

Creo necesario puntualizar que, independientemente de que la palabra "novela" aparezca por primera vez bajo un título en 1788 (14), para evitar confusiones de términos y géneros sigo el criterio moderno de considerar como tal toda obra de cierta extensión que tiene el carácter de "historia ficticia" y cuya finalidad parece ser el entretenimiento del lector.

En consecuencia, el objeto de este estudio ha sido rastrear a lo largo de nuestra narrativa las novelas escritas en forma de cartas, analizándolas en el plano de la composición respecto al recurso utilizado, sin entrar en otras cuestiones de su complejo sistema funcional que aquellas que estén en conexión con la fórmula epistolar. Esto lleva consigo el estudio del desarrollo de la fórmula, que per-

-mite, paralelamente, ir elaborando una teoría de la novela epistolar y establecer, finalmente, su tipología.

Confío en que esta aportación a un tema que, en lo que me ha sido posible conocer, no se había abordado, pueda servir de punto de partida para incidir en otros campos, de los que no sería el menos interesante el de la sociología de la literatura.

I. GENESIS DE LA NOVELA EPISTOLAR

I.1. La carta y su clasificación.

Antes de exponer los comienzos de la literatura epistolar, los antecedentes de la etapa novelesca, para una mejor comprensión de la misma, es necesario hacer algunas consideraciones sobre el principal elemento de la novela epistolar, la carta, instrumento de información y relación entre dos personas a las que no les es posible, generalmente por motivos de distancia, establecer entre ellas una comunicación oral (1).

No es fácil la distinción entre carta privada y pública, ya que no hay que atender sólo al destinatario único o múltiple, según los casos, sino a la intencionalidad del autor. Muchas cartas privadas se han hecho públicas

sin que se hubiera pensado darles este destino e incluso las hay que, por el contrario, nacieron ya como artificio literario, enmascarada la espontaneidad de este medio de comunicación porque, aunque dirigidas a un receptor determinado, estaban pensadas de antemano para destinarlas a una colectividad.

Esta permeabilidad de la carta privada y pública, y la variedad en el tono y los temas, hacen muy compleja la clasificación de las cartas (2). Llanos y Torriglia lo intenta (3) en una farragosa enumeración en la que mezcla las funciones, tono, estilo, intención, etc., y denomina incalificables a una serie de cartas que, en todo caso, son difícilmente clasificables puesto que participan, a la vez, de distintos rasgos tipológicos.

Más adecuada y precisa es la clasificación de López Estrada (4), que no identifica carta privada y familiar -como algunos autores, que defienden las características propias de ésta frente a la carta literaria (5)- y además ofrece un cuadro de las obras literarias que se relacionan con los distintos tipos de cartas.

No es muy clara, sin embargo, la distinción que hace entre "cartas misivas" (es decir, enviadas) con "informa-

-ción sobre asuntos privados entre personas unidas por el amor" y que relaciona con los documentos íntimos, y las "cartas misivas amistosas"... "de carácter íntimo en que se muestran los secretos de una vida con intención confidencial y autobiográfica", relacionadas con las memorias y confesiones. No elude tampoco a las conexiones con el diario y, así como menciona las cartas literarias sueltas, en prólogos y tratados de divulgación, no nombra el artículo en forma de carta ni las principales funciones que puede tener la carta aislada incluida en una narración novelesca.

No obstante, a pesar de la dificultad de realizar una clasificación rigurosa, desde todos los puntos de vista (6), y de su dudosa utilidad, sí es conveniente establecer algunas distinciones. La diferencia entre cartas reales y ficticias, por ejemplo, será evidente una vez que se haya visto cómo la carta penetra en la literatura y llega a ser medio de expresión en la prosa novelesca. Tampoco es discutible, en las posibles divisiones que pudieran hacerse según el tema, la carta de amor, que ha ejercido una función tan importante en la novela sentimental.

Aunque he de referirme más extensamente a Ovidio, es ineludible mencionarlo al tratar de la carta de amor, ya

que en su Ars Amatoria (7) fijó las bases de la conquista amorosa por el procedimiento epistolar. Aconseja que el estilo sea natural y determina los principios que servirán de fundamento para la futura función literaria de la carta amorosa.

Sin embargo, es en las Heroidas, obra de la que me ocuparé más ampliamente al trazar el desarrollo cronológico de la carta y de su uso como forma literaria (cfr. apartado I.2.1., Pag.17), donde Ovidio nos muestra las posibilidades de la carta amorosa a lo largo de un cambio gradual en la actitud sentimental, pasando por los diferentes estadios del amor (8).

I.2. La carta en la Antigüedad.

Antes de entrar en el estudio de la novela epistolar española, conviene detenerse en la etapa de formación, en cómo fué evolucionando el uso ficticio del recurso de la carta hasta llegar a la novela compuesta exclusivamente por este medio.

En esta visión cronológica me limitaré a la carta en prosa, aunque algunas referencias extensas a las escritas en verso serán, en ciertos casos, ineludibles; sobre todo cuando hayan tenido una especial repercusión o notables influencias en otras en prosa.

No es mi propósito hacer una historia minuciosamente detallada de la carta desde sus orígenes, sino, como he dicho, señalar los comienzos y evolución de su uso ficticio. No obstante, quiero precisar que la carta más antigua que se conoce es la carta de amor escrita hace más de cuatro mil años en Babilonia, en una tabla de arcilla (9).

Dejando atrás algunos antecedentes orientales, egipcios, hebreos y chinos, y evocaciones tales como la carta de Belerofonte en la época homérica o la de David a Joab (10), un número considerable de cartas han llegado a nosotros, receptores muy lejanos de aquellos a los que, primeramente, fueron destinadas. Cartas no literarias que se tomaron como modelo en otras épocas y cuya influencia justifica una literatura epistolar de gran alcance que, al mismo tiempo, aumentaba en calidad y se dirigía ya a un lector eventual más que a un determinado receptor.

Habría que citar, en primer lugar, a Cicerón, que

estableció la moda latina de las colecciones de cartas, y continuaron Horacio, Séneca, Plinio el Joven, Sidonio Apolinar y Casiodoro, entre otros, cuyas cartas fueron empleadas posteriormente como modelos de estilo (11), que conservaron e impulsaron la tradición ciceroniana de la carta. Merece particular atención Ovidio, que dió un paso importante al transformar la elegía en carta amorosa.

I.2.1. En la literatura que se desarrolló en Alejandría, aproximadamente durante siglo y medio después de su conquista, el amor era el tema común de los géneros poéticos. La elegía, derivada de esta escuela alejandrina, se remonta a Hesiodo y Antímaco, pero, transformada por Calímaco, pronto adquirió las características de la poesía narrativa. Más tarde, las imitaciones de Catulo, Tibulo y Propertio muestran que no se interrumpió el desarrollo de la elegía hasta Ovidio, quien, con las Heroidas, contribuyó de una manera decisiva al engrandecimiento de la literatura epistolar. Ovidio se atribuye el mérito de la originalidad de las Heroidas (Ars amatoria, III, 346) (12).

Algunos estudiosos han puesto de relieve que, entre los poetas alejandrinos, había ya una marcada inclinación por establecer una correspondencia epistolar amorosa entre

personajes mitológicos. Así, Dilthey (13) basa su argumento en la observación de pinturas murales y grabados en Roma y Pompeya, concluyendo que, antes de Ovidio, el camino había sido ya iniciado, pero que éste fue el primero que utilizó la carta amorosa entre los romanos y la convirtió en un género independiente. "Sólo tomó Ovidio la forma exterior de carta -dice Alatorre (14)-, única en que le era posible dar expresión al soliloquio, al encadenamiento de ideas y pasiones personales. La 'heroida' viene a ser por eso un nuevo género literario, creado por Ovidio, un género literario que ha tenido una historia especial, y también sus especiales continuadores e imitadores".

El hecho de considerar a Ovidio creador de un género propio no significa que carezca de apoyaturas en cuanto al tema y la técnica de sus Heroidas. Los temas de las cartas se deben, en general, a leyendas de los tres ciclos griegos: la guerra de Troya, la leyenda de Teseo y el viaje de los Argonautas (15). Para la técnica se sirvió de las lecciones de gramática y retórica que había asimilado en su juventud. El poeta había practicado la etopeya, ejercicio en forma de alocución o monólogo en el que se asignaba a determinados personajes un lenguaje que debía de estar de acuerdo con su edad, su clase y las pasiones que le aquejaban, según unas circunstancias determinadas. Las suasorias

y controversias, aprendidas de los maestros de retórica, las tendrá también en cuenta Ovidio al escribir las Heroidas (16).

El interés de esta obra no estriba sólo en el hábil manejo que hace Ovidio de los recursos retóricos, sino en la sensibilidad, la aguda observación psicológica y el análisis gradual del proceso amoroso. No voy a detenerme en estos y otros aspectos, que ya han sido ampliamente estudiados por diversos autores, pues lo que aquí importa es considerar la obra desde la perspectiva de la génesis de la novela epistolar.

Apenas habían sido dadas a conocer las Heroidas cuando un amigo de Ovidio, Sabino (17), escribió las respuestas (Heroum epistulae) a las cartas de Penélope, Fedra, Enone, Dido, Files, Isipile y Safo. Si, como se cree (18), se tuvo la intención de que las epístolas de Sabino aparecieran a la vez que las de Ovidio, estamos ante la visión de la obra completa en forma de cartas, ante el hecho de contar una historia a través de un intercambio de correspondencia. Idea que ya se apunta en las últimas seis epístolas de Ovidio en que aparecen la respuesta de Ero a Leandro y la de Cidipe a Aconcio. Es el comienzo de lo que se alcanzaría en época posterior: el desarrollo de un argu-

-mento por medio de cartas intercambiadas entre varios personajes.

La influencia de las Heroidas no cesó a través de la Edad Media y el Renacimiento hasta el apogeo de la novela epistolar en el siglo XVIII. Las traducciones e imitaciones se sucedieron (19). Rastrear su influencia en las diversas manifestaciones de la literatura española, sería una inmensa tarea que escapa a los límites de este capítulo (20). Me ceñiré a señalar, en adelante, las reminiscencias de las Heroidas que sean evidentes en obras clave para la evolución de nuestra novela escrita en forma de cartas.

I.2.2. No hay que olvidar que la retórica revivió en Grecia y Asia Menor, favorecida por los emperadores, y que, en las escuelas retóricas atenienses, se compusieron cartas imaginarias de personajes célebres. La elegancia epistolar era considerada un refinamiento, un distintivo del caballero.

Entre los numerosos epistológrafos: Alcifrón, Aristineto, Filóstrato, Fálaris... y otros tantos, cabe destacar a los dos primeros. Alcifrón, contemporáneo de Luciano, a

quien parece que imitó, como Plinio a Cicerón, es autor de ciento veintidos cartas amorosas que se dividen en cuatro libros. Los dos primeros corresponden a las llamadas cartas de campo y los otros dos a las cartas de la ciudad (21).

Las cartas de Alcifrón son imaginarias y basadas en antiguas comedias griegas que se han perdido. Se diferencian de las epístolas de Ovidio en que los personajes, con nombres supuestos o históricos, representan gente común que nos describen las formas de la vida cotidiana. En el libro IV se cuenta una historia por medio de un intercambio de cartas entre Menandro y Glicera; pero el argumento es fragmentario y, aunque en la historia se encuentra el germen de la futura novela epistolar -el método de la carta y su respuesta que con tanta frecuencia será empleado posteriormente-, Alcifrón fracasa, como le había ocurrido a Ovidio, en el intento de llevar el método a su plenitud (22)

Un continuador de Alcifrón es Aristeneto. Su colección de cincuenta cartas amorosas fue editada por primera vez en 1556, en Amberes, por Sambucus. Son cartas solamente por su forma exterior -el autor no suele hacer referencia a la persona a la que se dirige- y quedan reducidas a un simple ejercicio de estilo o a una descripción o cuento erótico con el que pretende distraer. Las cartas de Aristeneto no

suponen ningún avance respecto a Alcifrón. (23).

Además de estas cartas, hay otras que se insertan en las primeras novelas griegas (24), en las que alternan en su composición verso y prosa, diálogo directo y epistolar, descripciones líricas y digresiones filosóficas, sueños, discursos y narración en primera persona, junto con descripciones impersonales. Un género en el que cabía todo y en el que la carta tenía ya importancia por sí misma.

Para dar una idea de la funcionalidad de la carta como elemento literario, citaré Quéreas y Calíroo de Caritón de Afrodisia: En el libro IV, cuando Mitrídates, sátrapa de Caria, informa a Quéreas de la boda de Calíroo con Dionisio, le aconseja que no vaya a verla, sino que envíe una carta que él le hará llegar por medio de sus mensajeros. Quéreas relata en la carta sus desventuras y desesperación y le asegura a Calíroo su amor. Bias, al servicio de Dionisio, captura a los mensajeros y la carta es remitida directamente a Dionisio, quien, suponiendo que el mensaje es una trampa de Mitrídates, recurre a la ayuda de Farnaces, sátrapa de Lidia y Jonia, rival del de Caria, que escribe al rey Artajerjes exponiendo la situación e implorando venganza.

En el libro VIII, Quéreas informa a Artajerjes por carta que ha capturado a su esposa Estatira y recuperado a Calíroo y que, a petición de ésta, va a libertar a Estatira. En el mismo libro hay una carta de Calíroo para Dionisio en la que se despide afectuosamente de él, agradecida por el buen tratamiento de que ha sido objeto, y le encomienda el cuidado de su hijo. Carta que oculta a Quéreas para no despertar sus celos.

Las dos primeras cartas tienen una función informativa, pero la de Quéreas a Calíroo constituye un motivo asociado y dinámico, que provoca un cambio de situación. Además se ponen de relieve los usos mecánicos de la correspondencia: la carta interceptada (con el consiguiente cambio de receptor) y la carta que se oculta y nunca llegará a su destino.

También aparecen cartas en Efesíacas (Antía y Habrócomes) de Jenofonte de Efeso: En el libro II, Manto, hija de Apsirto, jefe de los piratas, se enamora de Habrócomes y le escribe una carta apasionada, amenazándole si se resiste. Habrócomes contesta con una negativa. Despechada, Manto le acusa de haber intentado violentarla, pero Apsirto descubre la carta de su hija y libera a Habrócomes, a quien nombra su intendente en compensación de la injusticia a que se ha visto sometido. Casa a Manto con un comer-

-ciante sirio, que se enamora de la esclava Antía. Nueva carta de Manto, esta vez a su padre, urdiendo la mentira de que ha tenido que vender a la esclava cuando, en realidad, había dado orden de matarla. Habrocómenes lee la carta y, al ser informado por el cabrero de que Antía está viva, pero en manos de unos traficantes de Cilicia, se dirige allí para buscarla.

Nos encontramos, pues, la carta-testimonio reveladora de la verdad, y la carta con función temática, que hace progresar la acción. Cartas que tienen también su importancia en el desarrollo de la trama aparecen en Babilónicas de Jámblico, que conocemos parcialmente a través del resumen de Focio (25); en Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio (26) y en Etiópicas o Teágenes y Cariclea de Heliodoro (27).

En la Historia de Apolonio, rey de Tiro, que conocemos por una versión latina y sus imitaciones medievales, hay también mensajes, pero su interés es menor. Así, cuando se presentan tres ricos ciudadanos al rey para pedirle la mano de su hija, les hace escribir sus nombres en una tablilla y la envía a su hija con Apolonio para que responda. La respuesta sólo la entiende Apolonio que es al que, implícitamente, va dirigida.

El uso de las cartas en estas novelas griegas, hasta el siglo V, es similar al que se hizo en las novelas bizantinas de los siglos XI y XII, imitación de las griegas y que a través de ellas fueron revividas en el mundo occidental. Durante el Renacimiento, su influencia, como es lógico, se dejó sentir en las novelas italianas y francesas, que no fueron ajenas al desarrollo, entre otros procedimientos narrativos, del artificio de la carta.

De todo lo expuesto se deduce que el método epistolar en la Antigüedad no pasó de un estado rudimentario. Ovidio puso los cimientos de la narración por medio de cartas y Alcifrón (28) presenta ya breves relatos con un intercambio de tres o cuatro misivas entre los protagonistas de la historia. El paso posterior, con la inserción de cartas en las novelas griegas, no prosperó hacia una obra compuesta en gran parte por este procedimiento ya que la acción, propia de estas primeras novelas, era incompatible con la forma epistolar.

I.2.3. Una referencia, aunque sea escueta, al epistolario de la antigüedad cristiana es inevitable, ya que algunos críticos (29) lo consideran, en algunos casos, más literario que doctrinal. Las epístolas, dirigidas unas

veces a una comunidad (corintios, romanos..., etc.) y otras a personas determinadas (Filemón, Timoteo...), eran uno de los instrumentos más eficaces para hacer llegar la doctrina cristiana, las normas de vida evangélica a los fieles de la Iglesia. La incorporación al Cristianismo de las altas clases sociales del Imperio, de las que San Pablo fue primero y decisivo ejemplo, influye en la creación de un estilo epistolar noble, parejo al de los antiguos gentiles (30).

Dentro del epistolario cristiano, pero en el aspecto de carta de viaje o peregrinación, cabría destacar la carta de San Valerio, en el siglo VII, a los monjes del Bierzo, en la que resume el viaje de la virgen Eteria a los Santos Lugares (31). Es una variedad de la carta de viaje, frecuentemente unida al comentario satírico del observador extranjero en un país cuyas costumbres desconoce, y que es uno de los artificios literarios de los que nació la futura novela epistolar (32). San Valerio, en buena lógica, no escribe una carta satírica, sino que su intención es exaltar las virtudes de Eteria, con el propósito, tal vez, de atraer también la atención sobre Jerusalén frente a Roma, lugar de peregrinación artística y espiritual y motivo de comentarios epistolares en todas las épocas.

I.3. La carta en la Edad Media.

En este esquemático recorrido de la práctica epistolar en el pasado, y, puesto que la carta amorosa es un eslabón importante para la historia de la futura novela epistolar, no hay que pasar por alto las cartas de Abelardo y Eloísa (33), un exponente del sentimiento erótico en la Edad Media que inspira, de nuevo, a las literaturas occidentales, y que es fundamental para el análisis de la expresión amorosa en Europa (34). Estas cartas fueron traducidas y leídas en épocas posteriores y recordadas por Rousseau en el título de su obra La nouvelle Heloise, la novela epistolar por excelencia del siglo XVIII en Francia (35).

Asimismo tiene gran relieve, en la cronología del desarrollo de la literatura epistolar, el salut d'amors provenzal que, durante los siglos XII y XIII, se extendió por el sur de Francia. Muchos de los poemas de los trovadores, en los que cantan su deseo insatisfecho, pueden considerarse como verdaderas cartas de amor en verso. El poeta em-

-pieza con un saludo de introducción (de aquí el nombre de salutz o salut), expone su intención y termina dirigiéndose a las personas a las que escribe o al encargado de entregar el mensaje, todo desde un punto de vista retórico, artificioso (36).

Kany (37), basándose en las ideas de Scheludko, piensa que estos poemas, si bien tienen relación con las Heroidas, están en deuda más que con Ovidio -puesto que el sentimiento erótico antiguo era diferente del que se encuentra en la poesía medieval (38)- con la poesía latina de la Edad Media y, sobre todo, con la influencia de los escritores medievales y sus divisiones de salutatio, exordium (alabanza de la señora), expositio o narratio (descripción de los sentimientos del poeta), petitio (súplica de merced) y conclusio.

La composición del salut provenzal debió de estar muy extendida. Así tenemos los de Rimbaut III, conde de Orange, a Beatriz, condesa de Die; los de Bernart de Ventadorn a Agnés de Montlusó, a Leonor de Aquitania y a Ermengauda; los del trovador Folquet a Azaliis, condesa de Marsella, y los de Calvó a su dama Beau-Dèport...y tantos otros.

En esta misma línea no hay que olvidar a los poetas

arábigo-andaluces ni a los galaico-portugueses, como el galante don Dionis, rey de Portugal.

Relacionado con el salut está el planh o plainte, cuando el lamento es por el fallecimiento de la dama (39). La queja amorosa vendría a tener con el salutz la misma correspondencia que la elegía con la antigua epístola, A veces es difícil la distinción puesto que el planh suele ir acompañado de un saludo (póstumo) a la dama.

Un avance en el desarrollo de la carta provenzal lo constituye la carta, o cartas, (40) de Rimbaut de Vaqueiras a Bonifacio II que, sin alejarse de lo lírico, introduce elementos narrativos y describe hechos históricos, expediciones militares y sucesos de la cuarta cruzada, en la que Rimbaut intervino. La forma epistolar no es puramente externa, sino que forma y contenido están estrechamente relacionados y se hacen frecuentes alusiones al receptor con el que el autor compartió sus aventuras.

El salut pasó de la literatura trovadoresca provenzal al norte de Francia, adoptando una forma más variable y con la intención explícita de desarrollar un episodio en forma epistolar. Esto no es aprovechado por los miembros de la Escuela de Tolosa que lo utilizan, solamente, para

glorificar a la Virgen y no se añaden respuestas como en el caso de algunos salutz franceses, idea que progresará en los sonetos de los italianos (41) y en las baladas francesas del siglo XIV.

En efecto, hacia la mitad del siglo XIV se inicia en Francia un periodo de transición hacia la literatura del Renacimiento. Con Guillaume de Machaut aparecen géneros nuevos, como los rondeaux, ballades, lais, virelais y chants royaux. Machaut escribió poemas, continuación de los salutz, en forma de balada o lai, en los que combina elementos líricos y narrativos.

Si el Confort d'ami de Machaut es una larga epístola poética, su Livre du voir-dit, cuyo título completo (42) indica que se trata de una historia verdadera (aunque hay discusiones acerca del grado de veracidad de la misma) (43), viene a ser una novela versificada, compuesta principalmente de cartas, que supuso un gran impulso para el procedimiento epistolar. Pero el intento no fue totalmente afortunado, ya que los huecos narrativos se salvan con una serie de octosílabos que sirven de conexión entre las distintas partes. No obstante, marcó un hito en su época y su influencia se dejó sentir hasta el Renacimiento.

Jean Froissart (1338-1409) (44) usa también cartas en su Trettie de l'Éspinette amoreuse. Pero es particularmente interesante la Prison amoreuse, de este autor, puesto que, unidas a sus composiciones líricas, encontramos doce cartas en prosa (siete de Rose, cinco del autor) y, en una de ellas, el procedimiento de la "carta dentro de la carta", cuando Rose escribe al poeta copiándole la carta que antes había enviado a su señora (45).

Christine de Pisan (1364-1430) nos dejó tres poemas importantes en la historia de la novela epistolar. Un primer intento, Epistre au dieu d'amours; Le livre du duc des vrais amans, en el que une a la lírica ocho cartas en prosa donde descansa la parte principal del argumento; y Cent balades d'amant et de dame, que es una historia de amor similar a la del Duc des vrais amans, pero contada desde el punto de vista de la dama (46).

Las Cent balades representan el más alto grado de madurez de la utilización de la carta en verso para contar una historia. La acción está bien equilibrada y llevada a cabo con la técnica de la futura novela epistolar. Christine de Pisan es consciente de que la carta es un buen vehículo para expresar los más íntimos sentimientos.

I.3.1. Antes de ocuparme de la novela epistolar en prosa española (aunque no menciono, por el carácter introductorio de este resumen histórico, sino aquellas obras y autores que por sus peculiaridades añaden algún factor positivo a la evolución del uso de la carta literaria), conviene tener presente otras dos manifestaciones del género: la anónima Historia de Frondino y Brisona y el Poème de la prison de Charles d'Orléans.

La Historia de Frondino y Brisona (1400?) (47) está escrita en su mayor parte en catalán, salvo un virelai (pág.9), un rondeau (pág. 10) y los rondeaux que siguen a las cartas en prosa. Como en otras obras que se han citado, está formada por cartas -cinco en prosa y dos en verso- que se enlazan, en este caso, con estrofas constituidas por versos de seis sílabas. La acción de la historia es muy simple. Es una novela de amor en la que el amante duda de la fidelidad de su enamorada, Brisona, y que tiene un final feliz con la unión de la pareja.

Meyer (48), basándose en la escasez de sucesos, y en que ni siquiera se dice con qué propósito ni quién inició el rumor de la infidelidad de Brisona, piensa que el autor intentó componer un manual epistolar para uso de amantes.

nobles. Kany (49) cree que estos versos finales que traduce Meyer:

Voilà terminés et accomplis les amoureux ditiés
où vous pouvez voir l'esprit qu'ils (les deux
amants) avaient et la bonne façon, inspirée par
l'amour, de composer (dictar) joyeusement...
Vous y pouvez apprendre, si le coeur vous en dit,
comment vous vous devez comporter si vous aimez,
et qu'il ne faut pas croire le mal qu'on vous
dira de celle dont vous espérez obtenir les fa-
veurs.

no prueban su idea, puesto que las enseñanzas que aquí se desprenden eran una práctica convencional entre los escritores medievales, y el débil argumento es algo común en la época.

Si Meyer tuviera razón al calificar de manual epistolar la Historia de Frondino y Brisona, estaríamos ante un ejemplo muy temprano del más alto grado de desarrollo del ars dictaminis, que es un género propio de todos los tiempos y cuya evolución marcha paralela con la de la novela epistolar hasta tal punto que, algunas veces, como en este caso, es difícil señalar una línea clara de separación.

En la Edad Media el género epistolar es materia de enseñanza. Alberico (50), en el monasterio de Monté Cassino, escribe en el siglo XI su Breviarum de dictamine o de redacción de la epístola. Esta enseñanza de la carta con las cinco partes constitutivas (que expuse al hablar del influjo de los epistológrafos medievales en el salut d'amors) empezó siendo una rama de la retórica que, poco a poco, se va independizando de ésta y da paso a los manuales, muy útiles para los que aspiraban al oficio de secretario, y a los formularios, que se dirigían tanto a éstos como al público en general (51).

El secretario desarrolló desde el Medievo el arte epistolar contestando memoriales, escritos y cartas del señor que lo tenía a su servicio. Gozaba de gran prestigio por sus conocimientos, así como los dictadores, que se incorporan a las actividades docentes de la primitiva Universidad (52). Tanto los reyes y señores principales, como la Iglesia y la Universidad, disponían de letrados para escribir las cartas de acuerdo con los formularios de la época (53).

En la evolución del manual epistolar o ars dictaminis se pasó de la colección de cartas aisladas, sobre varios temas, a la inclusión de formularios de respuestas para

las distintas ocasiones. En una última fase, se logró establecer una conexión entre las diversas cartas hasta desarrollar una historia. De ahí su relación con la novela epistolar en prosa y la dificultad para distinguirlo de ella, puesto que el manual llegó a ser también una forma popular de la literatura.

I.3.2. Volviendo a las manifestaciones literarias dignas de interés en la línea evolutiva hacia la novela epistolar, encontramos el Poème de la prison (54), de Charles d'Orléans (1394-1465), en el que todas las cartas están escritas por la misma persona (el amante) y dirigidas a la dama o personajes alegóricos.

Aunque las obras de Charles d'Orléans no fueron publicadas hasta el siglo XVIII y, por lo tanto, su influencia en las primeras producciones de este género es nula, interesa resaltar que tenemos aquí el germen de uno de los tipos de novela epistolar moderna -el de las cartas de un solo emisor- tan común o más, como se verá al estudiar la técnica, que la novela compuesta por el procedimiento del intercambio epistolar.

I.3.3. Las cartas que se incluyen en las novelas en prosa de caballerías son todavía insignificantes, tanto por su número (55) como por el papel que desempeñan en la narración. Cabría destacar Tirant lo Blanch (56), de Johannot Martorell (57), en la que se insertan treinta cartas, aunque no todas están relacionadas con la acción principal. Mientras que algunas son desafíos de un caballero a otro y sus réplicas correspondientes, o peticiones de ayuda al héroe (58), la mayoría de las cartas son amorosas y adelantan la acción o constituyen por sí mismas el boceto de una historia de amor, como en el caso de intercambio de cartas entre el héroe y la princesa Carmesina (59).

En el declive de la Edad Media, la teoría del amor cortés se introdujo en Francia y en España y los libros de caballerías se nutrieron de las ideas del service d'amour de los trovadores. La lírica provenzal que, como se vió, arraigó rápidamente en Italia, buscó nuevas formas y, junto a la idea de perfección del amante por la pasión insatisfecha, se fue volviendo a la sensualidad del mundo grecolatino y surgió la corriente del realismo erótico, del goce natural de los sentidos, que conducirá a la literatura licenciosa de Lasca o Pedro Aretino que encontramos en buena parte de la novelística posterior.

Respecto a la novela epistolar, el impulso clásico había servido para influenciar su evolución posterior, pero su desarrollo empezó de nuevo en la lengua vulgar en la que alcanzaría su madurez. De la concepción del amor a través de la literatura cortesana, y de la progresiva secularización de las ideas, nació la novela sentimental donde, casi de un modo general, se utiliza la forma epistolar como medio de profundizar en el análisis de la pasión amorosa.

A partir de este momento, una vez que de forma esquemática se han visto los orígenes remotos del uso de la carta en la literatura, me ceñiré a las novelas en prosa españolas, escritas en forma de cartas, aludiendo a las de otros países solamente cuando por razones de influencias, o claras conexiones entre ellas, sea inevitable.

I.4. La carta en la novela sentimental.

A mediados del siglo XV floreció la novela sentimental, que concede mayor atención al análisis y expresión de los sentimientos que a las aventuras, sin que éstas dejen

de ocupar un lugar relevante en la acción, pero sujetas a la descripción de las relaciones amorosas de los protagonistas, a la pasión que les anima, que será el centro de la obra. Es un intento de novela íntima (con elementos pertenecientes a la lírica provenzal y al roman courtois) en el que la carta iba a jugar un papel importante (60).

En esta tentativa de crear una novela nacional confluyen diversas trayectorias narrativas y es evidente su conexión con géneros literarios paralelos (61). Anna Krause (62) analiza como precedentes literarios: la influencia indirecta de la novela griega (ya que hasta mediados del siglo XVI no circularon las traducciones de estas primitivas obras); algunas novelas cortas del francés o del provenzal -que ya mencionó Menéndez Pelayo (63)- aunque evidencian analogías de carácter muy general y responden a un espíritu artístico parecido más que a un modelo literario inmediato; y el difícil problema de la influencia italiana -particularmente a través de la Fiammetta de Boccaccio- en el que la crítica ha insistido y cuyas discrepancias pondré de manifiesto al tratar aisladamente cada obra.

Junto a esto, la índole específica de la novela sentimental viene determinada por influencias nacionales: el tratado didáctico (64), el poema alegórico, la lírica cor-

tesana y la crónica en prosa.

I.4.1. La primera novela sentimental española es el Siervo libre de amor (65), de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón (66), obra escrita entre 1439 y 1440 (67), que tiene un interés particular para este estudio, puesto que comienza (y quizá fue la primera intención del autor continuarla de este modo) como una carta de Rodríguez del Padrón a su amigo Gonzalo de Medina, juez de Mondoñedo. Esta carta, origen de la acción narrativa, responde a la implícita demanda de información del amigo sobre una desafortunada experiencia amorosa del autor:

"La fé prometida al yntimo y claro amor, y la instancia de tus epístolas, oy me haze escreuir lo que pavor y verguença en ningund otorgaron revelar..."

"E asy vergonçado, con la pena del temor escriuo a ty, cuyo ruego es mandamiento, e plegaria disciplina a mi no poderoso de ty fuyr".

Pero, contrariamente a lo que sucede en la Cárcel de amor de Diego de San Pedro, escrita "a pedimento" del Alcaide de los Donceles o, en otro sentido, con el "vuestra

merced" del Lazarillo de Tormes (68), o con el destinatario del Buscón, en el Siervo no se hacen más alusiones al receptor, y la carta deriva, casi imperceptiblemente, hacia una amonestación que dirige al autor su Discreción.

La narración en primera persona es consecuencia tanto de la carta con la que empieza la novela (69), como del encuadre autobiográfico de la obra. No obstante, aparece también la tercera persona, principalmente en la Estoria de dos amadores. El cambio entre la primera persona (utilizada en las cartas y lamentos) y la tercera, se señala a lo largo del Siervo por medio de encabezamientos como "Fabla el autor", "Lamidoras, y dize", "Fabla el Entendimiento" (personificación de las facultades del autor), "El autor prosigue la Historia"... , o bien introduciendo el nombre del que habla.

Menéndez Pelayo (70) distinguía en el Siervo dos partes: una formada por la historia del autor protagonista y otra por la Estoria de los dos amadores Ardanlier y Liessa, que calificaba entre caballeresca y sentimental. Más tarde, se ha dicho por la crítica (71) que la Estoria de dos amadores se inserta en el Siervo a manera de ejemplo. Sin embargo, Antonio Prieto, en un inteligente y profundo estudio de la estructura narrativa de esta novela (72), obser-

-va cómo la historia de Ardanlier y Liessa no está interpolada a modo de exemplo, sino como "calculada proyección en tiempo narrativo del tiempo (como aspiración) del autor".

Siguiendo el análisis de Prieto, que determina el carácter de narración unitaria del Siervo, será más útil descubrir después la función de las cartas en el total de la obra -sin considerar la Estoria como algo aislado del conjunto-, función todavía rudimentaria en el Siervo y que irá aumentando de significación, como se verá, a lo largo de la novela sentimental, para constituirse en forma narrativa total en el Processo de cartas de amores, la primera novela epistolar.

De las cuatro partes (73) en que divide Antonio Prieto el sistema narrativo del Siervo, la primera comprende las dos páginas de introducción, donde se explican los tres caminos "que se refieren a tres partes del omne, es a saber: al corazón y al libre aluedrio y al entendimiento, e a tres varios pensamientos de aquellos".

La segunda parte empieza con la carta de Rodríguez del Padrón a su amigo, y llega hasta la historia de Ardanlier y Liessa. En esta carta, génesis de la acción narrativa, se alude a otra de la señora "de cuyo nombre te dirá

la su epístola". Más adelante, cuando "habla el autor" sobre la clase de epístolas que, por consejo de un amigo, va a enviar a su señora "en son de comedia, de oración, petición o suplicación, aclaradora de mi voluntad", nos encontramos, como ya observó Dinko Cvitanovic (74), ante una de las características del tratado: "exponer previamente el contenido". Pero, aunque son muchas las constantes del "tratadismo" que se advierten en el Siervo, y que pesarán como limitaciones en la narración, prefiero -como ya señalé (75)- calificarla de novela puesto que, como origen de este mundo de la novela sentimental (en el que el empleo de la forma novelística irá evolucionando hacia una mayor madurez), es lógico que en el Siervo esté más acentuada toda una tradición literaria medieval.

No se nos da, en esta segunda parte del Siervo libre de amor, sino el texto de la carta del autor a su amigo, Gonzalo de Medina, respuesta a otras cartas (recordemos: "la instancia de tus epístolas, oy me haze escreuir..."), y que nos introduce en el marco de confianza propio del género epistolar. Al mismo tiempo, este destinatario, hombre culto como señala el autor: "Mas como tu seas otro Virgilio e segundo Tulio Cigero, principes de la eloquencia...", apunta al espacio receptor culto al que se dirige la obra, ya que no la podemos suponer escrita para este

único lector.

Hay además de esta carta, en la segunda parte del Siervo, meros informes de las cartas que el actor se propone enviar o que recibe: "hasta venir aquel ledo mensaje por el qual me fue prometido logar a la fabla e merced al seruiçio", y aún, en este caso, no sabemos si el mensaje sería oral o escrito.

La tercera parte del Siervo está formada por la historia de Ardanlier e Liessa, a la que se llega de un modo natural, después del breve razonamiento con la deseada muerte: "porque asy no te plase que yo deua moryr por la mas leal señora que bieue, segun te plogo de otorgar al digno de perpetua membrança Ardanlier, hijo del rey de Creos de Mondoya e de la reyna Senesta". Es, como afirma Antonio Prieto (76), "un morir que se realiza en sueño, que cumple Ardanlier muriendo por el amor de Liessa".

En esta Estoria de dos amadores, con elementos basados en la de Inés de Castro, el autor presenta inmediatamente la situación. Un resumen de la historia aclarará la primaria función que tienen las cartas que se insertan en esta parte del Siervo:

Arданlier, hijo del rey de Creos, ama a Liesa, de condición humilde. Los enamorados deciden huir para escapar de la ira del rey, y parten acompañados de Baudyn, esclavo de Liesa, y de Lamidoras, ayo de Arданlier. Viven en una sucesión de cortes extranjeras y Arданlier llega a ser conocido "por el más valiente y glorioso cauallero que ala sazón biuia". En la corte de Francia despierta el amor de la infanta Yrena que "mando obrar vn sutil candado de fyno oro poblado de vertuosas piedras", cuya llave entrega a Arданlier como símbolo de que desea ser su prisionera. La fama de Arданlier atrae la atención, en distintas cortes, de otras damas "que venian en su espera atendiendo el fyn dela nombtada empresa que trya por amor de Lyessa". Los amantes terminan su peregrinaje y se construyen un palacio secreto en España, en la comarca iriense. Allí llega el rey Creos buscando a su hijo, al ^{que} cree muerto, y al descubrir a Liesa decide matarla, a pesar de sus súplicas y de confesarle que espera un hijo. Sigue el lamento de Lamidoras y el regreso de Arданlier que, al saber la tragedia, se suicida.

Es en este momento de la narración cuando se nos da el texto de la carta que Arданlier escribe a la infanta Yrena, su enamorada en la corte de Francia. El hecho tiene un matiz de sorpresa, incluso de ambigüedad, por el con-

-tenido mismo de la carta y por el instante en que -abandonado Ardanlier al dolor por la muerte de Liesa- le surge el recuerdo de Yrena. Se puede interpretar como una consecuencia de la arraigada "servidumbre de amor" en el caballero, como un deseo de consuelo para la infanta, esa confesión última de su amor: "desque entendida la fyrme fe tuya siempre ardy en intrynseco amor de ty", y su justificación para no consolidar ese amor, ahora que no hay impedimento: "Piensa lo que creo pensaras sy tu fueras madama Lyessa, segun que Yrena, e vieras a mi, requestado de nueva señora, amar, en desprecio y olvidança de ty; creo no lo ouieras en grado, mas con grand rrazon predicarias a mi desleal", nos lleva a la afirmación de Ardanlier en su posición cortés, a la fidelidad inquebrantable a las leyes de la cortezia.

Además de la declaración de amor de Ardanlier a Yrena, hay en esta carta a la infanta la manifestación de un deseo de felicidad: "E tu, amada Yrena, alegrate y sey bien aventurada". Parece que, junto con la llave del candado de Yrena, que ha de devolver Lamidoras al entregar la carta, el texto es, a su vez, una llave simbólica que pretende liberar a la infanta de la huella de amor y de la aflicción que, lógicamente, habrá de sufrir por la muerte de Ardanlier.

El episodio que sigue narra el suicidio del caballero, pero ya la carta ha funcionado como recurso para trasladar la acción a la corte de Francia. Allí la epístola de Ardanlier, escrita antes de su muerte, provoca grandes muestras de dolor en Yrena, que promete visitar el sepulcro de Ardanlier y convertirlo en templo de Vesta, diosa de la castidad, a la que ella misma se obliga. La infanta consigue que Lamidoras le deje al esclavo Baudyn para que le sirva de guía en su empresa, y el ayo de Ardanlier parte hacia Colonia para llevar al emperador el mensaje de la muerte del caballero. (El actor alude a esta carta breve, "de creencia rogada", sin darnos el contenido del mensaje, que será el de la muerte de Ardanlier). En la corte alemana se suceden nuevas muestras de dolor y elogio de las virtudes de Ardanlier. El rencor y deseo de venganza del emperador le mueven a escribir una carta, "pregonera de enemistad", al odioso rey de Creos, cuyo texto es breve: "porque entre dos enemigos ha de ser breve la fabla y luenga la enemistat, no te hazemos mas larga epistola", y tiene todo el aspecto de un desafío caballeresco.

En la cuarta parte del Siervo, que se extiende desde que el autor -también actor- despierta de su deseo de morir en sueños, como Ardanlier lo hizo en la realidad, hasta el final de la obra (77), no aparecen ya más cartas. Es

escaso, pues, el recurso epistolar en el Siervo libre de amor, pero supone el comienzo de una constante en el género que culminará, como ya dije, en el Processo de cartas de amores (1548), de Juan de Segura, que es la primera novela totalmente epistolar en prosa en la literatura europea.

Y si admitiéramos, como observa Dinko Cvitanovic (78), que "incluso por cronología, es muy difícil que la obra de Eneas Silvio haya influido en la de Rodríguez Padrón" (79), tendríamos en el autor del Siervo al iniciador del uso del procedimiento epistolar en nuestra narrativa. Al margen de estas reivindicaciones -y aunque María Rosa Lida (80) supone que ambos autores debieron de conocerse por estar ambos al servicio del cardenal Cervantes-, si no hay suficientes datos para aclarar la dudosa influencia del recurso de la carta, sí parece claro que, en cuanto al contenido, Rodríguez del Padrón, inserto en la ambientación medieval de un mundo cortés, se alejó de la novela de E.S. Piccolomini, puesto que el abandono de Eurialo y la consiguiente muerte de amor de Lucrecia, en esta obra, no encajan con la trayectoria del amor cortés.

Tampoco se advierte en el Siervo la influencia de la Fiammetta de Boccaccio que (con la obra de Eneas Silvio)

es considerada básica en el desarrollo de la novela sentimental. Esto se comprende porque el mundo de la Fiammetta es burgués, en oposición al cortesano del Siervo, aparte de sus diferencias de forma, estructura y estilo, en las que no voy a detenerme puesto que el objeto de este capítulo -ya quedó dicho- no es el análisis de las obras, sino el fijar la trayectoria del uso de la carta como base para el estudio de nuestra más moderna novela epistolar.

Pero no es el Siervo libre de amor la única obra en prosa de Juan Rodríguez del Padrón en la que se advierte la presencia de las cartas. En la Cadira de onor (81) hay una carta retórica, con motivos tomados de Ovidio (82), en la que da consejos para su obra y parece enviarla a un lugar: "a ti conuiene los últimos reynos del ocidente, e a mi los postremos del oriente", mientras él se dirige a otro. Quizá, como ha observado María Rosa Lida (83), el autor mandaba el tratado a la reina de Castilla -a quien lo dirige-, cuando había decidido ya ser fraile en el Santo Sepulcro de Jerusalén.

Más interés, en cuanto incluye epístolas imaginarias, tiene la traducción a nuestro romance de las Heroidas, de Ovidio, a la que Rodríguez del Padrón tituló Bursario (84). Estas cartas que el autor añade a las Heroidas, las atribu-

-ye a Ovidio, quizá como alarde de compenetración con la forma ovidiana, como implícito homenaje al poeta o como fusión de dos tiempos distantes en uno constante y atemporal. Esto lo advierte Antonio Prieto (85) al señalar la fusión mítica del autor con Macías. Se trata de dos breves historias amorosas, expuestas en la Epístola de Madre-selva a Mausol y en las cartas cruzadas entre Troylos y Breçaida (86), en las que ésta se yergue como defensora de su sexo, en oposición a Torroellas en la historia de Grisel y Mirabella, de Juan de Flores, y que no hará sino acentuar la trayectoria de buen amador, la situación courtois en la que se mueve Rodríguez del Padrón.

De las distintas modalidades que se pueden observar en el empleo de la carta como recurso narrativo, Juan Rodríguez del Padrón utiliza, en las escasas cartas que transcribe en el Siervo, y en las que añade a su libre traducción de las Heroidas, el monólogo con apariencia de carta, aunque hay un leve intento de iniciar un proceso de cartas en las epístolas cruzadas entre Troylos y Breçaida.

I.4.2. Una combinación del procedimiento del autor del Siervo y del verdadero proceso epistolar, que supondrá un avance en el género narrativo epistolar de tipo

amoroso, lo constituyen las novelas de Diego de San Pedro.

Los datos que se poseen sobre la vida de Diego de San Pedro son escasos y poco seguros, y hay también dudas sobre la cronología de sus obras (87). Me baso, pues, en las fechas de las primeras ediciones conocidas -sin entrar en las de su composición- para seguir fijando cronológicamente el uso de la carta en estos primeros experimentos de novela.

Lo que interesa para nuestro estudio, de toda la obra de Diego de San Pedro, son sus dos bien conocidas novelas en prosa: Tractado de amores de Arnalte y Lucenda, publicada por primera vez en Burgos en 1491 (88), y la Cárcel de amor, impresa en Sevilla un año más tarde. Estas dos obras presentan analogías de composición y de argumento, pero tras una aparente similitud (89) se advierten claras oposiciones tanto en la clase social a la que pertenecen los protagonistas, como en sus relaciones, y en las distintas funciones de Elierso y Persio -elementos perturbadores en cada una de las novelas- en la narración.

Un resumen del argumento de Arnalte y Lucenda será necesario para juzgar la importancia de las cartas en esta obra. Esquemáticamente podría reducirse de este modo: El autor, perdido en un desierto, encuentra la casa pintada

de negro de un caballero. No sólo la vivienda, sino los alrededores de la casa y las personas que la habitan, reflejan tristeza y tenebrosidad. El caballero, después de dar una buena acogida al autor, le relata su historia. Su nombre es Arnalte y habiéndose enamorado de Lucenda, a la que vió por primera vez en los funerales de su padre, decide enviarle una carta por medio de su paje y "desque la carta en su poder falló fue tal, que fecha pedaços de sus manos salió" (90). La noche de Navidad, sabiendo que Lucenda iría a misa, acude Arnalte con disfraz de mujer y le confiesa su amor, pero sin éxito. Persiste el enamorado, le ofrece una serenata, lleva su divisa en un torneo y logra, "después de mucho rehusallo, más por no errar en la cortesía", que la dama baile con él en la fiesta de momos del palacio. Mientras preparan las mesas para la cena, escribe otra carta a Lucenda y consigue deslizarla en su bolso, pero tampoco recibe contestación a sus ruegos.

No respeta Arnalte las leyes del amor que exigen guardar secreto y confiesa su pasión a Elierso, vecino de Lucenda, y a su propia hermana, Belisa, amiga de la dama, que se presta a servir de intermediaria. La intervención de Belisa es eficaz y Lucenda, al saber por ella que Arnalte quiere abandonar el país para no volver, escribe la primera y única carta al caballero: "Mas por a tu hermano

de la fee que (dizes que me tiene) darle rehenes, le quiero escribir, a condición que mi carta de sus guerras despartidora sea". Arnalte responde que si ella no le da una firme esperanza está resuelto a partir. Sigue Belisa haciendo de intermediaria y concierta una entrevista entre su hermano y la dama, que se celebra en el confesionario de un convento.

Cuando parece que la pugna entre los dos está a punto de terminar felizmente, Arnalte, en el transcurso de una cacería, ve "muchas señales y agujeros del mal venidero" y, al regresar a casa, se entera de que se ha celebrado la boda entre Elierso y Lucenda. Sigue el cartel de desafío de Arnalte a Elierso y la respuesta de éste. En el duelo, Arnalte hiere mortalmente a su rival. Después escribe una carta a la dama "ofreciéndome por su marido, (si) a ella así le pluguiese", pero Lucenda se retira a un convento y no lee la carta. El caballero busca remedio a su aflicción. Dirige una plegaria a la Virgen de las siete angustias y, no encontrando consuelo, arregla el casamiento de Belisa, le deja su fortuna, y asciende a una solitaria montaña para vivir en la sombría morada en la que el autor le ha encontrado.

En este Tractado de amores de Arnalte y Lucenda encon-

tramos una combinación de prosa y verso -influencia probablemente del Siervo-, descripciones alegóricas, cartas retóricas y discursos, y una historia de amor incluida dentro de un marco narrativo autobiográfico. La primera persona de Arnalte recuerda la del enamorado del Siervo libre de amor, que le cuenta a su amigo, Gonzalo de Medina, sus desventuras amorosas. En la obra de Diego de San Pedro el autor tiene un papel pasivo semejante, como ya ha observado Armando Durán (91): "se identifica con el 'tú' del lector y se limita a transmitirnos la historia que le ha contado Arnalte". Pero esta transmisión, conviene aclarar, se realiza después de ser primero receptor de las confidencias del héroe de la novela. El autor cuenta su experiencia a las damas de la corte y no participa en la acción, sino que relata la historia que ha oído a Arnalte de su amor no correspondido por Lucenda, siendo así el puente de unión entre el emisor protagonista y las damas, segundo receptor de la historia dentro de un espacio lector más general.

Por otra parte, el tema mismo de la historia, ese amor no correspondido por la dama, que pone su honor como razón tras la que escuda su indiferencia, contribuye a que apenas se inicie el intercambio de cartas. Frente a las cuatro que Arnalte escribe a Lucenda, no hay sino una de

ésta al caballero, después de la intervención de Belisa a su favor. Incluso el hecho de la tenaz insistencia del amante por conquistar el amor de Lucenda justifica, en cierto modo, que en las cartas no haya apenas análisis de sus sentimientos, sino uso frecuente de lugares comunes en una lucha inútil por rendir a la dama.

I.4.3. El Tractado de amores de Arnalte y Lucenda puede considerarse como un bosquejo de la Cárcel de amor, del mismo autor, que, desde el punto de vista diacrónico, representa un progreso del género, en el que la carta va a tener ya un papel importante como estructura narrativa.

Nos encontramos en la Cárcel de amor, como ha señalado Antonio Prieto (92), con una sabia combinación de elementos de sentido estructural renacentista, roto por la representación biográfica y el recuerdo medieval.

Esta novela de Diego de San Pedro (93), compuesta a petición de don Diego Hernandes, Alcaide de los Donzeles, es esencialmente una historia de amor concebida dentro de las convenciones del amor cortesano. Aunque más ambiciosa que el Tractado, empieza con una situación semejante del protagonista: Un día, durante un paseo, el autor encuentra

a un caballero de "feroz presencia" arrastrando a un prisionero encadenado. Son Deseo y Leriano, el héroe de la historia. Los sigue el autor hasta la Cárcel de Amor, de la que hace una descripción alegórica. Leriano, hijo de los duques de Macedonia, le cuenta cómo se encuentra prisionero de forma tan cruel, por amor de Laureola, hija del rey de Gaulo. El autor pasa de confidente a consejero de Leriano y portador de los mensajes de éste a su amada (94). Comienza el proceso de cartas entre Leriano y la princesa Laureola. No contesta la dama a la primera carta: "respuesta no la esperes ni trabages en pedirla", aunque añade al auctor: "como las palabras sean imagen del corazón, iras contento por lo que juzgaste y llevaras buen esperanza de lo que desees". El auctor vuelve a comunicar a Leriano el resultado de su diligencia, y éste envía otra misiva a la dama diciéndole que está dispuesto a morir si no hay otra recompensa para su pena, dando las razones que le inducen a ello. Laureola contesta a esta carta: "más te scrivo por redemir tu vida que por satisfazer tu deseo", temiendo por su reputación: "te pido que enbuelvas mi carta en tu fe, porque si es tan cierta como confiesas, no se te pierda ni de nadie pueda ser vista".

Leriano, después de leer la carta de su amada, decide ir a la corte, donde Persio, hijo del señor de Gavia y

rival del caballero, descubre y calumnia a los amantes ante el rey. Este encierra en la cárcel a Laureola y manda a Persio que acuse de traición a Leriano y le envíe un cartel de desafío, de acuerdo con las leyes de Macedonia. Leriano responde a su rival acusándole de falsedad, desmintiendo los hechos y señalando las armas "con las cuales, defendiendo lo dicho, te mataré o haré desdezir o echaré del campo sobrello". Persio es derrotado en el encuentro, pero soborna a tres falsos testigos para que mantengan la acusación. Leriano escribe de nuevo a Laureola: "Yo he buscado remedios para templar la ira del rey; si en ellos faltare esperanza, en mí la puedes tener, que por tu libertad haré tanto que será mi memoria en cuanto el mundo durare, en exemplo de fortaleza". La dama responde acusándose a sí misma de su desventura: "que por librarte de muerte me cargué de culpa". El autor, que continúa en función de mensajero de los amantes, decide no enviar esta carta a Leriano: "porque nuestro secreto se ponía a peligro en fiarla de nadie" y "porque las lástimas della le pudieron causar tal aceleración que errara sin tiempo lo que con él acertó, por donde se pudiera perder".

Entre tanto, Laureola escribe a su padre el rey intentando convencerle de su inocencia, pero su carta es tan ineficaz como los ruegos del cardenal y de la reina, ya

que la ley del país castigaba con la muerte a la mujer acusada de conducta inmoral. No obstante, la víspera de la ejecución, Leriano, con la ayuda de hombres armados, logra liberar a la princesa y la pone bajo la protección de su tío. El rey cerca al caballero en Susa y éste, en el transcurso de la batalla, captura a uno de los falsos testigos de Persio y le obliga a revelar la verdad.

Después de aclarada la situación, el rey "tuvo a su hija por libre y a Leriano por desculpado". El caballero, animado por los hechos, escribe otra carta a Laureola diciéndole que sus compañeros de armas le suplican que "me hayas merced", aunque, más adelante, añade: "si todavía ; te plazce que muera, házmelo saber". Laureola responde despidiéndose de él: "pues tanto me quieres, antes devvrias querer tu pena con mi honra que tu remedio con mi culpa" y con determinación de no recibir ningún otro mensaje del caballero, "y assí acabo para sienpre de más responderte ni oirte". Leriano, después de leer la carta, cae enfermo. Su amigo Tefeo intenta consolarle diciéndole "infinitos males de las mugeres", a los cuales contesta el caballero dando veinte razones por las que los hombres deberían amarlas y poniendo ejemplos de mujeres dignas de alabanza.

Una vez terminada la defensa de las mujeres, Leriano,

"turbada ya la lengua y la vista casi perdida", siente que su muerte se aproxima, y no queriendo destruir las cartas de Laureola ni confiarlas a nadie, pide una copa de agua, rompe las cartas en pedazos y "bevióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad".

Se ha llamado repetidamente al héroe de la Cárcel de amor el Werther del siglo XV (95), puesto que en Leriano se da un caso de amor-pasión frustrado que, como posteriormente en Werther, no encuentra más solución que la muerte. Un lento suicidio con un final de corte romántico (96). No obstante, puesto que, contrariamente a lo que sucedía en el Arnalte y Lucenda, el amor es ahora recíproco, y el único obstáculo para un final feliz es la preocupación de Laureola por su honor, parece, como ha observado Pamela Walley (97), que el fin de Leriano no es una conclusión muy satisfactoria. Por supuesto que, dentro de la trayectoria del amor cortés en la que se inserta la novela de Diego de San Pedro, la alternativa del matrimonio -tras haber liberado a la dama de la prisión y haber conseguido que su inocencia quede patente- está lejos de esa tradición del amor idealizado que no llega a consumarse. Y aunque se pone de relieve la importancia de la opinión pública "as judging not only Laureola's honour, for instance, but also her cruelty or kindness (98) (como juez

no solamente del honor de Laureola, por ejemplo, sino también de su crueldad o su amabilidad), lo cierto es que el caballero no obedece a su dama que, en la última carta, le ruega: "no pongas en peligro tu vida y en disputa mi honra, pues tanto le deseas, que se dirá muriendo tú que galardonos los servicios quitando las vidas", y aún insiste: "así que biviendo causarás que me juzguen agradecida, y muriendo que me tengan por mal acondicionada". Por esto el suicidio de Leriano se presenta como un dejarse morir: "ni quiso comer ni beber ni ayudarse de cosa de las que sustentan la vida", para que, como en el romance de don Bernaldino- aunque la muerte de éste sea más violenta- pueda decirse " que murió por bien amar", pese a que con ello no siguiera los deseos de su dama.

En la Cárcel de amor el intercambio de cartas entre los amantes- ya que el amor aquí no es unilateral- guarda mayor equilibrio que en el Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Leriano envía cuatro cartas a Laureola, frente a las tres que la dama escribe al caballero. Hay que contar además la carta de la princesa al rey, su padre, por consejo del autor: "creyendo que habría más fuerza en sus piadosas palabras que en las peticiones de quien había trabajado su libertad", y que aporta un nuevo "punto de vista" sobre la situación de la dama, figura clave de la novela.

Además, las cartas de la Cárcel de amor no son un mero instrumento de galanteo, ni soporte de un argumento, y su papel de confesión íntima se acentúa -en relación a las novelas sentimentales precedentes- por exigencia de la historia que se nos narra en primera persona, facilitando la expresión directa del protagonista. La narración adopta la forma de cartas y diálogos contruidos a manera de monólogos sucesivos en segunda persona -como es corriente en la época- y la acción se suple, en determinados momentos, por los comentarios del autor, que no sólo conoce el contenido de las cartas de los amantes sino que decide lo que deben o no saber según las circunstancias.

Esto nos lleva a plantear el grado de compenetración entre Leriano y el autor, ya que éste actúa con la doble función de narrador y personaje, sin olvidar su papel de enlace entre los protagonistas a través de las cartas y de los diálogos que éstos sostienen con él. A este respecto, Antonio Prieto (99) señala una triple función del autor: a) como intermediario entre la historia amorosa y el lector, actualizando narrativamente un pasado; b) como intermediario entre Leriano y Laureola, dentro del presente argumental de la narración, y c) como complemento interior de Leriano, parte de una unidad que se dualiza en dos tiempos: pasado y presente de la acción narrativa.

Es evidente que la estructura de la Cárcel de amor es más compleja que la de las novelas sentimentales anteriores. Vemos que aunque no está compuesta en su totalidad por cartas -recordemos los comentarios del autor y los monólogos que se insertan- el análisis amoroso de éstas es más profundo (100) y adquieren mayor significación dentro del conjunto de la obra.

I.4.4. El debate medieval en defensa o en contra de las mujeres, temática incorporada a la novela sentimental y que aparece en la Cárcel de amor en el diálogo entre Tefeo y Leriano, se encuentra asimismo en la Repetición de amores de Luis Ramírez de Lucena y, más tarde, en el Tratado de Griselda y Mirabella, de Juan de Flores, al que me referiré también puesto que es uno de los autores que utiliza, parcialmente, el procedimiento epistolar en sus dos tratados narrativos.

La Repetición de amores de Lucena (101), después de un preámbulo dedicado a "la linda dama su amiga", por servicio de la cual compone su libro, y de un Exordio en loor a las "preclarísimas señoras", empieza como novela -con el marco autobiográfico típico de la sentimental- narrando Lucena cómo se enamoró de la dama a la que dedica su libro

y de la que hace un minucioso retrato. El intermediario del proceso epistolar que se inicia es, en este caso, una "madre", fiel calco de La Celestina (102).

Lucena, en la primera carta que escribe a su señora, le pide una entrevista: "No te demando otra cosa, sino que des lugar a que te hable; y ésto sólo es lo que te suplico! que lo que agora te escribo te pueda en presencia decir". Envía la carta por medio de la mensajera y la dama la rechaza con tal energía que aquella "toda turbada sin saber do ponía los pies, dió consigo de rostros por una escalera, do había subido". La doncella, al tratar de averiguar la causa del estruendo, ve en el suelo la carta, que la vieja no se ha preocupado de recoger después de su caída, y la dama, al fin, la lee movida por la curiosidad. Su respuesta es breve y contundente: "No tengas esperanza, Lucena, de conseguir lo que alcanzar no podrás. Y déxate de enviarme más mensajeros y cartas, que no pienses que soy de la condición de aquellas que con dulces palabras se engañan. No soy la que tú piensas, ni a quien debas enviar alcagüeta. Busca otra a quien engañes, que de mí si no el que hubiere de ser mi marido, no espere haber parte. Y, por tanto, con las otras haz como bien te viniere, que de mí te hago cierto vivas sin esperanza".

Pero es ésta una negativa, semejante a la de Lucrecia de la Historia duorum amantium de Piccolomini, muy típica de los comienzos de un proceso amoroso en la novela sentimental, por lo que Lucena dice: "parescióme que me daba camino para tornarla a escribir" y el contenido de esta nueva carta nos lo resume el mismo Lucena como autor. La respuesta ahora es un mensaje más breve que el anterior: "rescebí tu carta con propósito de jamás escrebirte", comienza la dama, y su negativa posterior parece no dar lugar a dudas.

A partir de este momento, se interrumpe la comunicación epistolar y Lucena se inscribe en la línea de la vituperación de las mujeres, teniendo como punto de partida las "Coplas de maldezir" del poeta catalán, famoso en la literatura misógina, Mosé Pero Torrellas. Lo novelesco deriva a una disertación o glosa sobre Cupido, de sus propiedades o insignias, con mención de autoridades clásicas, de Platón a Aristóteles, de Cicerón a Séneca. Y este despliegue de erudición continúa a través de El notable del texto y La conclusión del texto, alejándose totalmente de la estructura novelística propia del género sentimental y, por supuesto, del procedimiento epistolar válido para el comienzo en que el nivel narrativo parecía haberse alcanzado. La idea de la estrategia amorosa, sugerida en esta

obra, le sirve para enlazarla con el Arte de ajedrez, que aparece en el mismo volumen.

I.4.5. Otra obra de la que entran a formar parte las cartas es la anónima Question de amor de dos enamorados, (103), conocida también como Cuestión de amor, y cuyo título completo evita la breve relación del argumento: Question de amor de dos enamorados: al uno era muerta su amiga; el otro sirve sin esperanza de galardón. Disputan qual de los dos sufre mayor pena. Entretéxense en esta controversia muchas cartas y enamorados razonamientos. Introdúcense más una caza, un juego de cañas, una égloga, ciertas justas, e muchos caballeros et damas, con diversos et muy ricos atavíos, con letras e invenciones. Concluye con la salida del Visorrey de Nápoles: donde los dos enamorados al presente se hallaron, para socorrer al sancto padre; donde se cuenta el número de aquel lucido exército et la contraria fortuna de Ravena. La mayor parte de la obra es historia verdadera; compuso esta obra un gentil hombre que se halló presente a todo ello.

Posiblemente la primera edición de la Cuestión de amor es la de 1513, impresa en Valencia por Diego de Gu-miel (104). Como ha señalado acertadamente Antonio Prieto

(105), esta obra representa la incorporación de lo histórico-cortesano a la trayectoria sentimental, aparte de las reminiscencias del Filocolo de Boccaccio en cuanto a la cuestión amorosa que se plantea.

La narración, en prosa y verso, a pesar de su carácter didáctico-explicativo, muestra una variada combinación de elementos entre los que hay que destacar las siete cartas que intercambian Vasquirán y Flamiano por medio del paje Florisel. El núcleo generativo de estas cartas es el mensaje oral que Flamiano, intentando consolar al amigo de la muerte de su amada, le transmite por boca de Florisel. Un mensaje que no agrada a Vasquirán porque da a entender que sus penas son menores que las que aquejan al propio Flamiano, enamorado "sin esperanza de galardón". Con cierto enojo le envía como respuesta una carta y también un breve mensaje de palabra: "Y como se la des dile de parte mía que más valiera que me pusiera remedio en mi daño si lo hubiera, que no que me diera consejo de lo que yo no pido ni me aprovecha". A partir de este momento queda planteado "cuál de los dos sufre mayor pena", cuestión de amor que se desarrollará a través de las cartas que, en principio, tienen como función continuar este debate en el que se intercalan, interrumpiendo el proceso epistolar, numerosas descripciones de escenas de caza, vestidos, jue-

-gos, justas y galanteos, que nos muestran las formas de vida de la corte de Nápoles.

Ya el autor nos había dicho, al comienzo de la obra, que "cuando estos caballeros con las presencias ver no se podían con sus letras jamás de visitar se dejaban" y así, en un momento determinado, Vasquirán decide ir a ver a su amigo y corta la correspondencia: "pues que yo allá seré tan en breve, no le delibero escribir". Esta interrupción traslada la acción principal de Felersina a Noplesano (106), donde la cuestión del sufrimiento amoroso sigue en forma de diálogo, a la manera de los clásicos monólogos sucesivos de la época que, en este caso, apenas difieren en el tono y argumentos del contenido de las cartas. También el diálogo entre Flamiano y Belisena -cuando el enamorado tiene ocasión de encontrarla en una cacería- puede considerarse sustituto de las cartas que en la Cuestión de amor no se cruzan entre el caballero y la dama. Además, las coplas que Flamiano le envía con un paje son verdaderos mensajes amorosos en verso, que Belisena recibe, a su vez, a través de Ysiana, con lo que tenemos la presencia de un doble intermediario entre los amantes.

Por otra parte, el paje Felisel no se limita a la función de mensajero entre los amigos, sino que él mismo

entabla amistad con Vasquirán y su presencia llega a ser más importante para éste que las cartas que le lleva: "Verdaderamente, Felisel, más descanso siento contigo que con las cartas que me traes, porque tu buena crianza y el amor que me tienes, y la voluntad que te tengo, dan causa para lo uno; lo poco que las cartas me aprovechan quitan el aparejo a lo otro; y así huelgo más de verte a tí que de responder a quien te envía". Y podría decirse que no sólo de "responder", sino aún de leer esas cartas, de las que se ocupa sólo después de haber hablado con el servidor de su amigo de cuanto sucede en Noplesano, y dejando pasar incluso días antes de leer el mensaje. Esta misma falta de curiosidad e impaciencia se observa en Flamiano. Ninguno de los dos amigos parece particularmente interesado en vencer en la cuestión planteada como base para el desarrollo de la novela, en la que lo histórico-cortesano predomina sobre lo sentimental.

Un aspecto interesante de la Cuestión de amor, que apunta a una idea moderna, es la participación del lector que el autor parece exigir, no sólo en cuanto se trata de una novela de clave, en la que se enmascara el autobiografismo propio de la sentimental, sino cuando el autor explica que deja de especificar muchos puntos "tanto por la brevedad, cuanto porque pues los atavíos e invenciones y le-

-tras están relatados tengan los lectores en qué especular y porfiar". Esto atañe también al motivo principal del tratado narrativo, esa cuestión de amor interrumpida por las descripciones, sueños, églogas y coplas incorporadas a la obra, que quedarán sin determinar para que el lector pueda tomar partido según su propia inclinación.

La carta de Flamiano a Vasquirán, después del desastre de la batalla de Rávena, escrita "estando para morir", da fin a la obra y alude a la cuestión entablada presentando la muerte como descanso de las penas de amor: "conforma tu deseo con la voluntad de Dios y él te dará remedio a tus pesares como a mí me ha hecho", escribe Flamiano a Vasquirán. La ocasión ya no es oportuna para seguir la discusión.

I.4.6. También merece la pena mencionarse, en cuanto a su parcial utilización de la forma epistolar, la Penitencia de amor de Pedro Manuel de Urrea, en la que se une el asunto de La Celestina con el de la Cárcel de amor (107). El predominio de la influencia de Diego de San Pedro sitúa, no obstante, a la Penitencia de amor en evidente conexión con el género sentimental.

En la obra (108), dirigida a la condesa de Aranda, madre del autor, se resume de entrada el argumento: Darino, hijo de Galmano y Volisa, paseando solo a caballo llega a un castillo y ve, en una ventana, a Finoya, hija de Nertano y Solona, de la que se enamora. Contrariamente a lo que sucede en la mayoría de las novelas sentimentales, consigue dialogar con la dama, aunque ésta, en principio, rechaza al caballero: "por mi propia condición no puedo hablar más contigo, porque tus deseos son contra mí, y tu voluntad es enemiga de mi virtud". De vuelta a su posada, Darino razona con sus criados, Renedo y Angis, sobre el modo de lograr que Finoya acceda a sus deseos: "Mi parecer -dice Renedo- es que me des vna carta y tentemos que tan hondo esta este vado". Se inicia así una correspondencia cuyo proceso da base a diálogos de Darino con sus criados en los que son frecuentes las citas de Séneca, Aristóteles y Ovidio, que refuerzan sus razonamientos.

Las cartas que se insertan en la Penitencia de amor son siete. Cuatro que dirige Darino a Finoya y tres respuestas de la dama. En la segunda, Finoya escribe: "Yo he hablado con Renedo, tu mensajero escusado, el qual te dira que si tu quieres oyr de mi boca estas palabras que por mis cartas as sabido, que vengas delante de mi", y aunque añade: "no pienses que as de saber otra cosa sino verme:

tan llena de enojo como a ti de atrevimiento", el diálogo da lugar a nuevas insistencias que acaban con la fingida resistencia de Finoya. La segunda vez que el caballero entra en la casa de la dama, el padre les "halló a los dos juntos tomando sus retraydos deleytes" y mandó encerrar en una torre a Finoya con sus doncellas y, en otra, a Darino con sus criados, en las que hicieron penitencia hasta el final de sus vidas como apuntaba el título de la obra.

No voy a detenerme aquí en la función de los criados de Darino, ni en los diálogos sólo interrumpidos por los textos de las cartas, ni en la desaparición del auctor, que elimina la narración, lo que vincula, en tantos aspectos, la obra de Urrea con La Celestina, como ya anoté. Interesa solamente dejar constancia de la Penitencia de amor como un precedente más del recurso epistolar empleado parcialmente.

I.4.7. Por la misma razón citaré al Tratado llamado Notable de amor, compuesto por D. Juan de Cardona a pedido de la señora doña Potenciana de Moncada, que trata de los amores de un caballero llamado Cristerno y de una señora llamada Diana, y de las guerras que en su tiempo acaecían, que se conserva inédito en la Biblioteca Nacio-

-nal (Mss. 8.589) (109). En este tratado narrativo, como sucedía en la Cuestión de amor, los personajes encubren personas reales, pero el autor da la clave al principio. Este hecho, y el tratarse de personas desconocidas, pone de relieve lo gratuito del procedimiento.

El interés del Tratado llamado Notable de amor, en cuanto a la forma epistolar, reside en el aumento de corresponsales. El intercambio de cartas no tiene lugar sólo entre Cristerno y Diana, sino que se amplía a los personajes que, de forma más a menos directa, intervienen en el desarrollo de los amores entre los protagonistas de la obra. El tratado termina con una carta del autor a doña Potenciana de Moncada, a petición de la cual se ha narrado la historia.

I.4.8. Otro autor que incorpora el modo epistolar a sus obras es Juan de Flores, del que no poseemos ningún dato biográfico; tampoco se conoce la fecha de publicación de sus tratados narrativos (110). A pesar de que el Tratado de Grisel y Mirabella tuvo mayor éxito y repercusiones literarias (111) que el de Grimalte y Gradissa, es muy probable que se escribiera primero, ya que posee una estructura más simple, lo que parece indicar una menor expe-

-riencia del autor para construir su obra narrativa.

El motivo novelístico del Tractado de Grisel y Mirabella es una cuestión de amor a la que sirve de base una sencilla trama. Como sucede, aunque en mayor grado, en la segunda novela de Flores, es clara la dependencia de Boccaccio con relación al tema de los vicios y virtudes de las mujeres, al que contribuyó el autor italiano de un modo particular en el Filocolo, Il Corbaccio y De mulieribus claris. También las Coplas del poeta catalán Torrellas fueron fuente de inspiración para gran parte de los episodios. Incluso, como observó M. Menéndez Pelayo (112), la leyenda de que las mujeres habían dado cruel muerte a Torrellas, irritadas por sus agudas sátiras, debió de servir de punto de partida para la segunda parte del tratado de Juan de Flores.

En el Tractado de Grisel y Mirabella (113) no hay marco autobiográfico, ni el autor se introduce en la historia, que se narra en tercera persona. Solamente hay dos cartas intercambiadas entre Torrellas y Braçaida en el epílogo-, pero la obra debe ser incluida en el desarrollo del género epistolar por algunos aspectos a los que me referiré más adelante.

Aunque la novela está compuesta por pasajes narrativos, la argumentación es parte importante de su estructura. No hay que olvidar que se inicia con el debate entre dos caballeros sobre quién ama más y mejor a Mirabella, de acuerdo con el código de amor de la época. A éste sucederá el debate feminista, frecuente en las obras del primer Renacimiento español (114), que es resumido por Juan de Flores en ese enfrentamiento del hombre y la mujer personificado por Torrellas y Braçaida. La historia de amor no ha sido sino un prólogo del verdadero tema, al que han dado lugar la actitud del rey justiciero y el combate de generosidad de los amantes. La lamentación que sigue a la sentencia y a su cumplimiento es asimismo más relevante en la estructura de la obra que las cartas.

No obstante, como observa Ch. Kany (115), los largos discursos se distinguen difícilmente de las cartas por su forma. Estamos en el punto de transición del esquema medieval del tratado a la verdadera novela epistolar, y esto se verá de una forma más acusada en el Grimalte y Gradissa, donde es mayor el uso sistemático de las cartas.

I.4.9. La segunda novela de Juan de Flores, Grimalte y Gradissa (116), como la Cuestión o la Penitencia de amor

- en la que se nos da de entrada el argumento- centra su interés más en el proceso que en la historia misma que se relata. El título completo de la obra evitará hacer referencia al argumento: Comiença un breve tractado compuesto por Joham de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte. La invención del qual es sobre la Fiometa, y porque algunos de los que esto leyeren, por ventura no habrán visto tan famosa scriptura, me parecerá bien declararla en suma.

El título indica que estamos dentro del tema de la Fiammetta de Boccaccio y en la línea autobiográfica que repetidamente hemos señalado en la novela sentimental. El cambio del nombre del autor por el de Grimalte supone que va a contarnos su propia historia, sólo que esta vez se utilizará la tercera persona, adoptando el punto de vista de Grimalte. Ni siquiera cuando Flores interviene como autor se distancia del personaje para referirse a él. La fusión es perfecta.

Por otra parte, la dependencia con la Elegía di Madonna Fiammetta es clara. Toma como base esta obra de Boccaccio para proseguir la historia desde el momento en que la abandonada Fiammetta está a punto de emprender una peregrinación, que es más bien un viaje con el deseo impli-

-cito de pasar por el territorio donde vive Pamphilo para verle de nuevo. Flores presenta a Grimalte al servicio de la indiferente Gradissa, que le pide como prueba de su amor que busque a estos amantes y los reconcilie. Una introducción y un diálogo entre Grimalte y Gradissa son el núcleo generativo de la acción, en la que desde el comienzo el caballero advierte lo inútil de su empresa. Como observa B. Matulka (117), Juan de Flores, frente al fatalismo pagano y sensualismo del amor en Boccaccio, presenta una concepción ascética: el amor como aflicción y dolor. Habría que subrayar también, como ha sugerido P. Walley (118) a propósito de la figura de Grimalte y su fracaso, que nos encontramos con una especie de contrafigura del héroe caballeresco. No hay que olvidar que en la novela sentimental persiste este ideal mezclado con el cortesano, el de la poesía amorosa trovadoresca y los cancioneros.

En el Grimalte y Gradissa la narración posibilita las circunstancias para los largos discursos retóricos y las cartas que, junto con los diálogos y monólogos, forman el tractado que Grimalte escribe a petición de Gradissa: "Allende desto hos pido que todas las cosas que entre ella y su Pamphilo passaran por extenso scritas me las "envyeys" (pág. 5). Tras la muerte de Fiometa, Grimalte vuelve a España y le envía lo escrito a su señora con una

carta. Gradissa responde en la misma forma y lo manda en busca de Pamphilo. El resto de la historia puede considerarse como una continuación de aquel escrito, puesto que está también dirigido a la señora. Grimalte termina despidiéndose de ella, aunque, como indica Kany (119), esta despedida no puede considerarse propiamente como carta, pues no podría haberla enviado desde el bosque perdido y deshabitado donde ahora se encuentra. Toma más bien la forma de diario como otros fragmentos de la historia. (De estas conexiones entre carta y diario, y de su combinación en las novelas, me ocuparé al abordar el estudio de esta técnica en nuestra narrativa).

El hecho es que las siete cartas que se encuentran en el Grimalte y Gradissa, u ocho -si consideramos como tal el escrito de despedida- constituyen, con las distintas formas de expresión ya citadas: narración, monólogo, diálogo, versos..., un conjunto coherente con una estructura vigorosa y cerrada. Se incorporan a las cartas elementos narrativos, se atiende tanto al análisis del sentimiento de los personajes como a las causas de sus reacciones y se advierte una vitalización del contenido que apunta a una modernización de las fórmulas. Estamos, como ya señalé, alejándonos cada vez más del tractatus latino. Pero sólo con la desaparición de las intervenciones del

autor, la alegoría y el debate -que en el Grimalte se centra en el predominio de la razón en el hombre y de la emoción en la mujer-, podremos llegar a la novela construída con un verdadero y total proceso epistolar.

I.4.10. La primera novela moderna compuesta íntegramente por cartas es el Processo de cartas de amores que entre dos amantes pasaron (120), de Juan de Segura. La prioridad española en la novela epistolar, como sugerí en la introducción, no ha sido suficientemente reconocida. Otra cuestión es si la aportación de Segura fue trascendental en el desarrollo de este procedimiento narrativo y la importancia de su influjo posterior, que sería prematuro precisar en este momento.

De Juan de Segura, al igual que sucede con Juan de Flores, no tenemos datos biográficos (121). El Processo de cartas fue publicado por primera vez en Toledo, en 1548 (122). Se trata de una colección de cuarenta y cuatro cartas, de las cuales las primeras cuarenta están escritas por dos enamorados que encubren sus nombres verdaderos con los de captivo y servidora. El autor se oculta tras los personajes y la identificación con el protagonista tiene lugar cuando en la última carta, de "Ju. de Sa. para su leal

amigo Ho. Orz.", confiesa implícitamente con estas abreviaturas que nos ha estado contando su propia historia amorosa -o al menos pretende que lo sea-, con mayor o menor grado de veracidad. Aunque aquí se nos hace la revelación al final y de modo indirecto, este es un punto de partida que estamos habituados a encontrar en la novela sentimental.

Las cuatro últimas cartas se cruzan: dos, entre el protagonista y "la señora doña Juliana" -intermediaria de la correspondencia de los amantes cuando la amada está recluida en un convento-, y otras dos, entre el protagonista, ya identificado como autor, y un amigo del enamorado, que intenta consolarle, para lo cual le envía la historia de los amores "del leal amador Luzindaro y la hermosa Medusina", recurso para introducir otra obra de Juan de Segura: Quexa y aviso contra amor (123).

Antes de la carta dirigida al amigo hay una retórica exclamación del amante, que induce a algunos autores a afirmar que las cartas del Processo son cuarenta y cinco (124), tomando como tal este lamento, que bien podría haber sido eliminado por el autor, ya que nada positivo añade y debilita la estructura de la obra.

De un modo semejante, el apéndice epistolar, en el

que intervienen dos nuevos corresponsales, no da un punto de vista diferente de la trama y el intercambio de cartas con el amigo, repito, no tiene más razón de ser que la de identificar al captivo con el autor y presentar su siguiente obra que finge traducida del griego, como el Processo de cartas, aunque no tiene ninguna influencia de las primeras novelas griegas en las que se insertan cartas, ni de los famosos epistológrafos Alcifrón y Aristeneto cuyas obras se divulgaron mucho después de la publicación del Processo.

Hay que pensar, a este respecto, en la tendencia de los autores de libros de caballerías a hacer proceder sus originales del griego o, como sugiere Joaquín del Val (125), en el ejemplo de los humanistas, que ponían al alcance de los lectores occidentales las obras maestras de la literatura griega, lo que fue falsamente imitado en los libros populares.

La trama del Processo de cartas de amores es bastante simple. El captivo declara su amor a la señora y, después de la tercera carta, recibe respuesta de la dama: "más como la piedad sea tan natural de las mujeres, viendo vuestras cartas penosas (aunque fingidas), no quise dejar de determinarme a responderos" (pag. 12). Insiste el

amante en dos cartas sucesivas y la respuesta continúa en línea de sensatez: "al cabo de algún espacio de tiempo que yo ciertamente tenga en vos conocida verdadera experiencia de buen amador, yo os daré respuesta de lo que demandáis" (pag. 16). Siguen otras dos cartas del captivo y la dama empieza a ceder: "Mas pues es así, que con esta os abro la puerta para vuestra voluntad" (pag. 19). Las siguientes cartas de la señora, aunque mostrando algunas dudas y temores, desembocan en una decidida voluntad de satisfacer los deseos de su captivo. Esta favorable evolución no era lógico que condujera a un final feliz, que no se da en la novela sentimental. El obstáculo en la obra de Juan de Segura será la oposición de los hermanos de la dama, sin causa que la fundamente, débil recurso del autor para no salirse de los moldes tradicionales del género.

El Processo es una novela de ambiente burgués en la que Segura ha sabido introducir elementos de realismo. Así, a pesar de que las cartas no están fechadas, como en las anteriores novelas, hay alusiones al transcurso del tiempo: "al cabo de dos años que ha que os sirvo -escribe el captivo- no ha tres meses que de vuestra suma beldad tan gran bien me vivo vuestro me pudiese llamar" (pag. 28). Y por ejemplo, cuando la dama, que desconoce que su enamorado está enfermo, lleva quince días sin recibir respues-

-ta y achaca la tardanza a olvido y "poco amor", encabeza su misiva con un "incierto enemigo" fulminante y el constante servidora de la despedida lo sustituye por "enemiga".

Hay muchos más detalles de realismo en las cartas, relativos incluso al acto de escribirlas: "y porque mis padres me llaman, no puedo más en esto alargar" (pag. 19) o "a comer llaman en el refitorio, y a esta causa no puedo más largo escribiros" (pag. 44), por no citar más. Notas de humorismo y de ironía, casi siempre a cargo de la señora, que da muestras de inteligencia y dominio de la situación superiores a las que nos tienen acostumbrados las heroínas de la novela sentimental: "Tornad, tornad en vos, que hasta hoy jamás irió Amor de muerte, que tanto tiempo como vos durase" (pag. 29). Un análisis completo del Proceso de cartas -que^{se} sale del objeto de mi estudio- (126) revelaría cuántos elementos de modernidad tiene esta obra de Juan de Segura.

Añadiré que, a pesar de que la correspondencia tiene lugar sólo entre los dos amantes, lo que impide la descripción de los detalles de las entrevistas que mantienen -ya que son obviamente conocidos por los dos protagonistas-, Juan de Segura, mediante la recreación parcial de alguna actitud o la evocación de alguna situación, consigue pa-

-liar, en algunas ocasiones, la limitación que supone el simple entrecruzamiento de cartas entre dos personajes, sin más corresponsales que puedan añadir otros puntos de vista o enriquecer la acción. Esta sería una conquista más tardía.

I.5. El "Lazarillo" y la forma epistolar.

A pesar del precedente del Processo, la técnica epistolar en la novela no progresó inmediatamente. Al disminuir el interés por la novela sentimental, desplazada por las novelas de aventuras en las que lo predominante es la acción, parece que el artificio de la carta -propio del análisis psicológico, la confesión, la revelación de lo más íntimo- estuviera destinado a desaparecer. Aunque no hay que olvidar que estas novelas de aventuras se mantenían fieles a sus antiguos modelos griegos, en los que la inserción de cartas era frecuente como medio de comunicación entre los protagonistas, o para hacer progresar la intriga de la novela.

Por otra parte, la carta está muy ligada a la técnica autobiográfica que, como bien indicó Márquez Villanueva (127), es "el gran descubrimiento de la quinta década del siglo". Y, en este sentido, justo es que analicemos lo que debe el Lazarillo a la forma epistolar y cómo se sigue desarrollando el género, aunque el ejemplo de una novela como el Processo, escrita totalmente en forma de cartas, haya sido más el final de la evolución de la novela sentimental que el punto de partida para el enriquecimiento del método epistolar.

De 1554 son las tres primeras ediciones que se conocen de La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades (128). El uso de la primera persona narrativa, como expresión de un relato autobiográfico ficticio—uno de los elementos que caracterizará a la novela picaresca—, aparece en el Lazarillo en íntima relación con la forma epistolar. Claudio Guillén llama a esta obra "epístola hablada" (129), lo que no está lejos de las cartas-coloquio frecuentes en el Renacimiento, y que Fernando Lázaro Carreter propone como modelo de inspiración de la autobiografía ficticia del Lazarillo (130). Cartas jocosas, de tono conversacional, que glosan rumores e incidentes de la corte en una línea humorística y burlona, en la que lo menos importante es la base real de las supuestas noti-

-cias que atañen directamente al que escribe. Un buen ejemplo serían las cartas del doctor López Villalobos (131) en las que a ruegos de un amigo cuenta un caso personal, como más tarde hará Lázaro a ruegos de Vuestra Merced.

Aunque el Lazarillo entronca con esta tradición, su estructura no se ajusta totalmente a la de la carta-colóquio, en la que se relata simplemente el caso, sino que está subordinada a la intención del autor que, como veremos en seguida, va más allá del mero relato jocoso. Además, confluyen en la época el desarrollo de la autobiografía ficticia, como ya indiqué, y el diálogo erasmista y lucianesco, fórmula adecuada para que los personajes cuenten sucesos, reales o fingidos, como formando parte de sus vidas (132). Todo esto, es evidente, aleja al Lazarillo de la novela sentimental -tanto por la raíz del molde epistolar como por la relativa mayor verosimilitud con que el relato se nos presenta-, e igualmente de los libros de caballerías (133).

Que el Lazarillo se considere como carta está fundamentado en el último párrafo del Prólogo, donde se indica: "Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso..." (134), lo que anuncia una comunicación escrita entre dos personajes anónimos -el autor y

Vuestra Merced- en la que, al tratarse de una sola y larga carta autobiográfica, el receptor permanece silencioso y lejano, y sólo en el último capítulo asoma ligeramente como un personaje más. Lázaro ha conseguido tener un oficio real: "En el cual -dice- el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced". Y más adelante añade: "En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced ..." (135), lo que indica que es a través de su protector como Vuestra Merced conoce a Lázaro y se dirige directamente a él y no al amigo ("escribe se le escriba") para que le "relate el caso" -se supone que para diversión personal-, que será el núcleo generativo del relato de La vida del Lazarillo de Tormes. Lázaro decide "no tomalle (el asunto) por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona" (136), con lo cual la confesión autobiográfica está en estrecha dependencia del caso y a la vez lo justifica. No está dispuesto Lázaro a perder la prosperidad de que goza junto al Arcipreste por "las malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán", "diciendo no sé qué y si sé qué de que vean a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer (al arcipreste)" (137) y accede a relatar el caso para reivindicar la honra de su mujer, satisfecho con las "mil mercedes" que Dios le otorga a través de ella y del Arcipreste. Pero está más interesa-

-do en contar los distintos episodios que convergen hacia el asunto, como justificación implícita de su actitud y "porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto" (138).

El relato de La vida del Lazarillo de Tormes se tiene pues, en forma de carta, entre un velado destinatario individual: Vuestra Merced -conservando los signos externos del género epistolar en las espaciadas apelaciones al receptor (139)- y el supuesto narrador, que empieza a trazar su biografía en comunicación con su destinatario, símbolo de un público lector (140). En esta comunicación, para la que el autor elige un personaje masculino -opuestamente a lo que sucedía en la novela sentimental-, la forma epistolar, según tesis de Antonio Prieto que resumo (141) le lleva al autor, por un lado, a desdoblarse en dos personajes, Lazarillo y Vuestra Merced, éste sin voz y ausente como actor, lo que obliga para el desarrollo de la acción y el diálogo a un nuevo desdoblamiento: Lázaro y un personaje con el que actuar (ciego-- clérigo-- escudero...etc.). Por otro lado, el autor encuentra el camino de la novela en la combinación de la forma epistolar renacentista y la estructura medieval, de simple acumulación lineal de epi-

-sodios, porque al estar el personaje central constantemente dentro de estos ejemplos o consejos -en los que la obra tiene su origen-, subjetivizándolos, quedan estrechamente relacionados en sucesión argumental y la conexión entre los distintos capítulos viene dada por su continua presencia epistolar.

Hay en el Lazarillo unos signos de modernidad que apuntan hacia la comunicación en una sola dirección y, aunque no puede pensarse aún en esta época en el monólogo, nos advierte de los estrechos límites existentes entre este sistema narrativo, el relato formado por una sola carta, la narración en primera persona e incluso el diario, de los que habrá que ocuparse, como ya sugerí en otra ocasión, al estudiar las ventajas y limitaciones de la técnica epistolar.

I.6. Desarrollo de la carta en otros géneros.

Antes de seguir adelante con las novelas en forma de cartas, y aún a riesgo de desviarme en algún momento

de mi propósito inicial de ceñirme exclusivamente a la narrativa, debo dar algunos ejemplos de distintos usos literarios de la carta que muestran cómo la evolución de la forma epistolar es un proceso continuo. Esto evitará la impresión de vacío en la aplicación de este recurso, puesto que el salto cronológico hasta la siguiente novela epistolar es demasiado evidente, y reafirmará la pervivencia de un género que condujo al florecimiento de la novela epistolar en el siglo XVIII -con Richardson, Rousseau y Goethe a la cabeza de un nutrido grupo de escritores que utilizaron la fórmula-, a la vez que se irá determinando el modo en que nuestra narrativa contribuyó a este impulso casi general del movimiento que se había venido gestando siglos atrás, con las consiguientes variaciones a lo largo del tiempo.

No voy a detenerme en cada una de las numerosas colecciones de cartas que se publican tanto en el siglo XV, todavía en latín, como en el siglo XVI, ya en romance castellano la mayor parte, y siguientes; ni en las Artes epistolares -herederas de los Ars dictaminis medievales- en las que se dan consejos sobre redacción epistolar. Me limitaré a señalar cronológicamente las obras en las que la inserción de cartas en prosa es importante, y los epistolarios en los que se advierte algún contenido ficticio,

aunque sea leve. En España, a partir del Renacimiento, hubo gran cantidad de excelentes cultivadores del género epistolar -con fines didácticos y eruditos- que se extendió al campo religioso y político (142); pero el intento de emancipación de la carta como elemento novelístico, realizado por Juan de Segura en el Processo de cartas, no prosperó. Habrá que esperar al siglo XVIII para volver a encontrar este artificio literario aplicado a nuestra narrativa en obras de menor interés.

I.6.1. Conviene recordar que, en fecha anterior al Lazarillo y al Processo de Juan de Segura, y en el ámbito de la inserción de cartas en obras de diversos géneros, el Libro llamado Relox de Príncipes en el qual va incorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio, de Fray Antonio de Guevara (143), contiene numerosas cartas en prosa. El libro, que el autor finge haber traducido de un antiguo manuscrito griego de la biblioteca de Cosme de Medici, aparece dividido en tres partes y en él la figura del emperador no se ajusta a la del personaje histórico, sino que contribuye a aproximar la apariencia de tratado didáctico-moral del texto a la forma de novela histórica, en que se mezcla la realidad de las fuentes clásicas, de las que sin duda se sirvió Guevara, con la experiencia palacie-

-ga del autor. En el Marco Aurelio las enseñanzas sobre la educación y comportamiento del príncipe cristiano, y la recta manera de atender al gobierno, van unidas a lo novelesco, lo que acentúa el carácter de invención del texto.

En las veintinueve largas cartas en prosa contenidas en el libro, algunas de las cuales divide el autor en varios capítulos (144), las hay de reprensión, simplemente informativas, de consuelo y amorosas (145). Entre éstas, la enviada a Macrina, doncella romana, "de la qual se enamoró viéndola a vna ventana", y la siguiente, en la que manifiesta "cada día por ella tener mayor pena". Además de la carta dirigida a Libia, la hermosa dama romana "de la qual se enamoró viéndola en el templo de las vírgenes Vestales", es particularmente interesante el intercambio de cartas entre el emperador Marco Aurelio y su amiga Bohemia, que podría ser considerado como un breve relato epistolar.

Sabemos por carta del emperador que Bohemia le había escrito al campo de batalla de Dacia: "escapando de una batalla muy cruda los pocos renglones de tu mano lei, y vna larga información de tu parte oi" (146), recordándole su antiguo amor y el deseo de abandonar Roma para reunirse con él en Dacia. El emperador responde en tono morali-

-zante, le acusa de volubilidad y se reafirma en el olvido de aquel amor de juventud que su dignidad y la avanzada edad de ambos le impiden reavivar. Puesto que ella se quejaba de sus dificultades económicas, le envía dinero y ropa, y da el asunto por terminado. La respuesta de Bohemia comienza con un deseo de venganza y mala fortuna para su "mortal enemigo". Le acusa de cobardía y avaricia, pero hábilmente lamenta la pérdida de su amor y rememora el pasado: "que más me debes por el amor que vn día te tuve; que por los servicios que en xxi años te hize" (147). Desahoga su enojo con abundantes vituperios: "tu eres tal, que ni mereces jamás comiencen a amar ni jamás te dexen de aborrecer" (148), y confiesa que su defraudada confianza en él está vengada al verle casado con la licenciosa Faustina que tantas habladurías suscita.

Aunque la mayoría de las cartas están escritas por el emperador, habría que citar entre los corresponsales a Creso, rey de los Lidios; a Cornelia, madre de los Gracos; a Pithagoras y el tirano Phalaris. Incluso nos encontramos con emisores y receptores colectivos como en el caso de la carta que el Senado envía a "todos los del Imperio" o la de los Atenienses a los Lacedemonios.

I.6.2. Otra obra de Guevara merece también nuestra atención, las Epístolas familiares (149), cuya primera parte, publicada en 1539, completó el autor dos años más tarde, impulsado quizá por la extraordinaria acogida de la primera. El antecedente más cercano de las Epístolas se encuentra en las Letras de Fernando de Pulgar, escritas de 1473 a 1483, con el que tiene coincidencias temáticas y estilísticas, ya que ambos autores se sirvieron de las mismas fuentes literarias (150).

Esta semejanza se advierte en los dos primeros libros de las Epístolas familiares (formados por sesenta y cinco y veinte epístolas, respectivamente) y sobre todo en las cartas de tema histórico. En Guevara se da también el tema teológico y, fundamentalmente, las epístolas didáctico-humorísticas, que abarcan el mayor número de las escritas por el autor. Esto al margen de toda división temática, que sería arbitraria puesto que, en general, distintos temas coexisten en las epístolas y aún el tono -algunas veces pedante- no es uniforme, como suele ocurrir en las cartas en las que, normalmente, no se trata de un solo asunto.

Aunque la mayoría de las cartas van dirigidas a personas concretas hay indicios de que algunas sean ficticias.

Esa confusa mezcla de realidad y ficción en las Epístolas es hoy generalmente admitida (151). René Costes (152) insiste en ello al afirmar que varias epístolas fueron escritas por Guevara en el momento en que decidió publicarlas, particularmente las dirigidas a los jefes comuneros puesto que, como ya habían muerto entonces, el autor "fingiendo un envío de cartas imaginarias" podía retrospectivamente tomar una actitud profética respecto a los acontecimientos que ya habían sucedido. Podría dudarse además de la autenticidad de las epístolas escritas a personajes notables de la época, que parecen estrechamente relacionados con el autor, y que habían muerto también en el momento en que Guevara publica su correspondencia.

Por otra parte, muchas de las cartas están fechadas de una manera arbitraria y son frecuentes las contradicciones entre el año que figura en la carta y la alusión a hechos o acontecimientos históricos, evidentemente posteriores. Aunque esto bien puede estar en relación con las citas falsas, los errores geográficos e históricos, la alteración de anécdotas antiguas, o su caprichosa interpretación de epígrafes latinos, particularmente en el caso de las leyendas de una colección de medallas -sin duda incapaz el autor de descifrarlas- que constituyen todo un

razonamiento del primer libro de las Epístolas y que no tienen el menor rigor científico. Todo este caudal de imaginación derrochado por el autor -tan contrario al espíritu renacentista- originó las Cartas censorias (153) del bachiller Pedro Rhua, que constituyen una aguda crítica de la obra y la erudición de Guevara.

Según una actitud común a la mayor parte de los escritores que publican sus cartas, Guevara intenta hacer creer (154) que le mueve a editar las Epístolas el haber comprobado que algunas habían pasado a manos ajenas y eran impresas como de otro autor. Publicando las que celosamente guardaba, el lector -familiarizado con su estilo- podría reconocer los anteriores fraudes literarios. Es una manera de enmascarar que las cartas fueron compuestas para su publicación, de acentuar ese tono "familiar" de las Epístolas que, a pesar de algunas anécdotas autobiográficas, no concuerda ni con el estilo ni con los temas tratados. Falta la improvisación de la carta privada y, mediante el citado artificio, el autor quiere alejarnos inútilmente de la idea de carta literaria destinada, desde el principio, a hacerse pública.

Pero además de los aspectos señalados, apoyaría la tesis de que evidentemente se trata de cartas literarias

la inserción de historias, como la de Andrónico y el león (epístola XXIV), la de las tres enamoradas: Lamia, Flora y Laida (epístola LIX) y otras. Como advierte Kany (155), no sólo se incluyen relatos en las cartas sino que la forma epistolar se usa también en los cuentos. Y algo diré sobre esto llegado el momento porque, aunque mi estudio se centra en la novela, la naturaleza misma del trabajo obliga a más amplias referencias.

Para no apartarme demasiado de mi propósito, que se refiere únicamente a las cartas como elemento novelístico, no me detendré tan apenas en el empleo de la forma epistolar con otros fines. Dejo a un lado, como ya advertí, los epistolarios reales (aunque más de una vez he insistido en la dificultad de distinguir dónde termina la realidad y empieza la ficción en estos casos) para ceñirme a aquellas obras, más o menos extensas o importantes, en que el elemento ficticio aparezca más claramente.

Así, el pliego anónimo de Cartas y coplas para requerir nuevos amores, cuya primera edición conocida es de 1535 (156). Las seis cartas amorosas que contiene, terminadas con versos, participan del formulario epistolar y de las características de una breve novela epistolar. Parece escrito para difundir entre un amplio público una manera cul-

-ta de expresar las diversas situaciones amorosas, que recuerda, en más de una ocasión, el tono de las cartas de la novela sentimental.

I.6.3. En 1541, Blasco de Garay publica el opúsculo conocido como Cartas en refranes (157). Son dos cartas, escrita la primera en refranes y la segunda en sentencias (158). El título de la primera explica por sí mismo su carácter ficticio: "Primera carta en que finge cómo sabiendo una señora que un su servidor se quería confesar, le escribe por muchos refranes para tornalle a su amor". En estas dos largas cartas se une al tono sentimental el didáctico-moralizante en una serie de amonestaciones a la señora.

En ediciones posteriores (159) se añadieron dos cartas anónimas. Hay una intervención del autor para justificar ante el lector la inserción de estas nuevas cartas. Dice Garay que una se la proporcionó Juan Vázquez de Ayo-ra y "Parece a la verdad querer responder en refranes a la primera mía que va toda en ellos", y otra llegó a sus manos ya "impresa en Sevilla", pero estaba "tan descorrec-ta y viciosa que apenas se podía entender, ni aun andaba dina de leerse". Así que tuvo que corregirlas tanto que

"poco menos trabajara en hacerlas de nuevo". Aunque fuese equivocada la sospecha de que nos encontramos una vez más ante el acostumbrado artificio de atribuir a anónimos autores lo que es simple invención, con afán de aumentar el realismo y la verosimilitud, estas cartas añadidas bien pudieran atribuirse a Blasco de Garay aunque sólo fuera porque tuvo que reelaborarlas hasta hacerlas prácticamente de nuevo.

I.6.4. La novela pastoril muestra una continuación del uso de la carta en la narrativa. En algunas de estas novelas, como la Diana de Jorge Montemayor o la Diana enamorada de Gaspar Gil Polo, el número de cartas insertadas es escaso y apenas merece considerarse (160). Las doce cartas incluidas en la Diana de Alonso Pérez, que apareció en Valencia en 1563 y precedió por muy poco a la de Gil Polo, sirven para hacer avanzar el argumento, ya que tienen una conexión estrecha con los acontecimientos. Hay cartas también en Los diez libros de Fortuna de Amor, de Antonio de Lofrasso, obra de la que Cervantes se burlaba en El Quijote, pero que, en cuanto al género epistolar, merece mencionarse. Asimismo, El pastor de Filida de Gálvez de Montalvo, que en la cambiante estructura del género

pastoril presenta un señalado signo autobiográfico; la Galatea de Cervantes y la Arcadia de Lope de Vega, en la que de alguna de sus cartas se indica solamente un resumen del contenido.

A pesar de la escasa importancia de su contribución al género epistolar, la pastoril es un vehículo de introducción de la carta en las novelas heróico-galantes, un avance más hacia la independencia de la carta, hasta llegar a que la historia se narre totalmente por medio de este artificio literario cuando se suprime la narración que sirve de conexión entre las cartas.

Por otra parte, se aprecia también en toda la obra de Teresa de Jesús, en esa marcada confesión íntima, el valor de una forma epistolar puesta de manifiesto especialmente en las Cartas y las Moradas (161). Esto si consideramos la espontaneidad coloquial de la autora, y que escribe por mandato del confesor en acto de comunicación a un receptor múltiple, las monjas, como una larga carta confesional en la que los recuerdos y evocaciones nos acercan a las memorias, no de una serie de acontecimientos sino de sus experiencias espirituales. Lo auténticamente epistolar requeriría una mayor simultaneidad de experiencia y narración, en la que insistiré al establecer la

tipología del género.

Frente a este tipo de receptor, encontramos algún caso de emisor colectivo en las Guerras civiles de Granada de Ginés Pérez de Hita (162). Así, en la carta de los Abencerrajes al rey don Fernando (cfr. op. cit., pág. 564) que, por su contenido y estilo, se acerca más a una proclama religioso-política que al género puramente epistolar. La misma tónica preside la carta que, en la segunda parte, envían los moriscos de Granada al Ochalí, rey de Argel, en demanda de ayuda (cfr. op. cit., pág. 591), ofreciéndole a cambio "entregar á España a sus manos". Una variante de este emisor plural supone el mensaje que los caballeros Alabeces, Gazules y Almoradines mandan a los Reyes Católicos, escrito por Muza en nombre de los Abencerrajes.

La mayoría de las dieciocho cartas incluidas en las Guerras civiles de Granada son meramente informativas de asuntos políticos y militares de los dos bandos beligerantes. El correo interceptado y el cambio de mensaje, como en el caso de la orden para Avenabó y los turcos (cfr. op. cit., pág. 643), es un recurso mecánico conducente a variar la acción militar.

En general, la carta en el siglo XVI era sólo un

recurso auxiliar, uno de los varios medios que el autor podía utilizar para adentrarse, aunque todavía mínimamente, en la psicología de sus personajes. En la prosa novelesca de esta centuria, la innovación va unida a la supervivencia de antiguas formas, dando como resultado una gran variedad en la que conviven las tendencias didácticas con las de simple entretenimiento. A las nuevas obras editadas se unen las reimpresiones de gran parte de las novelas sentimentales del siglo anterior, traducciones de las novelas del ciclo artúrico y la circulación del Amadís de Gaula (163), inspirada en éstas y fuente de una serie de obras de indudable influjo en la ficción europea de la época. La influencia del Amadís -no hay que olvidar que también contiene cartas- se extiende a la centuria siguiente, en la que colecciones de parlamentos, cartas y respuestas fueron entresacadas de éste y de otros libros en voga y publicadas por temas o formando una historia. Este fue uno de los caminos que condujo a la novela epistolar, junto con la publicación de obras que derivan del manual de cartas y cuyo propósito está, ya en el siglo XVII, más cerca del entretenimiento que de una mera guía epistolar.

I.6.4.1. La mayor parte de las novelas del siglo XVII se sirven, en ocasiones, de las cartas en lugar del diálogo

o los soliloquios, pero sin dejar de utilizar también estos recursos, los largos parlamentos y debates. Unas veces las cartas son un simple ornamento y otras, el medio para revelar los sentimientos de los personajes que el autor, con una técnica todavía rudimentaria, era incapaz de poner de manifiesto a través de la acción.

Sería innecesario y repetitivo hacer una relación completa de un rasgo tan constante en nuestra narrativa (164), pero sí creo conveniente dar unos ejemplos expresivos de cómo los autores experimentaron con el manejo de las cartas, creando efectos que encontraremos más adelante en las novelas epistolares y que suponen un avance hacia la narración subjetiva.

Así, en la novela El español Gerardo, de Céspedes y Meneses, publicada en 1615 en Madrid con el título de Poema trágico o discursos trágicos (165), hay un total de veintiséis cartas que animan la narración, y frecuentes alusiones a otras cuyo contenido se oculta o se resume, como en el caso de la carta de Silvia a Claudio Alcino (cfr. op. cit., pág. 224). La pluralidad de corresponsales viene dada por la naturaleza episódica de la novela, en la que la acción principal se interrumpe con historias intercaladas por el procedimiento de los encuentros, con

la aparición de un nuevo personaje que cuenta su historia.

Hay una gran variedad de cartas. Existe la que se envía a un receptor doble, como las tres de Gerardo dirigidas, indistintamente, a Lisis o a su hermana (cfr. op. cit., pág. 211 y 212), a las que responde Amaranta en nombre de las dos. Tenemos la carta de emisor desconocido que posteriormente revela su identidad, como la de la cautiva a Gerardo (cfr. op. cit., pág. 236), o la de la "dama de la quinta" que oculta su rostro y su nombre (cfr. op. cit., pp. 248-250), pero que actúa también con su verdadera identidad (Ismenia, hija del señor de Bellide), produciéndose un desdoblamiento del personaje.

No faltan las cartas fingidas para urdir alguna estratagema; así, la que Leandro escribe para entregar al vicario de Osuna como si el emisor fuese Diego Taviria, su padre (cfr. op. cit., pág. 202). También cartas anónimas y otras extraviadas o leídas por el receptor a terceras personas. Incluso se da la variedad de la larga carta confesional -la de Isdaura a Roberto-, escrita para revelar una historia a la muerte del personaje (cfr. op. cit., pág. 157).

Puede decirse que en las cartas interpoladas en El

español Gerardo se manejan ya muchos de los recursos que encontraremos en las novelas epistolares, donde el tiempo de la acción se alarga o se hace más rápido por medio de la correspondencia. La carta se convierte, en muchos casos, en agente de la historia, manipulando la materia narrativa según sea su contenido o los efectos que se desean provocar con su retención, fingimiento o haciéndose pública en el momento que convenga para complicar las relaciones entre los personajes o la tensión del argumento.

I.6.4.2. También merece destacarse, en cuanto a la incorporación de cartas, la Fortuna varia del soldado Piñaro (166), del mismo autor. Estamos ante una novela en primera persona en la que el narrador, para asegurar la realidad de la historia, acude al recurso del manuscrito que le entrega el protagonista, con trozos de su vida, autorizando la publicación. Esto, después de producirse el encuentro con el personaje, con lo que el procedimiento del largo parlamento para contar su historia queda sustituido por el texto escrito. La proximidad con el recurso de algunas novelas epistolares, en que el editor publica una serie de cartas que de algún modo han ido a parar a sus manos, es evidente.

En El soldado Píndaro dos cartas de un mismo emisor (Isabela, enamorada de Píndaro) se envían juntas para dos receptores diferentes: el narrador y Píndaro, con el ruego de que aquél se convierta en intermediario de los amantes. No se trata de la carta dentro de la carta, del texto que se copia para darlo a conocer a una tercera persona, como suele encontrarse más tarde en alguna novela epistolar, sino que aquí los textos van separados, aunque el artificio provoca un efecto semejante. El narrador, para poder transcribir íntegra la carta de Isabela a Píndaro, que le había llegado cerrada dentro de la dirigida a él mismo, dice con relación al mensaje: "poniéndome el billete en las manos, al entregármelo quiso que le leyese" (cfr. op. cit., pág. 276), pasando de simple intermediario a segundo receptor de la carta. Pero este artificio no puede sostenerlo siempre el autor, oculto tras la primera persona del personaje principal, Píndaro. Cuando éste mezcla su relato con historias y aventuras que le son ajenas, y en las que intercala cartas, se ve obligado a decir: "se resolvió a escribirle un papel (...) que llegando a mis manos" (cfr. op. cit., pág. 280), sin explicar el modo en que le llegó para que sea verosímil la transcripción completa de la carta. Asimismo, en el episodio de los amores de don Gutierre y Hortensia se intercambian nueve cartas entre los amantes. Píndaro se sitúa en relación de afecto con su due-

-ño, don Gutierre, para que de esta proximidad se deduzca que, aunque él no actúa como intermediario entre los amantes: "determinado, yo busqué una mujer, y pagada muy bien le dimos esta carta" (cfr. op. cit., pág. 289), conoce los textos de las cartas ajenas, que inserta en su autobiografía entre picaresca y heroica. Y hasta, en alguna ocasión, adopta una actitud de coautor de las cartas de don Gutierre: "trató conmigo de escribirle un billete" (cfr. op. cit., pág. 289).

El problema desaparece en las cuatro primeras cartas del libro segundo, cuando Píndaro se convierte en corresponsal directo, al vivir su propia historia de amor con una dama misteriosa que no revela su nombre. Este caso de emisor desconocido se repite en la carta que se encuentra junto a un niño abandonado (cfr. op. cit., pág. 346), dirigida también a un receptor innominado que sólo determinará el azar.

Entre las veinte cartas que en total se intercalan en El soldado Píndaro, hay una, de Figueroa a don Carlos (cfr. op. cit., pág. 373), que no es entregada a tiempo. El recurso es utilizado para aumentar la tensión de la historia que se narra. La revelación tardía de la inocencia de Luciana no hará sino acentuar el dramatismo de la acción.

De esta misma época, aunque no de carácter novelesco, son las Cartas de don Juan de la Sal (167), obispo de Bona, dirigidas al duque de Medina-Sidonia, que deben mencionarse por los elementos ficticios que el autor incorpora a sus textos. Con tono festivo se cuentan los pretendidos milagros del padre Francisco Méndez, que de tanto leer vidas de santos se creyó a sí mismo uno de ellos.

I.6.4.3. Salas Barbadillo utiliza también el artificio epistolar, aunque sin mucha conexión con el contenido de sus obras. Hay cartas en El caballero puntual (168), imitación del Quijote, pero bastante inferior a su modelo. El personaje central aspira a que se le tenga por hombre ilustre y toma las burlas de la gente por alabanzas. En el capítulo séptimo, donde se narran "los muchos caminos por donde se burlaban de su persona", vemos que uno de ellos consiste en el engaño que ingenió un caballero de Madrid fingiendo que don Quijote de la Mancha escribía una carta (169) al caballero puntual. En la carta, que el autor inserta en el texto, se advierte el deseo de don Quijote de ir a la Corte: "guíeme la vuesa enseñanza, que todo ha de resultar en vueso pro, porque non deseo otra cosa más que verme en alguna holganza en esa tierra adonde no me diesen tantos palos como en ésta, que ya yo, señor, tengo años é

non estoy para semejante proezas" (cfr. op. cit., pág. 85).

Pero el caballero puntual intenta, en su respuesta, disuadirle de su idea: "Pelear con los leones, humillar los gigantes, igualar con la tierra los castillos encantados, degollar ejércitos de caballeros sandios, todo es fácil; no es comparable con las desdichas que por acá se padecen, peleando siempre con la malicia, ira y soberbia de los hombres, que estas pasiones son los más poderosos enemigos" (cfr. op. cit., pág. 86). No obstante, por si, a pesar de sus advertencias, persiste en su propósito de ir a la Corte, le da una serie de avisos y consejos.

La acción de la novela se detiene cuando el autor introduce esta correspondencia imaginaria entre D. Quijote y el caballero puntual; pero no hay ruptura en el desarrollo del argumento porque gran parte del contenido de las epístolas hace referencia a las aventuras anteriores del caballero, a la vez que satiriza la vida de la Corte.

Una mayor contribución de Salas al género constituye el epistolario satírico y jocoso intercalado en Don Diego de Noche (170), entre la segunda y la tercera aventura, sin ningún enlace con el tema principal. Incluso el autor declara que rompe el hilo de la narración histórica para

hacer participe al lector "en unos papeles de aguda inventiva y disposición ingeniosa que halló la justicia a don Diego" (cfr. op. cit., pág 127).

Este epistolario, dividido en dos partes (la primera contiene quince cartas y la segunda dieciséis, de temas muy variados), es ajeno a la organización estructural de la obra (171), pero no se aparta del tono satírico del conjunto. Se le puede considerar el antecedente de La estafeta del dios Momo (172), que contiene sesenta y cuatro cartas burlescas y jocosas a las que sirve de introducción la visita a España del dios Momo quien, de regreso al Parnaso, establece un correo con nuestro país. Montano es el encargado de conservar esta correspondencia y hacerla llegar al autor, pero intercala entre las cartas de Momo algunas suyas, que Cotarelo cree iban dirigidas a personas determinadas (173). Muchas de las cartas de Montano son para elogiar la conducta de algún gentilhomme y sirven de contrapunto a las satíricas de Momo. A lo largo de las obras de Salas Barbadillo, se observa que el autor no es partidario de presentar únicamente el aspecto negativo de la sociedad.

Leonard Brownstein (174) clasifica las cartas del dios Momo en tres apartados:

- 1.- Cartas en las que satiriza vicios, debilidades y situaciones de la vida de las personas en general.
- 2.- Cartas en las que satiriza diversas prácticas literarias de la época.
- 3.- Cartas en las que incorpora términos literarios y situaciones para satirizar los vicios y debilidades de individuos concretos (175).

Al igual que las de Momo, algunas cartas de Montano tratan solamente de asuntos literarios. Así la epístola 27, en la que defiende la variedad de estilo de los escritores, que no es sino una larga disertación que permite al autor expresar sus ideas sobre el tema.

En 1630, Salas Barbadillo había obtenido el privilegio de su obra Coronas del Parnaso que, sin embargo, no se publicó entonces. Cuando murió el autor, en 1635, estaba terminándose de imprimir una colección de opúsculos que llevó el título de Coronas del Parnaso y Platos de las Musas (176). La introducción, en este caso, es el viaje imaginado del autor al Parnaso, en unión de otros dos cortesanos. La obra está dividida en ocho discursos en los que cuenta lo que vió y cuanto le sucedió en la morada de las Musas. En el episodio del Banquete de Apolo se incluye una carta del

dios, que da paso al Banquete de las Musas. Esta ficción le sirve a Salas para ofrecernos opúsculos que había escrito con anterioridad. Aparte de las doce epístolas del plato sexto y las diecinueve del plato octavo, cabe resaltar la carta en prosa del plato cuarto, del Sajado al chato, completada con la respuesta que se encarga de llevar un correo pedestre.

Estas epístolas satíricas, en las que es evidente la influencia del Curial del Parnaso de Matías de los Reyes, y de los modelos italianos apuntados por Kany (177), no tendrían una clara conexión con la novela epistolar si no tuviéramos en cuenta, como advierte el citado autor (cfr. op. cit., pág. 99), que toda esta literatura satírica culmina con L'Esploratore turco de Marana (1684), donde se encuentran gérmenes de una creación novelesca que trascienden a las Lettres d'une péruvienne (1747), considerada por gran parte de la crítica como la primera novela epistolar francesa. Además, L'Esploratore turco suministró un modelo de cartas de viaje satíricas que cristaliza fundamentalmente en las Lettres persanes de Montesquieu, cuya relación con las Cartas marruecas de Cadalso tendré ocasión de señalar al ocuparme de esta obra.

I.6.4.4. También Quevedo cultivó el género epistolar. De interés más específico para nuestra relación que las jácaras, en las que llega a relatar historias en forma de carta en verso (178), son las Epístolas del Caballero de la Tenaza (179), obra clasificada dentro de las festivas y cuyo estilo apunta ya en Carta a una monja, del mismo autor (180). A esta obrita formada por veintitrés cartas en la primera edición, se añadieron otras en las siguientes, en las que se incluyen una nueva respuesta de la "tenazadora" (181).

Aparentemente, las Epístolas del Caballero de la Tenaza dan la impresión de un manual para amantes mezquinos que prefieren "guardar la mosca y gastar la prosa"; pero la unidad temática de las cartas y la continua alusión a las que recibe de la señora, cuyo texto transcribe en dos ocasiones -epístola X de la primera edición, y la respuesta que se incluye en las ediciones aumentadas-, hacen pensar en una breve novela epistolar, aunque no fuera ese el propósito de Quevedo que quizá escribió esta colección de cartas como mera diversión.

No obstante, Merimée (182) cree que, probablemente, la obra se basa en alguna experiencia personal del autor, a la que su imaginación ha sabido sacar gran partido. Pero

el elemento novelesco está solamente esbozado, y el mismo tono humorístico impide que estalle el conflicto entre la avaricia y el amor, que se oponen a lo largo de las epístolas.

La obra alcanzó gran popularidad en su época y se hicieron numerosas traducciones y distintas versiones hasta finales del siglo. Algunas de estas versiones en francés, como afirma Kany (183), pudieron haber influido en un grupo posterior de novelas epistolares, en las que se mezcla lo picaresco y lo frívolo, y que se tradujeron al inglés en la época de Richardson.

Sin tratar de conceder una desmedida importancia a las Epístolas del Caballero de la Tenaza de Quevedo, lo cierto es que preludian, por una parte, el tipo de avaro que inmortalizaría Molière, y caricaturizan, por otra parte, el de la mujer interesada (184) que se sirve del amor como medio para alcanzar riquezas y posición: "Si vuesa merced me quiere a mí -escribe Quevedo- epístola XII- ¿qué tengo yo que ver con vestidos, joyas y dineros, que son cosas mundanales y de vanidad? Y si quiere a mis doblones ¿por qué no habla verdad?".

Cabría mencionar otras cartas en prosa de Quevedo,

como la dirigida "a la rectora del Colegio de las Vírgenes" con respuesta incluida; la "Carta de un cornudo a otro, intitulada 'El siglo del cuerno'" (185) y algunas más, independientemente de su Epistolario y de las traducciones de epístolas clásicas, algunas de las cuales, como en el caso de las Epístolas de Séneca (186), fueron imitadas por Quedo. Pero la carta aislada no nos interesa en sí misma y sólo lo más destacado del género puede considerarse en esta exposición que precede al estudio de la novela propiamente epistolar (187), aquella que desarrolla un argumento mediante una serie de cartas y cuya tipología tendré ocasión de señalar a su debido tiempo.

I.6.4.5. En 1625 aparece en el Rosellón, en lengua castellana, la Historia de los dos verdaderos amigos, escrita por el "Sr. de M.", en la que se relatan las aventuras galantes de un caballero francés y un español en la corte de Persia. Joaquín del Val (cfr. op. cit., pág. xxxiii) dice, refiriéndose a esta obra, que está escrita "en gran parte en forma epistolar". La afirmación no me parece acertada ya que, aunque se incluyan en el texto trece cartas y un billete de desafío, apenas ocupan veinte páginas de un total de doscientas setenta y seis que tiene la novela.

Además es el narrador en tercera persona el que encadena los hechos, conduciendo con frecuencia al lector a través de las acciones con fórmulas de interés y cortesía: "Dexemos este nuevo enamorado con las pretensiones de la embajada de Amani por acudir a la huerta en la qual Marsisa andaua muy suspensa..." (cfr. op. cit., pág. 19), "tornemos al duque Sorcy..." (cfr. op. cit., pág. 175), son ejemplos entre otros muchos que se podrían elegir. Estamos ante un relator omnisciente que se aparta, a veces, de la línea narrativa para dar a conocer sus opiniones en una actitud coloquial frente al lector.

Hay en la Historia de los dos verdaderos amigos una variedad de planos que implica que los acontecimientos no se ofrezcan solamente bajo la perspectiva del autor. A esto contribuyen los diálogos, las cartas y las descripciones, que se mezclan con el elemento narrativo predominante en la obra. Todo ello comporta una novedad de estructura que logra una rudimentaria perspectiva múltiple de los hechos.

De las trece cartas que contiene la novela, once son intercambiadas entre los amantes, dirigiendo cuatro don Alonso a Marsisa y ésta siete a su enamorado. Contrariamente a lo que sucedía en la novela sentimental, en esta historia galante la dama no pone obstáculos, y se entrega desde

el primer momento al amor de don Alonso.

Las cartas de los amantes son muy breves, ya que no funcionan como único medio de comunicación entre ellos. La ausencia permanente del marido favorece sus encuentros y tienen tantas ocasiones como deseen para verse y gozar de un amor que está muy lejos del código cortés. Incluso las dos primeras cartas de don Alonso a Marsisa, una en la que le declara su amor y la segunda en que insiste en sus propósitos, son casi telegráficas. Nos encontramos, pues, con unas cartas en las que apenas hay análisis de las emociones de los personajes y que se utilizan, en general, para concertar citas o como anuncio de información que será transmitida posteriormente por otro medio. En el primer caso (si se numeran las cartas para mayor facilidad de referencia) estarán la 5, 6, 11 y 13, tres de ellas de Marsisa a don Alonso (188) y una del caballero a su dama, con lo que se advierte que, en más de una ocasión, la iniciativa parte de la mujer. En el segundo caso tendríamos la carta número 9 (de don Alonso a Marsisa), en la que el caballero informa a su amada que ha salido victorioso del duelo con el conde de Oguetario, y le suplica dé crédito al barón de Terranova, portador de la misiva, "en lo que le ha de decir de mi parte" (cfr. op. cit., pág. 145), y que fácilmente habría podido incluir en el texto. La respuesta de Mar-

-sisa (carta número 10) no es más completa y el narrador suple la falta de información: "Esta carta escrita le dio en manos del Barón diciéndole..." (cfr. op. cit., pág. 146). Lo que normalmente debería haberse escrito se transforma en un mensaje oral.

Las otras dos cartas que se incluyen en la novela (del Sophi al Rey Catholico de las Españas, que lleva el marido de Marsisa en su embajada al rey de España, y la del Duque de Sorcy a Marsisa) no sería necesario, para los propósitos de la trama, que se ofrecieran completas (189), y no parecen tener más misión que la de ampliar el tema.

Las cartas en la Historia de los dos verdaderos amigos no se utilizan para analizar los sentimientos de los personajes, por lo que en vez de paralizar la acción -como sucede en general con las cartas intercaladas en un texto-, si bien sirven de pausa en la narración, paradójicamente hacen progresar la historia. Excepto la primera carta de don Alonso a Marsisa, todas las demás introducen capítulos (190) y son el núcleo generativo de acciones posteriores.

Si, a pesar del carácter expositivo de esta primera parte de mi trabajo, me he detenido a analizar someramente la función de las cartas en la Historia de los dos verdade-

-ros amigos es para señalar que, en esta obra, no son necesarias para la realización del argumento, que el autor podría haber desarrollado igualmente sin romper su línea narrativa. La brevedad y el escaso número de cartas, en relación con el texto íntegro de la novela, y la función que desempeñan, no justifican el que Joaquín del Val considerase esta obra como escrita "en gran parte en forma epistolar". Las cartas deben estimarse como un elemento más de los utilizados por el autor, bien porque la carta entraba a formar parte de muchas novelas o quizá en un intento muy primitivo de que los hechos no apareciesen bajo una única perspectiva.

I.6.4.6. Y como un elemento más de la narración, se deben mencionar, asimismo, las nueve cartas insertadas en La Garduña de Sevilla, de Castillo Solórzano (191). Aparte de las cinco misivas intercambiadas entre doña Isabel y don Alejandro, en las que hay el análisis de sentimientos propio de casi toda la correspondencia de tipo amoroso (cfr. op. cit., pp. 188-192), se advierte gran variedad en el manejo del uso mecánico de la carta para intensificar o variar los sucesos de la historia. Así, hallamos la carta confesional interrumpida por la muerte (cfr. op. cit., pág. 174) la carta que se encuentra por azar y revela (a persona distinta del receptor) algún hecho que complicará la trama y

las relaciones entre los personajes (como la de don Rodrigo de Ribera a don Pedro, cfr. op. cit., pág. 223); la carta interceptada y sustituida por otra con texto distinto y emisor fingido, que variará el rumbo de los acontecimientos (la de doña Elvira de Monsalve a D. Pedro, cfr. op. cit., pág. 224). Estos recursos se seguirán utilizando en las primitivas novelas epistolares, en las que el autor trata de combinar la acción y la aventura con el tono psicológico-sentimental más propio del uso de la carta como materia narrativa.

De menor interés es la serie de cartas que lleva por título La Picaresca. Cartas de correspondencia que tuvo con una monja el Maestro León (192). La autenticidad de estas setenta y seis cartas, que Manuel León Marchante (o Merchante) escribe desde 1667 a 1676, es dudosa. Podemos estar ante una simple fantasía literaria del autor, sacerdote y comisario del Santo Oficio, que no llega a desarrollar un argumento, sino que trata diversos temas que van desde el amor de su señora -una religiosa que quizá fue prima del escritor, pero cuya existencia y relación entre ellos no ha sido probada- a los comentarios y noticias de las comedias, poemas y otras obras del propio Maestro León (193). Contiene también numerosos datos autobiográficos.

Algunas de las cartas que componen La Picaresca están escritas en verso (194). En otras se intercalan décimas y endechas. Lo que da unidad al conjunto es que todas son enviadas por un hombre a su amada-hipotética o real-, de la que no poseemos más datos que los traducidos de las mismas cartas de León, en las que frecuentemente menciona las que recibe de ella (195), pero cuyo contenido se desconoce.

I.6.4.7. Pocas novelas en esta época se construyeron sin cartas de algún tipo, lo que demuestra que una nueva dimensión de la ficción era apreciada. Pero la técnica para desarrollarla adecuadamente no se había encontrado aún, a pesar del considerable intento que supuso, en su momento, el Proceso de cartas de Juan de Segura. Finalizado el siglo XVII no había aparecido en España ninguna otra obra en la que las cartas, sin ayuda de ningún otro elemento narrativo, presentaran por sí mismas una historia.

Estas formas de transición convivieron con los manuales epistolares -cuya ruptura con los formularios clásicos era cada vez mayor y creciente la incorporación de elementos ficticios-, y con el empleo de la forma epistolar con fines eruditos y didácticos. Todo esto influyó en el desarrollo del género. El número y la importancia de las cartas

en la narrativa fue aumentando y, el recurso, de ser un factor entre otros muchos para ampliar el tema, se convirtió en elemento independiente y único en la novela psicológico-sentimental, en la que los sentimientos y reacciones de los personajes sobrepasan en interés a la acción. La forma epistolar proporcionará además la nota de veracidad e intimidad que el género requiere.

El principal impulso para llegar a la novela epistolar española se recibió a través de la continua corriente de traducciones de Europa, particularmente de Francia, que incluso se adelantó a la novela epistolar inglesa (196). Por otra parte, tanto las famosas cartas de Abelardo y Eloisa, que aun siendo una obra medieval no puede considerarse importante su influencia hasta principios del siglo XVII, como las no menos famosas Lettres portugaises (1669), entre las que se ha establecido más de un paralelismo (197), contribuyeron, junto a muchas otras obras (198), a la revelación de los sentimientos femeninos. De aquí nació una nueva novela psicológica y sentimental que triunfó en la centuria siguiente y que dió un gran impulso a la novela epistolar, situando a la cabeza del movimiento a Richardson, Rousseau y Goethe, tras una lenta y progresiva evolución del género. Nuestra literatura también contribuyó a la novela epistolar, aunque no con la figura destacada que

pudiera equipararse, en el siglo XVIII, a este ya clásico triunvirato de escritores, cuyos nombres van unidos a su etapa de mayor florecimiento en las literaturas europeas.

II. LA NOVELA EPISTOLAR ESPAÑOLA EN EL
SIGLO XVIII Y PRIMERA MITAD DEL XIX.

II.1. Introducción.

El que se haya negado la contribución española a la novela epistolar (vid. introducción, pág. 3) es consecuencia, probablemente, de una visión superficial de nuestra prosa narrativa. También de la evidencia de que, frente al apogeo de la novela en cartas en países como Inglaterra, Francia y Alemania, que ocupan el primer plano de la novela sentimental en el siglo XVIII (1), no se halle en nuestro país, en esta época, una obra capaz de competir con la Pamela y Clarissa de Richardson, la Nouvelle Heloise de Rousseau, o el Werther de Goethe. Y tampoco, por supuesto, un florecimiento de la narrativa epistolar comparable al de los países mencionados.

Es conocido el fenómeno de la disminución de la prosa creativa, en favor del ensayo, en nuestro siglo XVIII (2), y cómo solía concederse escasa atención a la novela de este periodo, enlazando -salvo algún nombre- a los cultivadores del género, en el siglo anterior, con la aparición de La Gaviota (1849) de Fernán Caballero (3). Pero la novela no es inexistente en el siglo XVIII, y alrededor de la última década del siglo, sobre todo, se asiste a una verdadera transición del género, a la culminación del neoclasicismo, ya con indicios de un romanticismo todavía distante.

Un interesante artículo de Brown (4) trata de fijar el lugar de la novela española en el siglo XVIII, con referencia a las obras que anuncian la llegada a España de la ficción moderna. Muy resumida, la tesis de Brown es que, en el periodo histórico que media entre la muerte de Carlos III (1788) y el dos de Mayo (1808), España se abre a las novedades europeas (5) y la novela tiene una existencia efectiva, aunque de poco valor intrínseco. Empieza a vislumbrarse algo de la universalidad y variedad de la novela moderna, pero el empuje de lo extranjero ocasionó la ruptura con el mundo creado y, entre 1805 y 1827, apenas hay ficción en España, original o traducida. Los primeros románticos tendrán que empezar, posteriormente, por adaptar a

nuestro país casi cien años de ficción europea.

En esta época es difícil, en algunos casos, discernir entre la obra original, la traducción y la imitación. El carácter internacional de la novela europea en el siglo XVIII ha sido señalado, entre otros, por Van Tieghem, así como la indiferencia del lector común por el valor original o artístico del texto- "quand il en possède une, ce qui n'est pas fréquent", puntualiza Tieghem (6)-, puesto que no exige sino que le cautive la dosis de intriga y sentimiento de la novela.

Como consecuencia de todo lo expuesto, no es sino en la última década del siglo XVIII (al acceder España, a través de la traducción, a la literatura europea, después de casi un siglo de erudición y cultivo de la razón), cuando encontramos novelas en forma epistolar, imitación de las extranjeras que entonces se conocen en nuestro país (7), o simple uso de la fórmula narrativa como búsqueda consciente de éxito, dada la gran aceptación que la novela epistolar había alcanzado durante esta época en Europa.

Las novelas epistolares españolas siguen produciéndose tras ese vacío de la prosa creativa (entre 1805 y 1827), y, excepto Cornelia Bororquia, uno de los escasos expo-

-nentes de la novela anticlerical española (8), todas ellas responden a una tendencia sentimental y/o moralizante o educativa. Puede exceptuarse también de este marbete clasificador Las españolas naufragas, donde la intriga y la aventura no están asociadas, como en el caso de La Leandra, a ninguna historia sentimental o moralizante.

Todas estas obras se inscriben dentro de la novela popular y si su clasificación por el tema resulta aproximativa y vacilante, su integración dentro de la novela de finales del XVIII o de un esquema de conjunto del XIX es aún más problemática. La fecha convencional del comienzo de la novela realista de costumbres con la aparición de La Gaviota (1849) -ya rechazada, puesto que hubo con bastante anterioridad muestras de realismo en nuestra novela (vid. nota 3)- o el nacimiento de la novela moderna a partir de las primeras publicaciones de Galdós (1870), no servirían de límite a un intento de arbitraria clasificación cronológica (9).

Leonardo Romero Tobar, en su estudio de la novela popular española del siglo XIX (10), señala cómo, posteriormente a 1870, se producen contaminaciones entre el área de la narrativa popular y el de la novela "literaria" en las obras de los novelistas de mayor "voluntad de estilo" (re-

-cordemos a Galdós, Blasco Ibañez, Valle-Inclán o Baroja, entre otros). Pero hay también algún caso retardado de novela popular, como sucede con la obra de María del Pilar Sinués que, sin ninguna exigencia de estilo, (es escritora olvidada, con una sola excepción que sepamos, en las historias de la literatura y en los estudios sobre narrativa popular), tanto por su casi sensiblería, como por su tendencia moralizante, pertenece a la etapa anterior al nacimiento de la novela moderna.

Este aspecto de la novelista zaragozana, que utiliza el recurso epistolar en alguna de sus obras, ya fue señalado por Blanco García cuando, excepcionalmente, se refiere a la Sinués en La literatura española en el siglo XIX (11): "Más que imitadora de los románticos -dice Blanco- parece serlo de la trasnochada generación de novelistas que florecieron a fines del pasado siglo y principios del presente, sobre todo de Mad. Cottin, a quien ha consagrado una de sus obras" (op. cit., t. I, pág. 389).

Por esta razón evidente, y aunque ello suponga una ruptura cronológica, prefiero agrupar la obra en cartas de M. del P. Sinués en este apartado de las novelas que se integran en la narrativa popular y que, de una u otra forma, utilizan el recurso epistolar. El establecimiento

posterior de una tipología de la novela en cartas, al final de la variada muestra de este estudio, permitirá comprobar la diversidad y grado de importancia de la contribución española al género.

Pero podría pensarse en un vacío de la utilización de la fórmula si antes no se precisa la incidencia de la carta ficticia en la prosa no novelesca de la época. Este recurso narrativo indudablemente influyó, junto con el conocimiento por vía de traducción de las más difundidas novelas epistolares europeas, en la posterior narrativa española.

II.1.1. Sin ocuparme de las epístolas en verso (12), puesto que mi estudio se centra en el uso del recurso epistolar en la novela en prosa, me limitaré, por su conexión con el tema, a mencionar algunas obras en las que las pretendidas cartas se utilizan como vehículos de difusión de conocimientos o instrumento para la sátira. En alguna de ellas se encuentran gérmenes de una creación novelística, pero la mayoría constituyen disertaciones encaminadas a resolver alguna cuestión que se plantea, pequeños tratados próximos al ensayo moderno.

Así, las Cartas eruditas y curiosas del padre Feijoo

que, como se deduce del título completo (13), están en la misma línea del Teatro crítico universal, y tratan de hallar solución, por vía razonadora, a los temas más variados y discutibles. Como ha señalado Jean Serrailh: "(Feijoo) enseña la observación, la desconfianza hacia conjeturas azerosas y recibidas de autoridades. Primer maestro del método experimental, se puede decir que ya es un europeo" (14).

La correspondencia auténtica, -sirvan de ejemplo las Cartas familiares (15) del padre Isla, algunas escritas desde el destierro, o las del padre Juan Andrés (16), que dan noticia de sus viajes por Italia- se aproxima muchas veces a la carta literaria. Algunas cartas de Jovellanos son también más literarias que íntimas, por su información razonada y su tendencia didáctica, resultando difícil, como ya indiqué en otro lugar, una separación absoluta entre carta familiar y literaria. Esto, como ha observado López Estrada, conduce a que, en algunas colecciones de modelos de cartas que se publican en la época (17), aparezcan, por ejemplo, como cartas literarias, una selección de las Familiares del P. Isla, juntamente con las Marruecas de Cadalso.

II.1.1.1. Respecto a las Cartas marruecas de Cadalso

es imprescindible hacer algunas puntualizaciones, ya que, en algún estudio sobre novela epistolar europea, y al amparo de la influencia de las Lettres persanes de Montesquieu en la obra de Cadalso, se la suele considerar como novela satírica.

Josit, por ejemplo, que insiste en la idea de que la novela epistolar española es escasa, frente a la abundancia de obras de erudición en cartas: "En Espagne, où le roman par lettres est relativement rare, les chapitres des ouvrages d'érudition, en revanche, où de critique, sont assez souvent autant de missives (...) Feijoo: Cartas eruditas y curiosas; Antonio Pons: Viaje de España; Villandeva: Viaje literario a las iglesias de España" (18), cita a Cadalso al referirse a los novelistas: "L'Espagne fut un peu moins fertile en romans épistolaires, mais Cadalso, Valera, Pérez Galdós illustrent par des fameux exemples la faveur dont le genre jouit dans leur pays" (op. cit., pág. 108), y no con los autores de obras de crítica o de erudición.

Esto, sin duda, es consecuencia de que uno de los aspectos más estudiados de las Cartas marruecas (19), tanto por la crítica anterior como por la actual, ha sido la influencia que ejercieron en la obra de Cadalso las Lettres

persanes de Montesquieu (20), consideradas por su autor como "una especie de novela". Es evidente que la intención de Montesquieu era escribir una novela epistolar. En Quelques réflexions sur les Lettres persanes afirma: "dans la forme de lettres (...) l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la moral à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète, en quelque façon, inconnue" (21). Pero, aunque algunos críticos citen esta obra como ejemplo importante de novela epistolar (22), lo cierto es que para ser considerada novela carece de una acción central suficiente que conduzca hacia un desenlace. Como ya indicó Robert A. Day (23), en las Lettres persanes confluyen un débil argumento con notas psicológicas y un comentario satírico. Dos direcciones que si se hubieran desarrollado individualmente habrían dado lugar a la novela en cartas o a la colección de ensayos. Entremezcladas, originan una "espèce de roman", como la calificó el autor, pero no una novela epistolar.

Probablemente, la tendencia a considerar las Cartas marruecas como una simple imitación de la obra de Montesquieu, en la que los elementos novelísticos (recuérdense los sucesos del harem en ausencia de Usbek y los episodios intercalados, L'Histoire d'Apheridon et d'Astarté y L'Histoire d'Ibrahim) se mezclan con la sátira y el ensayo, ha

inducido a algún crítico extranjero a la precipitada conclusión de catalogar la obra de Cadalso entre las novelas en cartas.

No voy a detenerme a precisar las diferencias entre las obras de Montesquieu y Cadalso, que ya fijó acertadamente Hughes en su estudio sobre las Cartas marruecas (24). Sí añadiré que, aunque estoy de acuerdo con lo substancial de su tesis, que conduce a situar la obra de Cadalso en el panorama de las muchas que, desde el siglo XV, se escribieron sobre España, y que tratan la realidad nacional como algo problemático, no creo que sólo la forma externa haya servido de base para el criterio de emparentar esta obra con otras -además de la de Montesquieu- en las que se utiliza el recurso epistolar, en la Europa del siglo XVIII.

Ya indiqué (cfr. folio nº 440) cómo L'Esploratore turco, de Giovanni Paolo Marana, inaugura un modelo de cartas de viaje satíricas que cristalizó en las Lettres persanes de Montesquieu y, durante un siglo, gozó de gran éxito. F. C. Green, que ha estudiado algunas imitaciones de las Lettres persanes (25), señaló con gran acierto cómo, contrariamente a la intención de Montesquieu, su obra contribuyó a retardar el desarrollo de la novela en cartas. El éxito de los elementos no novelísticos de las Lettres persanes lle-

-vó a algunos escritores a subordinar cualquier proyecto de narración, a través de las cartas, a una crítica de costumbres y a rigurosas consideraciones sobre problemas sociales.

Este es el caso de las Lettres d'une turque à Paris (26), las Lettres iroquoises (27) y Lettres chinoises, entre otras, y, probablemente, el de las Cartas marruecas de Cadalso, que debió de conocer algunas de estas obras, a las que alude en la introducción de su libro: "El mayor suceso de esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar, que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno, como también a lo extraño del carácter de los supuestos autores (...) Esta ficción no es tan natural en España, por ser menor el número de viajeros a quienes atribuir semejante obra. Sería increíble el título de Cartas Persianas, Turcas o Chinescas, escritas de este lado de los Pirineos" (op. cit., pág. 3).

Cadalso -al igual que los autores de las obras mencionadas y de tantas otras, como las Lettres rusiennes y The citizen of the World de Goldsmith- tomó de las Lettres persanes la forma externa y el recurso del viaje y el testigo extranjero para, adoptando su disfraz, criticar el carácter, las instituciones y costumbres del país. Pero, además de la

analogía formal-estructural con la obra de Montesquieu, algunos párrafos y el tratamiento de algún tema (29) tienen precedentes en las Lettres persanes, aunque su entidad no sea suficiente para menguar la originalidad de contenido de la obra de Cadalso que, como indica Hughes (30), adopta una actitud crítica diferente de la del escritor francés.

Algo más que la forma externa tomó, pues, Cadalso de Montesquieu para su obra a la que, como apunta Rodríguez Villanova: "le falta fuerza narrativa y le sobra reflexión para que pueda ser considerada como un libro de viajes o, más en general, como una novelización de nuestra vida cotidiana del siglo XVIII" (31). No obstante, como sucede en las aludidas imitaciones de las Lettres persanes, en que no todo el elemento novelístico ha desaparecido, en las Cartas marruecas hay pasajes en que se vislumbra el rudimento de una creación novelística, pero sin merma de la intención didáctica y satírica, que es la esencia de la obra. Así, en la escena costumbrista del "encuentro con el señorito andaluz" (carta VII), que, como ya observó Hughes, "se sostiene artísticamente a manera de novela" (32).

En conclusión, no se puede calificar de novela, a pesar de los leves atisbos apuntados, a las Cartas marruecas donde, de hecho, el personaje latente (tras la correspon-

-dencia de Gazel, Nuño y Ben-Beley) es España desde el punto de vista de Cadalso, que trata de objetivizar la realidad española dieciochesca amparándose en el recurso del viajero-testigo.

El procedimiento epistolar será utilizado con posterioridad en la prosa creativa, que se inscribe fundamentalmente en ésta época, como ya dije, en la literatura popular. De esta etiqueta agrupadora habría, tal vez, que excluir a La Serafina de Mor de Fuentes, escritor más ambicioso, que enlaza con la preocupación de Cadalso por la realidad española de su momento. En Mor disminuirá la tendencia didáctica y satírica en favor del costumbrismo por vía narrativa.

II.2. La Serafina, de Mor de Fuentes.

En 1797 aparece El cariño perfecto o Alfonso y Serafina, novela en cartas del escritor aragonés José Mor de Fuentes (33). De esta edición, y de la de 1802 aumentada, tenemos las referencias que proporcionan los periódicos de la época (34). A otras dos ediciones, hechas sin el permiso del

autor en Málaga y Barcelona, el propio Mor alude en el Bosquejillo (35). El éxito alcanzado debió de estimular al escritor para preparar una nueva edición, que se publica en 1807 con una extensión considerablemente superior a las anteriores, y con el título abreviado de La Serafina. Lo que empezó siendo una breve novela se convirtió en una obra de cierto volumen, y hubiera sido interesante poder cotejar las tres ediciones para comprobar la evolución que sufrió la novela desde la primera versión hasta la de 1807; pero mis intentos por localizar algún ejemplar de las primeras ediciones no han tenido mayor fortuna que la de los estudiosos que me precedieron (36).

La Serafina es la primera y única novela que publicó Mor de Puentes, aunque no está muy claro que sea la primera que escribió. En principio parece deducirse así ateniéndose a la referencia del autor sobre esta obra: "Entre los libros que me regaló Reding había uno, después muy conocido, del célebre Goethe, intitulado Los quebrantos o Las cuitas de Werther, que después he traducido, en cartas reales o supuestas del héroe a un amigo. Determiné dar la misma forma a mi pensamiento, pero sin guardar la más remota semejanza con el tudesco" (37). Pero Mor ya había publicado en 1796 un tomo de Poesías donde anuncia la salida de El Valero, una novela escrita "parte en historia y parte en cartas",

cuya publicación demoraba (38) y que finalmente no llegaría a ver la luz por extravío del original, como consta también en El Bosquejillo (39). En su segundo libro de poemas, editado en 1797, da por concluida esta novela varios meses atrás.(40).

Por un lado, dice Mor en el Bosquejillo (cfr. pág. 67) que iba preparando La Serafina mientras aparecían estos libros de poemas y, por otro, cuando se refiere a su tercera novela, Faustino y Dorotea (que tampoco se publicó ni se conoce el manuscrito), se lamenta de que se le olvidó "expresar en su lugar debido, que tenía compuesta otra novela (...) intitulada El Valero". Es posible que trabajara en ambas a la vez, pues, en su primera etapa de escritor, simultaneaba sus obras. Independientemente de la prioridad de una novela sobre otra, se advierte la predilección de Mor de Fuentes por la técnica epistolar, parcialmente utilizada en El Valero y de un modo total en La Serafina.

Sobre la fecha de publicación de La Serafina cabe hacer, asimismo, una mínima puntualización. Mor viaja a Madrid en 1797, llevando consigo el manuscrito "con ánimo de imprimirlo" (Bosquejillo, pág. 67); pero Brown (41) y la mayoría de los estudiosos, excepto I. M. Gil, datan la primera edición, de la que no se conoce ejemplar, en 1798. Si hemos

de creer las palabras del escritor, que atribuye el éxito de su novela a la "novedad del intento" (es decir, a haberla compuesto en forma de cartas) (42), la fecha adecuada sería 1797, pues ese mismo año, y en Madrid, Antonio Valladares de Sotomayor publica La Leandra, novela epistolar en 9 tomos, y no cabría hablar de novedad si no se hubiese adelantado Mor en la empresa.

Mor de Fuentes compuso La Serafina sobre la base de un mínimo argumento: Alfonso reside en Zaragoza después de haber abandonado su carrera militar en plena juventud. Al pasar por una calle ve en un balcón a una hermosa muchacha, Serafina, y se enamora de ella. Sin gran esfuerzo consigue entrar en su círculo social y, tras las correspondientes intrigas casamenteras, ingenuas escenas de celos y aparente desvío de la muchacha, se llega a un final feliz no sólo para los protagonistas sino para otros personajes secundarios.

Este ligero argumento, narrado en forma de cartas escritas por Alfonso a un amigo, es el pretexto para presentar la Zaragoza del siglo XVIII. Las descripciones de paisajes, lugares y personajes, que son más adecuadas para otra forma de narración, se introducen en las cartas restándole intimidad a la correspondencia. La presencia inmedia-

-ta de los personajes, la complicidad del lector con el protagonista, propia de la literatura epistolar, que tiene al matiz confesional, se ve disminuida en La Serafina por la abundante incorporación del mundo externo al texto, que hubiera exigido una mayor dosis de introspección psicológica.

Así pues, en cuanto gran parte de la novela es un documento de la vida zaragozana de la época, la forma, como se verá más detenidamente, no parece responder a una necesidad. Mor de Fuentes escribió esta novela en cartas dejándose llevar, tal vez, por la moda europea imperante en la época, atraído sin duda por el éxito de la Clarissa y el Werther que conocía (43); pero no meditó sobre las posibilidades de este medio de creación y no llegó a utilizar gran parte de los recursos que ofrecía el método.

II.2.1. En La Serafina hay muchas cartas que, total o parcialmente, son pura narración. Nos encontramos ante el relato de unos acontecimientos, presentados desde un único punto de vista, que hacen pensar en una autobiografía disfrazada bajo la apariencia de novela epistolar. Este carácter autobiográfico de La Serafina ya fue señalado por Mor de Fuentes en la dedicatoria en verso de las pri-

meras páginas:

Tras largo y triste silencio
Tu amante infeliz te habla
En desahogo inocente
De sus penas extremadas.

Después de lamentarse de la separación de la amada y proclamar que está seguro de que ella le sigue queriendo, evoca el tiempo pasado:

Que al menos en aquel tiempo
Una remota esperanza
Acompañándome siempre
Mi quebranto embalsamaba.

Más tarde hace alusión a alguna causa ajena a la pareja que impidió la realización de ese amor, y ofrece las cartas que constituyen La Serafina a su antigua amada:

Adiós pues, y ahora en pago
De mi amor, lee estas cartas,
Y sus cándidos afectos
Una y mil veces repasa;
Las horas afortunadas,

En que absortos nuestros ojos
Tan tiernamente se hablaban.

La dedicatoria prometía un cierto aire sentimental del que, en gran parte, está desprovista la novela. Sugiere una aproximación autobiográfica, que si no se cumple en su desenlace, ya que la vida sentimental de Mor de Fuentes estuvo llena de fugaces amorfos que no llegaron a buen término (44), sí aparece en cuanto al modo de ser y circunstancias del protagonista, Alfonso Torrealgre, que coinciden con las del autor.

Este carácter autobiográfico de La Serafina no fue corroborado por Mor cuando habla de su obra en el Bosquejillo (45), y es posible que no se extienda a la totalidad de los personajes y al desarrollo del argumento; pero la identificación del protagonista con el autor es tan evidente que muchos de los sucesos de La Serafina pueden ampliarse y necesitan del Bosquejillo para una mayor aclaración, y viceversa.

En efecto, cuando Alfonso Torrealgre, protagonista de La Serafina, recuerda pasajes anteriores de su vida, estos sucesos coinciden con los que el autor cuenta en el Bosquejillo. Así, cuando Alfonso en la carta nº 138 se re-

-fiere primero a la muerte de su padre: "Ante todo quien lo hereda no lo hurta; perdí muy ternezuelo a mi padre, y para compensar en algún modo este irresarcible quebranto, me deparó el Cielo la madre más extremadamente afectuosa de cuantas he conocido" (cfr. op. cit., pág. 184) Poco más adelante, en la misma carta, cuenta la pérdida de su madre años más tarde: "Sentí en el alma aquel golpe, que me acarreó en seguida el menoscabo de mi cuantioso patrimonio, sin que me resultase, en cambio, el menor viso de utilidad, en honras ni en haberes, por tantos y tan irreparables sacrificios". Estos hechos aparecen narrados en el Bosquejillo (cfr. págs. 52-53 y 64) de un modo semejante.

Mor de Fuentes estudió en la Universidad de Zaragoza, graduándose de "Bachiller en Filosofía" en el curso 1776-77. En una época en que las enseñanzas estaban aferradas a un escolasticismo que era urgente revisar (46), no es extraño que Mor se expresara con dureza al recordar sus estudios: "a los once años... se empeñaron mis deudos y allegados en que había de ir a helarme por la lobretez de la tristísima y barbarísima Universidad de Zaragoza, a decorar a viva fuerza las irracionalidades de la rancia filosofía peripatética" (Bosquejillo, pág. 53). Casi cuarenta años después de vivida esta experiencia se mantiene inalterable el recuerdo, que ya había fijado en La Serafina con idéntico cri-

terio. En la carta nº 60 dice Alfonso: "un caballero se me puso en el café a celebrar los estudios de este pueblo (Zaragoza), y yo tomando la mano le dije que en efecto aquí estaba el alcázar solariego de la enseñanza más acrisolada; pero luego, dejando la ironía, añadí, que cuanto se cifraba en ella era mucho más conveniente ignorarlo que saberlo, puesto que sus vaciedades sólo servían para anublar los destellos de la luz natural, y para engreír ridículamente a sus profesores" (cfr. op. cit., pág. 98).

Tanto el protagonista de La Serafina como el propio autor han viajado a Francia y realizado los más diversos estudios. Sus coincidencias se dan también en el aspecto físico -los dos superaron al hacerse adultos una naturaleza enclenque (cfr. Bosquejillo, págs. 53 y 54; La Serafina, pág. 32)- y en el carácter, con sus notas de independencia, amor propio y vehemencia, e incluso en sus numerosas aventuras sentimentales: "me puse a contar las diferentes Dulcineas de quienes he merecido alguna correspondencia en el discurso de mi carrera y después de una prolija y madura enumeración vi que no pasaban de cuarenta y dos" (La Serafina, pág. 24).

La identidad biográfica es patente en cuanto a destinos en su carrera y otras circunstancias vividas por el autor.

Incluso el ideario literario y estético de Mor de Fuentes coincide con las opiniones de distinta índole que Alfonso expresa en la novela con demasiada frecuencia, como tendremos ocasión de comprobar.

II.2.2. La Serafina es un híbrido de narración autobiográfica e historia epistolar. En vez del tradicional prefacio del "editor" (en realidad el propio autor), característico de las novelas en cartas, encontramos un epílogo de Eugenio -el amigo al que va dirigida la correspondencia- explicando que a él se debe "la diligencia en publicar estas cartas", artificio común utilizado en la novela epistolar para que los hechos ficticios parezcan reales.

Las 144 cartas de La Serafina (47) se extienden entre una dedicatoria que apunta a lo autobiográfico y un epílogo que recuerda el viejo procedimiento de la novela epistolar europea de la época, manteniendo un juego entre texto documental y literario. La afinidad de lo autobiográfico y la novela epistolar es evidente, sobre todo cuando todas las cartas que cuentan la historia están dirigidas, como en este caso, por el mismo emisor a un receptor cuyas respuestas se desconocen. Pero en la novela autobiográfica, escrita en primera persona y tiempo presente como la novela

epistolar, el pasado narrativo está más distanciado que en la novela en cartas y los hechos que se relatan pueden ser enjuiciados por el autor, llegando a conclusiones definitivas porque sabe ya cómo se desarrollaron.

La técnica epistolar añade además, frente a lo autobiográfico, el apóstrofe, un dirigirse expressis verbis a alguien determinado, un mayor conocimiento psicológico del personaje, y hasta un cierto suspense en el argumento, puesto que no se sabe cuál va a ser el final de unos acontecimientos inmediatos.

Puesto que he afirmado que La Serafina es un híbrido de narrativa autobiográfica y novela epistolar, conviene precisar aún más las diferencias entre estas dos formas de narración, para poder fijar posteriormente cuándo Mor de Fuentes se aparta en su obra de los recursos propios de la forma epistolar.

En la novela en cartas el presente del narrador establece el nexo entre el lector y los hechos pasados, que forman la materia principal del asunto de la narrativa. Desde el presente del narrador, durante el proceso de escribir la carta, el lector es llevado a un pasado narrativo próximo, al tiempo (ayer, hace unos días o unas horas) so-

-bre el que escribe el narrador. En cambio, el héroe desaparece como escritor en los sucesos pasados que revive en la narración autobiográfica. Por supuesto que ya previamente se había realizado la anulación convencional del autor, sustituido en la novela epistolar por la persona que vivió estos determinados sucesos que se nos narran. Nos encontramos con dos niveles narrativos unidos estrechamente, ya que ahora se supone que el protagonista de los acontecimientos es el que está sentado en su escritorio, reflejándose en aquellos hechos y recreándolos para su corresponsal (el amigo, el confidente, la amada...). El emisor está implicado en esos sucesos cuya proximidad, y el desconocimiento de su ulterior desarrollo, como ya señalé, suponen una primera y gran diferencia con la narración autobiográfica.

Ahora bien, La Serafina está compuesta sobre la dualidad textual Alfonso-Eugenio. El texto del emisor tendiendo a unirse al texto del receptor que no conocemos. Este texto complementario, las cartas que no vemos del amigo ausente, es el vacío. La carta de por sí supone una parte de un diálogo escrito. En La Serafina, el silencio del receptor es torpemente enmascarada por el autor con mínimas alusiones a un corresponsal del que se inventa, "a priori", hasta las repercusiones que el mensaje podría tener en ese receptor. Es una forma de evitar el soliloquio.

Encontramos en la novela varios ejemplos de este adelantarse al comentario del corresponsal, en una especie de desdoblamiento del personaje en emisor-receptor; un incorporar, en adivinación, la respuesta que no se produce para llenar, de algún modo, el vacío y hacer patente la hipotética reacción del destinatario.

Unas cuantas citas servirán para corroborar lo anterior. En la carta nº 4 el protagonista se hace una serie de preguntas y concluye: "Dirás: !Qué altanería! Las mismas interesadas aconsejan lo contrario. Enhorabuena, más yo no me estrellaré con la Naturaleza..." (cfr. op. cit., pág. 27). En la carta nº 6, al hablar de las mujeres, Alfonso Torreallegre escribe: "Vas a decirme que, por lo común, en la competencia de varios aspirantes tienen el acierto de prendarse del menos recomendable, aun en la figura y en aquella viveza insustancial que tanto atrae a las mujeres. Así es;..." (cfr. op. cit., pág. 29). En otras ocasiones la reproducción, en forma de diálogo inventado, del supuesto eco del destinatario, ante una actitud que refiere el emisor, es aún más clara: "Yo tuve por pareja a Serafina y ambos estuvimos acongojados y mudos. ¿Pues cómo -dirás- siendo tan palabrista, no rompiste el yelo con una persona a quien conoces a fondo y te interes en tan gran manera?" (cfr. op. cit., pág. 118).

Por otra parte, en las cartas de Alfonso no se alude a asuntos propios del corresponsal al que van dirigidas, a comentarios sobre alguna materia que el receptor hubiera hecho de un modo directo (48), con lo que, además de impedir la reconstrucción parcial del "texto" del amigo, se tiene cada vez más la impresión de que las cartas van al "vacío". El hecho de estar expresamente dirigidas a alguien, y los apóstrofes que se intercalan, de vez en cuando, en la mayoría de ellas, no aleja siempre al texto de la sospecha de monólogo en conexión con el diario. El destinatario no está presente en todas las cartas. Más de una vez ni siquiera se le trae ficticiamente a la memoria del lector para dar esa apariencia de diálogo que sugiere toda correspondencia (49). Incluso varias cartas carecen de encabezamiento y del clásico formulario de despedida y, una gran parte, de ambos extremos. Cuando en este último caso, además, no hay ninguna clase de referencia al corresponsal, no sólo el texto no toma siquiera la configuración externa de carta, sino que está más cerca de la simple digresión (50), la reflexión personal (aquí pocas veces intimista) (51), el relato aislado (52), o sirve de vehículo para introducir composiciones en verso como los romances y la anacreóntica insertados en las cartas nº 95 y 129 (cfr. op. cit., pp. 128-130 y 166-169 respectivamente).

Lo cierto es que en las novelas cortas de un solo emisor es muy fácil la transferencia a las memorias y al diario, sobre todo cuando el destinatario de esa correspondencia ficticia está casi totalmente ausente del relato, caso de La Serafina. Pero como en la novela de Mor no predomina el carácter confesional sino el elemento narrativo y descriptivo, pocas veces se advierten en el texto notas que tiendan a confundir la carta con el diario íntimo. Quizá uno de los pocos ejemplos, y el más expresivo, sea la carta nº 93, en la que la inmediatez de lo escrito y lo sentido es absoluta, ya que las dos cartas anteriores llevan la misma fecha. La transcribo íntegra por su brevedad:

Quizá no habiéndome desviado de Narcisa, ella estuviera llena de vida, y yo libre de este conflicto. Si su atractivo no me encarnó tanto, la pasión sería más afortunada y sobre todo menos ardiente, pues, aun en medio de la mayor bonanza, la extremada vehemencia del afecto es peligrosa para un alma sensible, como lo sería, sin duda la de aquel desventurado maniático que invocaba tan continua y desesperadamente a su Matilde.

El mismo día por la noche. (cfr. op. cit., pág. 128).

En algunos pasajes de La Serafina se advierte también la

presencia del "narrador autoconsciente" (53), que pide disculpas por las digresiones: "tras esta digresión, quizá bastante excusada, vuelvo a mi tema" (cfr. op. cit., pág. 72), o autocritica su texto: "Allá va una carta cuajada de sutilezas gramaticales, que quiere decir, empanada en yelo; conque puedes, con este aviso al paño, dar sobre ella un salto de Alvarado, esto es pasar de un bote desde el encabezamiento a la fecha, y dándole carpetazo, dejarla dormir eternamente sobre el bufete" (cfr. op. cit. pág. 94). Esta participación del autor en el relato, muy corriente en los siglos XVII y XVIII, y aún en la novela española del siglo XIX, se produce de un modo más natural en las novelas epistolares ya que, tratándose de cartas, es normal que se hagan comentarios sobre el proceso de escribirlas y esto añade verosimilitud al empleo del método.

La contemplación del personaje que da título a la novela es interrumpida por la exposición de teorías literarias, ideas morales y la incorporación de elementos costumbristas. Consciente el autor de que la heroína no debe perder su posición dominante, procura hacer continuas alusiones a ella, aún en las cartas en que el tono didáctico es más evidente; a pesar de esto, son muchas las ocasiones en que ni siquiera la menciona en su correspondencia al amigo (54). El autor se ve obligado a justificar esta postura:

"Apenas te hablo de Serafina..." escribe en la carta 54 y poco más adelante: "... viendo en Serafina el mismo tenor de trato y de correspondencia, no podía ocupar tu atención con los frívolos accidentes que han ido sobreviniendo; pero en el día volveremos ya a nuestra apacible tarea" (cfr. op. cit., pág 90).

A menudo, en sus digresiones, Mor se aleja de la historia que, desde el comienzo, ha pretendido contar, y la exposición ideológica impone pausas demasiado evidentes en el desarrollo de la novela.

Así, cuando introduce en las cartas sus teorías literarias con juicios sobre la poesía, como en la carta nº 7 en la que proclama el "esmero y casi nimiedad que pide la bella Poesía" (La Serafina, pp. 29-31); y la carta nº 23, en la que vuelve sobre el tema, pidiendo decoro no sólo en la sociedad sino en la poesía: "El estreno de todo decimista y poetastro es por lo común la indecencia; y aunque sus versos no lleven asomo de tales, y carezcan totalmente de concepto, con tal que vayan envueltos en cieno, merecerán por seguro la aprobación de los mentecatos". Reconoce la dificultad de interesar, de hablar al alma, sin caer en lo que denuncia, y afirma con dureza: "De aquí se puede inferir el aprecio que se debe granjear ese enjambre de versis-

-tas que nos acosa de un extremo a otro de la península. No quisiera que me tuvieses por demasiado sentencioso, por fallista temerario, pero en mi opinión, en exceptuando tal cual ingenio, cuyo nombre vivirá, más o menos esclarecido, por largas edades, todos los restantes son unos meros tiznadores de papel o desjugados o asquerosos, o uno y otro a un tiempo; de modo que Apolo si asoman al umbral de su templo, les ha de estrellar la frente de un portazo" (cfr. op. cit., pág. 51).

También traslada Mor a La Serafina sus opiniones sobre otros géneros literarios. El escritor abogó por la primacía del teatro y, dentro de él, por la comedia "como más recomendable y provechosa que la verdadera tragedia" (55). En la carta 20 da irónicamente una receta para "fabricar comedias a docenas", donde pone de relieve los frecuentes tópicos y la uniformidad de las obras pertenecientes a dicho género que se escriben y representan en su época (cfr. op. cit., pp. 45-46). La censura de Mor de Fuentes se extiende asimismo al drama. Después de asistir a la representación de El mayor monstruo los celos, califica a la obra calderoniana de "simbolismo de inconexiones y barbaridades" (La Serafina, pp. 65-67). Pero defiende la novela y dedica la carta nº 38 a "volverles el crédito", porque las novelas "serán siempre las obras más interesantes, porque halagan

la pasión más connatural e inherente al corazón humano" (cfr. op. cit., pp. 69-70). Dentro del apartado de digresiones literarias hay que anotar también la carta 57, sobre sutilezas gramaticales, y la 139 contra los que llama "escritorzuelos de vida airada" (cfr. pp. 94-95 y 187 respectivamente).

De todas formas, la crítica de Mor es más acertada cuando señala deficiencias en el país o censura costumbres (56) que cuando vierte opiniones literarias, no siempre demasiado razonables, ya que, si exceptuamos la última de sus comedias (La fonda de París, 1838), él mismo había caído en los defectos que atribuía a sus coetáneos (57). El carácter violento, inquieto y vanidoso de Mor, inadecuado a la realidad de su tiempo, debió impulsarle a emitir juicios (58) de los que no siempre se desprende una serena capacidad crítica.

La forma epistolar es un vehículo fácil para toda clase de digresiones. Con frecuencia, al tono sentimental característico de las novelas en cartas-en las literaturas europeas de la época-va unido el moralizador. Rousseau es, en este aspecto, un discípulo de Richardson. Mor de Fuentes no escapa a esta corriente tan vinculada al didactismo del XVIII, y ésta es otra de las causas que rompen el ritmo

narrativo de La Serafina y contribuyen a alejar la atención del núcleo central de la historia.

No obstante, las ideas morales que Mor vierte en su novela se refieren, en gran parte, a los principios que deben regir las relaciones entre hombre y mujer, la natural propensión de éstas al amor, "fomentada con las especies anoveladas que les atufan el cerebro" (La Serafina, pág. 28), y a la educación que deben tener. Así, aunque las disquisiciones del autor imponen rupturas en el desarrollo de la narración, en este caso sus reflexiones no se distancian del tema de la novela y hasta podría componerse con todas ellas un breve tratado amoroso, o de educación sentimental de la mujer.

Mor expone la conveniencia de que la madre sea confidente de su hija y no se oponga a sus inclinaciones, pues, de no ser así, la joven no verá sino la manera de oponerse también a la voluntad materna y cada vez se aferrará más a su idea (cfr. La Serafina, pág. 38). Además, lo mejor para desengañarla es que se le permita tratar a aquél por el que se siente inclinada y "a buen seguro que depondrá en parte su ilusión" porque, admite, "los hombres perdemos infinito en darnos a conocer" (op. cit., pág. 85).

Por otra parte, la mujer deberá ocultar a su pretendiente los amorfos anteriores ya que "todos los hombres quieren únicamente estrenar corazones, y así es cordura en las muchachas guardar alguna reserva en cuanto a sus inclinaciones" (La Serafina, pág. 43).

Concede que la mujer posee más valor que el hombre, manifestado incluso en "el heróico menosprecio con que arrostran la muerte" (op. cit., pág. 74), y trata con ironía a los que presumen de conquistarla fácilmente, a "esos galanes tan afortunados y de tanta cuenta que llegan a merecer el glorioso renombre de matadores" (op. cit., pág. 104). Es aquí donde se advierte una de las varias contradicciones de Mor, ya que en la carta nº 3, al hacer recuento de sus Dulcineas, había encontrado corta la suma de cuarenta y dos, "que mi abultado amor propio alargaba en globo siquiera hasta unas sesenta" (op. cit., pág. 24) y, aún después de conocer a Serafina, el protagonista no deja de frecuentar a distintas muchachas y de preocuparse por las "belldades" del contorno, lo que, más de una vez, provoca los celos de la joven.

Insiste Mor en la educación de la mujer: "Decoro y más decoro, ésta es y será mi perpetua cantinela" (op. cit., pág. 191) y, aunque cree necesaria la belleza, añade que

"en el trato íntimo de nada sirve la hermosura, como no esté acompañada del talento necesario, para ir, por decirlo así, regenerando el cariño" (op. cit., pág. 163). En cierto sentido Mor de Fuentes parece contradecirse también cuando, después de haber puesto de relieve la tendencia amorosa de las mujeres, incrementada por las novelas -sin duda sentimentales, ya que en otro lugar de La Serafina alude a la Clarissa (59)-, afirma que "lo que priva en las mujeres, por más que digan, no es la sensualidad ni el capricho, sino el ser amas de casa, el disponer soberanamente, aunque sea en un desván o en una choza" (op. cit., pág. 182). Y esto refiriéndose a uno de los personajes femeninos de la novela, Rosalía, a la que no considera enamorada, pero "ya está visto que desea establecerse, como todas" (op. cit., pág. 182). Y es precisamente esta generalización la que contradice su anterior pensamiento.

Más hábil que el uso del procedimiento epistolar es la incorporación de elementos costumbristas en la novela que, en su mayoría, aparecen entrettejidos en la trama argumental. La pintura del ambiente ciudadano, de la vida de la pequeña burguesía en la Zaragoza de los últimos años del siglo XVIII, es el mayor acierto de La Serafina, que constituye un vivo documento de las costumbres de la época. En este aspecto la novela tiene un marcado interés local,

aunque denuncie la carencia de imaginación de su autor que, por una parte, acude a su propia vida como eje del desarrollo novelesco y, por otra, a los elementos reales tomados del entorno en que vive (mientras escribe la novela) y donde encuadra su propia historia, siempre apegado a datos reales, sin trascender esta realidad.

En las páginas de La Serafina hay referencias a las reuniones y veladas domésticas, con sus conciertos, recitales poéticos, bailes y sorteos para "echar damas y galanes" (60); a las tertulias de café y visitas a las botillerías: "Has de saber que aquí el mayor obsequio que se le puede tributar a las damas es convidarlas a refrescar, aunque esté helando" (La Serafina, pág. 57); alusiones a los trajes de las muchachas y labores que realizan (Vid. cartas 22-70 y 22-105 respectivamente), y a las distracciones que existen fuera del ambiente doméstico. Así, se describen las representaciones dramáticas (cartas 20 y 36), las novilladas y corridas de toros (cartas 19 y 106), las meriendas y excursiones campestres (cartas 127 y 131), sin olvidar las jotas y rondallas (cartas 37 y 39).

No falta la referencia a las fiestas del Pilar (carta 16) y a otras fiestas populares lugareñas, como las de Villamayor y Daroca (cartas 86 y 73), que Mor supone alegre

pasatiempo para la gente sencilla, en el que no le es posible participar: "Los niños y hasta los ancianos, tan legos e incultos unos como otros, se han manifestado bulliciosos y complacidos, pues yo solo era el triste y el inconsolable en medio del universal regocijo. ¿Y para esto ha costado mi esmerada educación tantos desvelos y sacrificios a mi familia?" (La Serafina, pág. 124).

Completan el cuadro de la Zaragoza de la época las descripciones de paisajes, como la arboleda de Macanaz y el monte de Torrero (cartas 101 y 116), desde donde Mor contempla la ciudad y escribe movido por un excesivo entusiasmo: "esta perspectiva, terminada por las cumbres de los Pirineos, era infinitamente más pintoresca que la de tantos pueblos de Alemania y puertos del Norte que vemos y compramos todos los días en estampas extranjeras" (La Serafina, pág. 154).

La localización de los lugares urbanos que aparecen en la novela es exacta e informativa de los límites de Zaragoza en aquel tiempo. Hay referencias al Coso (pág. 102), a la puerta de Sancho (una de las de entrada a la ciudad, donde desembocaba la calle de Santa Lucía), a la que Mor se refiere en la carta 5: "Luego vi que se entraban por la puerta llamada de Sancho, pero yo seguí mi paseo por las

huertas que están al poniente de la ciudad" (op. cit., pág. 27); al camino de las Torres: "a fin de evitar el polvo de Santa Engracia, dimos la vuelta por el camino que llaman de las Torres" (op. cit., pág. 134); a la puerta del Angel, situada al final de la calle Jaime I (pág. 146), al Mercado, etc. Todo esto contribuye a dar un tono realista a la novela, que I. M. Gil (61) ha señalado como antecedente de las costumbristas y realistas posteriores.

La Serafina es por su intención una novela sentimental, y así la denomina Caso González (62), o sensible y quizá sentimental, en la terminología menos precisa de Juan Ignacio Ferreras (63), para designar la novela que, frente a la moral y educativa, no estaría basada en una tesis moral, aunque el autor intente moralizar en ocasiones. Hay otras características que Ferreras señala en la novela sensible-sentimental que no encajan con La Serafina: la idea del amor-pasión, el que "Las inclinaciones o sentimientos de la heroína no están fatalmente condenados a la inacción o a la interiorización obligada y de buen gusto" (cfr. op. cit., pág. 207) y mucho menos el que "la heroína se lamenta a gritos" (op. cit., pág. 208).

No hay que olvidar que Mor vive en una época de transición, la del neoclasicismo al todavía distante romanti-

cismo, hacia el que no se inclina de una forma consciente. Mor critica la literatura de su tiempo y hay en él, ya lo observó Manuel Alvar (64), "un atacar como única defensa", una lucha agónica "por querer situarse en cualquiera de los cuadros de los dos ejércitos que se aprestan a la batalla". De su crítica literaria se libra Vargas Ponce y sólo a Meléndez Valdés le reconocerá como maestro.

Junto a la preocupación didáctico-moralizante de Mor y a su europeísmo (65), propios del siglo XVIII, hay, tanto en su vida como en su obra, notas de un evidente prerromanticismo. Todo lo que aparta a Mor de Fuentes del clasicismo es lo que hace pensar a Azorín en el "estilo moderno" del escritor (66) e impulsa a I.M. Gil a considerarlo como uno de los precursores de las novelas realistas, aún mucho más lejanas que las corrientes prerrománticas. Esto es debido a la actitud vital de Mor -reflejada en sus escritos-, a ese moverse entre ambigüedades y oposiciones que dan un carácter bipolar a su obra, cuando no misceláneo.

Es cierto que el escritor aragonés dejó en el Bosquejillo abundantes muestras de su postura en contra del Romanticismo. En su viaje a París se encontró con la "irracionalidad del día", con la "bastardísima ralea", con los "anovelados, o como dicen bárbaramente románticos" (op.

cit., pág. 137), a los que dedica duras frases. Refiriéndose a su facilidad para escribir -"sin borrador y sin retoques", ha dicho más de una vez en el Bosquejillo- afirma que necesita un mes para componer una comedia clásica, en cambio "por el contragénero, u la bastardísima ralea que ahora está plagando y embelesando a París, me comprometo a salir en una semana a disparatorio por día, y a los asuntos que se me vayan proponiendo, con el buen seguro de que mis desatinos y mentecateces no irán en zaga a las de Scribe, Hugo y demás piara de barbarizantes" (op. cit., pág. 138).

Pero las contradicciones de Mor aparecen una vez más. Ataca no sólo al Romanticismo sino a la literatura francesa en general, mientras compone versos en francés. Se muestra antirromántico en todas las ocasiones en que se refiere a este movimiento y, sin embargo, escribe La Serafina tras la lectura del Werther y traduce, posteriormente, esta obra del Goethe prerromántico, a la cabeza del movimiento Sturm und Drang. Además, su inclinación a la naturaleza, puesta de manifiesto, ya antes de las descripciones paisajísticas de La Serafina, cuando escribe: "Volvamos, pues, todo nuestro conato a la portentosa e inagotable naturaleza" (67); la proyección de su personalidad, tanto en esta novela como en el Bosquejillo, al que Manuel Alvar ha calificado de "romántico, heterogéneo, supremamente individualista" (68);

su despreocupación por el estilo y su crítica siempre subjetiva, son notas que le aproximan al Romanticismo que tanto censuró desde el marco dieciochesco de la época, al que no se ajustaba su actitud personal, que le alejaba, tal vez inconscientemente, del clasicismo.

II.2.3. Al enjuiciar La Serafina -casi siempre en muy breves líneas- se han citado como fuentes de la novela de Mor el Werther y La Nouvelle Heloise (las dos novelas que el escritor tradujo años después) y casi invariablemente se han venido repitiendo las mismas ideas, quizá sin detenerse a comprobarlas con una lectura directa de las obras que se relacionaban.

Ya Menéndez Pelayo había escrito refiriéndose al siglo XVIII: "La novela no existía, y apenas puede hacerse mención de una muy mala imitación del Werther publicada con el título de La Serafina por el extravagante escritor aragonés Mor de Fuentes, que también tradujo del alemán la obra de Goethe" (69).

Alonso Cortés, por el contrario, afirma que la novela de Mor no es sino imitación de Julia o La Nueva Eloísa (70) y Angel del Río, que ve al escritor aragonés como "claramen-

-te prerromántico", insiste en este concepto al afirmar: "En la historia de la prosa narrativa figura La Serafina, novela epistolar y de tipo sentimental inspirada en Julia o La Nueva Eloísa que también tradujo (Mor)" (71). Ricardo del Arco, en cambio, se inclina por el Werther a la hora de señalar la fuente de La Serafina: "sugerida por el Werther, aunque él (Mor) niegue hasta la menor concomitancia" (op. cit., pág. 410). Y muy recientemente, J. I. Ferreras escribe: "Mor de Fuentes había traducido el Werther de Goethe, y sin duda intentó una imitación" (op. cit., pág. 241).

Solamente I. M. Gil se preocupó de establecer las diferencias entre la novela de Mor y las de Rousseau y Goethe (72). Tomo como base su trabajo, añadiendo algunas puntuaciones y las divergencias que La Serafina presenta, en cuanto a la forma epistolar, con el Werther y La Nouvelle Heloise, ya que este aspecto de la técnica epistolar no fue tratado por el profesor Gil en su estudio.

El Werther está dividido en dos libros y un epílogo, en el que el editor se dirige al lector para explicar el final del joven Werther, intercalando las cartas que dejó escritas a su amigo Guillermo, a su amada Carlota y al marido de ésta.

Se ha llegado a afirmar que Goethe influyó en la mayor parte de la producción literaria del siglo XIX dándole "un carácter fatalmente autobiográfico" (73), y en este sentido podría encontrarse una relación con La Serafina, cuyo autobiografismo ya fue señalado. Pero el Werther -que en sus dos primeras partes está constituido por una serie de cartas a un amigo (al igual que la novela de Mor), todas sin despedida ni encabezamiento-, no es sino un largo monólogo, un diario bajo la apariencia de forma epistolar en el que el amigo no cuenta ni siquiera como depositario de esa confesión. Será "el editor", y no él, quien se encargue, en la tercera parte, de recoger detalles sobre los últimos días de Werther y redactar el final de la obra con los informes adquiridos y las últimas cartas-diario del protagonista.

Puesto que tanto el Werther como La Serafina reflejan experiencias personales de sus autores, existe analogía en este punto de partida y en el hecho de que, en ambas obras, el desenlace se aparta de la realidad biográfica de los mismos. Las diferencias no radican solamente en el distinto enfoque de una de las varias posibilidades que ofrece la forma epistolar -más próxima al diario en Werther-, sino en otros muchos aspectos.

Goethe se oculta como autor y ocupa un lugar pasivo,

descubriendo, en la última parte de la obra, que se limita a presentar todo el material recogido que compone la historia del joven Werther. Mor de Fuentes aparece como autor en la dedicatoria de La Serafina, aunque en el breve epílogo, para mayor garantía de veracidad de lo narrado, traslade al amigo -que sólo en este momento juega un papel activo la diligencia en publicar las cartas con el beneplácito del autor. De esta forma, en la novela de Mor no aparecen, como en el Werther, pues no tendrían objeto, las notas del editor, que suprime algún pasaje o nombres de escritores de la época para no herir susceptibilidades (nada más lejos del ánimo del escritor aragonés que censura sin rebozo). Todo dentro del juego que permite inventar una realidad por la exigencia de verosimilitud de la época.

En cuanto a la forma epistolar aún existe mayor diferencia entre La Serafina y La Nouvelle Heloise. En la novela de Rousseau, en la que se pueden considerar tres partes, hay un intercambio de cartas al principio sólo entre los amantes. Más tarde intervienen terceras personas que contribuirán a separar a la pareja. En la segunda parte se establece entre Julia y Saint-Preux una comunicación a distancia y, a partir de este momento, la correspondencia de los otros personajes de la novela se hace más frecuente hasta que, en la parte final, apenas hay intercambio epistolar

entre los protagonistas. Con la intervención de otros corresponsales se llega a una pluralidad de puntos de vista -diálogos entrecruzados-, frente al único punto de vista de La Serafina y el Werther.

Paralelamente al progresivo aumento de las cartas del grupo que representó la sociedad con sus prejuicios, oponiéndose al final feliz de un amor entre personas de distinta clase social, se va preparando la separación definitiva de los amantes. Todas las cartas, en la novela de Rousseau, convergen hacia Julia, y en la obra de Goethe hacia Lotte, mientras que en La Serafina ya vimos cómo, con excesiva frecuencia, Alfonso Torrealegre se aleja de lo que debiera ser el centro de su correspondencia, Serafina, tanto por las continuas digresiones como por la introducción de sucesos independientes, sueños y pequeños relatos (74). Y es que las novelas de Rousseau y Goethe son exclusivamente sentimentales, mientras que Mor parece tomar su historia como punto de apoyo para describir el entorno de los protagonistas, exponer su ideología y censurar deficiencias. En la novela del escritor aragonés se evidencia una intención costumbrista que no poseen el Werther y La Nouvelle Heloise.

En estas dos novelas el eje central es la pasión amorosa. Saint-Preux y Werther encuentran obstáculos para la

realización de su amor: la diferencia social, en la obra de Rousseau, y el compromiso y posterior matrimonio de Carlota, en la de Goethe. Pero la relación entre Alfonso y Serafina transcurre suavemente, en el marco de la pequeña burguesía de una ciudad provinciana, sin más peripecias que ligeras escenas de celos que, por su mediocridad, impiden que esa relación un tanto anodina entre la pareja pueda desembocar en el amor-pasión. La rebeldía precursora del Romanticismo en Werther y Saint-Preux se opone al racionalismo de Alfonso, propio de la etapa neoclásica.

Otra nota divergente es la referencia espacial. Mientras que en La Serafina los lugares se ciñen a la realidad y aparecen con sus propios nombres, en la obra de Rousseau las referencias reales e imaginarias se confunden y en la de Goethe la localización espacial no es concreta. La descripción del paisaje en Mor es realista, pero en el Werther y La Nouvelle Heloise hay una interrelación, claramente prerromántica, entre los estados anímicos de los protagonistas y la Naturaleza.

Las diferencias alcanzan también a la trama argumental, mucho más sólida en las novelas de Goethe y Rousseau que en la del escritor aragonés, y a las alusiones de temas literarios, más frecuentes en la obra de Mor, y entretnejidas

en la trama novelesca, simples citas en la obra de Rousseau y en el Werther, excepto en la escena del encuentro final de los protagonistas en la que el joven, a petición de su dama, da lectura a algunos cantos de Ossian. El texto dentro del texto actúa como agente modificador de la escena, que conduce al climax de la relación entre los enamorados y es, al mismo tiempo, elemento premonitorio del fatal desenlace de la novela. Se establece un paralelismo entre la suerte de los héroes de Ossian y la de la pareja: Lotte tiene un vago presentimiento del siniestro propósito que Werther llevará a cabo poco después, quitándose la vida. Esta función de la literatura dentro de la literatura, la semejanza de lo ficticio con lo que se presenta como real, no aparece en La Serafina, donde las alusiones literarias no tienen más objeto que dar pie al autor para la crítica y la exposición de sus opiniones sobre el tema.

Por otra parte, la inserción de composiciones poéticas en la obra de Mor -en las que se aprecian influencias de Anacreonte, Virgilio y Meléndez Valdés- es otro aspecto divergente con las obras de Rousseau y Goethe donde esto no sucede. Como ha señalado I. M. Gil (75), el escritor aragonés tomó en esto como modelo el Quijote, al que se refiere tantas veces en La Serafina, y al que consideraba como la más alta cima de la expresión del talento literario cervantino.

En cambio, no aparece en la novela de Mor ninguna referencia al sentimiento religioso, que adquiere relieve importante en la novela de Rousseau y aún en el Werther, pues a pesar del suicidio, el protagonista ha dado muestras anteriores de profunda religiosidad.

También en la ideología se opone La Serafina a La Nouvelle Heloïse. Mor cree en la educación, en que el género humano debe cultivarse: "El hombre es de suyo desmandado y montaraz, y no mediando siquiera aquel grado ínfimo de cultura que vulgarmente se llama crianza para enfrenar sus arrebatos, amansar su fiereza y suavizar su natural y desabrida salvatiquería, viene a ser más feroz e insociable que los mismos irracionales" (pág. 151), y a lo largo de La Serafina son muchas las veces que insiste en esta idea, que tanto difiere de las roussonianas. Alfonso Torrealgre, Mor de Fuentes, está muy lejos de toda subversión. Su ideología -independientemente de la postura crítica con la que pretendía alertar de tantas insuficiencias- y su tono moralizante encajan bien en el marco burgués en el que situó su historia amorosa y en el que no cabía, ya lo apunté, la exaltación de Werther, ni la de los amantes de La Nouvelle Heloïse, ese amor-pasión que rechazaba su teórico antirromanticismo.

Las analogías de La Serafina y el Werther se limitan a la elección de la forma epistolar y quizá, como ya observó I.M.Gil (76), al episodio del encuentro de los protagonistas. La primera vez que Alfonso ve a Serafina, la joven está dando unos dulces a "un mozuelo que parecía hermanillo suyo" (pág. 23), personaje que no aparece ya más en la historia. Serafina jugaba con él como Carlota jugaba con sus hermanos, a los que reparte pan para la merienda, en el momento en que conoce a Werther. Este pasaje y las reflexiones que Mor hace en la visita al manicomio zaragozano, que pueden relacionarse con las de Werther a la visita de un pobre demente, son las únicas semejanzas que cabe establecer entre las dos novelas en el plano del contenido.

En cuento a La Nouvelle Heloise, no hay más coincidencia con La Serafina que la cita común de una estrofa de Metastasio:

Se a ciascun l'interno affanno
Si vedesse in fronte scritto
Quanti mai qu'invidia fanno
Ci farebbero pietá ! (77).

estrofa de la que Mor de Fuentes cita el autor, mientras que Rousseau no lo hace. Pero, como ha señalado I.M.Gil

(op. cit., pág. 136), Mor conocía bien a Metastasio, a quien incluso rindió homenaje poético por considerarlo el mejor poeta italiano, y no precisaba de la fuente roussoniana para citarlo.

Respecto al fundamento del influjo del Werther y La Nouvelle Heloise en La Serafina, que tanto se ha venido repitiendo, a la vista de las consideraciones anteriores solamente puede explicarse si, como ya apuntó I.M.Gil (78), se partió de una rápida lectura de estas novelas en las traducciones que hizo Mor de ambas obras. Sólo así pudo encontrarse una relación basada en una unidad de estilo. No era difícil caer en la trampa de la subordinación de La Serafina a las novelas de Rousseau y Goethe, puesto que Mor había elegido también la forma epistolar como novedad, y resultaba cómodo seguir con esta afirmación establecida, que se venía transmitiendo rutinariamente, quizá sin apoyarse en una atenta lectura de las fuentes. Mor era un escritor poco estudiado hasta la tesis doctoral del profesor Gil (79), que no se ha publicado en su totalidad, y nada se había añadido a este trabajo en los últimos años.

II.2.4. Al margen de esta cuestión, hay que insistir en la incapacidad de Mor para sostener una técnica narra-

-tiva a través de la correspondencia. Hay momentos en que el autor ensaya algunos de los recursos de la técnica; así la carta dentro de la carta, como el fragmento que reproduce en la nº 3, en forma directa, de una misiva enviada a Eugenio hacía meses. Paradójicamente, basa en un hecho inverosímil, como memorizar -aunque sólo sea parcialmente- una carta lejana en el tiempo, la función referencial a una correspondencia anterior para dar carácter de continuidad, de correspondencia real, y por tanto de mayor verosimilitud, a la narración.

La carta dentro de la carta aparece en La Serafina en dos ocasiones más. Alfonso no ve a su dama sino de lejos, en el paseo, y no quiere valerse "de medios torcidos e indecorosos, para entablar una correspondencia con Serafina" (cfr. op. cit., pág. 29), es decir de terceras personas. Esta decisión, a la vez que aparta al autor del viejo procedimiento de la novela sentimental, nos priva del punto de vista de la heroína, que hubiese contribuido a individualizar este personaje tan desdibujado en la novela.

Pero el protagonista siente la necesidad de comunicarse con la mujer que ama. Intenta hacerlo en verso (carta nº7), pero esto no es sino el pretexto para atacar la poesía de la época, ensayando una oda en los más diversos tonos im-

-perantes y que, al final, rechaza porque ninguno se ciñe "al esmero y casi nimiedad que pide la bella Poesía" (La Serafina, pág. 30).

Esto le lleva a afirmar al comienzo de la carta nº 9: "Si yo me correspondiese con la señora de mis pensamientos, no sería en verso, sino en prosa muy llana, y usando de la confianza propia del Amor, le diría:..." (cfr. op. cit., pág. 33). Y a continuación reproduce lo que el autor llama una carta imaginaria a Serafina, pero que en realidad escribe y envía a un receptor, Eugenio, al que no iba destinada. Más que una carta mental, o que no se envía, nos encontramos con una carta dirigida hipotéticamente a Serafina y que recibirá el amigo y confidente. No hay duda de que si hubiera expresado en forma indirecta el contenido de la carta, el tono confesional, del que casi siempre huye el protagonista en su correspondencia, se hubiera acentuado.

En la única ocasión en que vuelve a reproducir el autor una carta a Serafina, la introduce en uno de los fragmentos de la novela que más se aproximan a la narración autobiográfica. No hay ni fórmulas de encabezamiento ni despedida que recuerden la forma externa de la carta, ni apóstrofes o alguna clase de alusión al corresposal.

A Serafina se le ha buscado un pretendiente más ventajoso, que ella no acepta. Envía un billete a Alfonso para tranquilizarle, cuyo contenido resume brevemente el autor, y a continuación inserta su respuesta: "Mi contestación, inflamada por un patético arrebató, ha sido del tenor siguiente: ..." (cfr. op. cit., pág. 105), sin aclarar de qué forma se ha servido para hacerle llegar esta carta, él que tan enemigo se muestra de tercerías.

Al no poder acogerse al artificio de carta imaginaria a Serafina, puesto que se trata de una respuesta directa y real a un mensaje recibido, esta carta constituye una unidad cerrada que rompe la continuidad de la correspondencia con Alfonso, aunque implícitamente esté inserta en ella.

Salvo este atisbo de utilización de una de las posibilidades del artificio epistolar, sin resolver satisfactoriamente los problemas planteados por el ocasional cambio de receptor, no se aprecian otros indicios que supongan una preocupación del autor por los recursos de la técnica que emplea. Incluso no tuvo cuidado, en las ediciones aumentadas de La Serafina, de entretejer sus añadidos en la trama argumental siguiendo una ordenación lógica de los motivos, situaciones e ideas expuestas en la primera versión. Aunque, como ya dije, no se conoce ejemplar de las dos pri-

-meras ediciones de La Serafina, esto se deduce, en la versión de 1807, principalmente del contenido de la carta 120. En ella Alfonso anuncia que su correspondencia en lo sucesivo no será tan seguida porque "Esto, amigo mío, va llegando a su paradero, y creo haber desempeñado a tu satisfacción la palabra que te dí, al principio de mis amores, de irte participando cuanto me ocurriese en ellos" (pág. 158). Todo en esta carta suena a final. Así, la confesión de que puso al escribir algún cuidado "apenas supe el amistoso aprecio que hacías de mis cartas", y el hacer mención de la dificultad de la carta como género: "no siempre es tan fácil como acaso se imaginará el vulgo, el escribir con algún despejo y naturalidad, de modo que se transparenten al vivo los rasgos, y resalten y casi se palpen, hasta los objetos de suyo menos abultados" (pág. 158).

Alfonso Torreallegre, aunque no da por terminada la correspondencia con su amigo (ya nos había hecho saber que ésta era anterior a su conocimiento de Serafina, para alejar las cartas de la sospecha de obra literaria), sí da por concluído felizmente el asunto principal de su correspondencia con Eugenio y, por tanto, La Serafina. Aún añade: "Quisiera, por despedida, bosquejarte nuevamente la especie de trato que reina en casa de Serafina..." (pág. 158). Pero, tras esta carta, siguen 24 más con una diferencia entre

ellas de dos, tres, cuatro o siete días a lo sumo. Es decir, con idénticos intervalos de tiempo que las anteriores.

Estos añadidos se aprecian también claramente en las digresiones que se apartan de la trama argumental, y que señalé en su momento, con lo que no es arriesgado afirmar que los sucesivos aumentos de La Serafina contribuyeron aún más a debilitar la técnica elegida para la novela, donde no se advierte una relación estrecha entre el tratamiento del tema y la elección del método, que evidencie la necesidad de haber utilizado la forma epistolar.

Por otra parte, la inclusión de diálogo directo en la novela de Mor es excesiva (80). Reproducir literalmente una conversación que ha tenido lugar hace tiempo, en forma directa, es prácticamente imposible en la realidad y, por tanto, inverosímil. Si la carta, por sí misma, ya constituye una parte del diálogo que se completará con la respuesta del receptor (directa, o adivinable en el texto del emisor, cuando la novela está compuesta por una serie de cartas de un solo personaje), incluir diálogos en el texto epistolar obliga a considerar la carta como una zona descriptiva en la que se introducen estos nuevos rasgos de la realidad que son las voces. Estaríamos entonces ante una sucesión de

espacios dialogados y descriptivos como en cualquier novela no epistolar.

Por supuesto que incluso los grandes maestros de la novela epistolar (Richardson y Laclos, por ejemplo) incluyen conversaciones en sus cartas; pero éstas son la materia de la acción y no su reflejo, como ocurre en la novela de Mor. En La Serafina gran parte de sus relatos cerrados, como ya dije, prescinden de las fórmulas de encabezamiento y despedida -se alejan incluso de la apariencia de la carta- y la meta que pretenden es la forma narrativa con sus vastas dimensiones expresivas. La literatura en cartas adquiere todas las características comunes a la comunicación epistolar; pero, sobre todo, un rasgo de intimidad que no está patente en la novela de Mor, que muy pocas veces y, sólo superficialmente, analiza sentimientos.

El diálogo apunta en La Serafina a otra forma de expresión distinta del procedimiento epistolar. La elección evidentemente arbitraria de la fórmula se advierte también en el tratamiento del tiempo, que no se concentra en el instante vivido, como cabría esperar del uso de un método propio para el análisis de sucesos y sentimientos inmediatos. En la novela de Mor hay frecuentes retrocesos en el tiempo para relatar hechos anteriores al encuentro de Al-

-fonso con Serafina que, en general, no tienen una relación significativa con los acontecimientos que se producen en el presente narrativo. El tiempo psíquico no adquiere relieve ya que la revelación de la subjetividad, el análisis de la emoción, la confesión íntima, apenas tienen lugar en La Serafina.

El tiempo cronológico está claramente delimitado. La acción transcurre entre agosto de 1786 y abril de 1788, pero hay inexactitudes cronológicas en el texto. El autor, más de una vez, no tiene en cuenta la datación de las cartas en las concretas referencias temporales de que se sirve para situar los hechos.

Así, en la carta 10, nos anuncia un viaje: "He resuelto ir a pasar ocho o diez (días) en compañía suya" (pág 34). Añade que partirá dos días después, y fecha la carta el 17 de septiembre. En la carta siguiente, nos informa de que el viaje duró ocho días -como mínimo del 19 al 26 de septiembre-, pero esta carta, escrita a su regreso, lleva fecha del 24 de septiembre.

No es ésta la única ocasión en que se deslizan errores de este tipo. Aunque la verosimilitud no tiene por qué ser una cualidad esencial de la novela, en el caso de la novela

epistolar favorece la adhesión del lector a la forma de expresión elegida. Si el autor desaparece sustituido por el editor, por la persona que ha encontrado o conservado las cartas, o por cualquier otra convencionalidad literaria, con el objeto de presentar la correspondencia ficticia como auténtica, el lector participará más fácilmente en el juego si el escritor cuida de que no se deslicen detalles en el texto que contrarresten esta apariencia de realidad, que va unida a la forma de narración adoptada.

En este sentido también tiene interés la inexactitud cronológica que se desliza en las cartas 20 y 36. Refiriéndose al teatro en Zaragoza, escribe Mor: "Ya sabes que años pasados se incendió aquí el teatro, y por consiguiente se carece de esta recreación; pero aun cuando construyan, como se trata en el día, uno provisional, creo lo he de frecuentar muy poco" (pág. 45).

El incendio del teatro (81) acaeció el 12 de noviembre de 1778. Aunque en 1784 se autorizó a Carlos Vallés para representar comedias, no se reanudó la actividad teatral hasta 1791, en una sala acondicionada provisionalmente en La Lonja. La inauguración de la nueva Casa de Comedias (82) tuvo lugar el 25 de agosto de 1799.

En la carta 36, Mor vuelve a aludir al tema: "Como aquí se carece de teatro, algunos aficionados han compuesto una sala..." (pag: 65). El autor sitúa la acción de su novela entre 1786 y 1788, cuando en Zaragoza no se había reanudado aún la representación de comedias ni contaba con esa sala, que se instaló en 1791. No obstante, Mor de Fuentes escribe su novela en 1797, y entonces sí que él podía asistir a las funciones de La Lonja, lo que nos induce a pensar que los hechos ajenos a la trama amorosa, que narra en La Serafina, los tomó el autor de la misma época en que escribía su novela.

En conclusión, sobre La Serafina cabe afirmar que, en cuanto a la técnica epistolar se refiere, la novela de Mor no pasa de ser un intento de utilización de esta fórmula narrativa. Esta sucesión de cartas de un solo emisor que componen la novela, tan cercana al autobiografismo, lleva implícita la posición dominante del protagonista, que impide al resto de sus personajes mostrar su personalidad. Hasta la figura de Serafina aparece desdibujada y sin fuerza individualizadora. Como observó I. M. Gil (83), la reiteración de escenas, y la monotonía de los diálogos, contribuyen también a la indiferenciación de los personajes.

Todos los factores positivos que pueden señalarse en

la novela de Mor: su carácter documental de la Zaragoza de fines del siglo XVIII, los elementos costumbristas, la acertada pintura del ambiente, que suponen un avance de corrientes literarias futuras, son los que alejan a la novela de lo puramente epistolar.

La pobreza sentimental de La Serafina, su incorporación del mundo externo, cuando el espacio en la novela escrita en forma de cartas se desplaza hacia lo íntimo, el descuido de los efectos estéticos unidos al recurso epistolar, apuntan hacia el carácter mixto de la novela.

La carta es limitadora de la función narrativa, y si en ella encontramos descripción y diálogo apartándose del espacio íntimo -como sucede en la obra de Mor-, la carta desborda sus límites y se convierte en mero fragmento de novela donde ya son posibles todos los recursos narrativos. Además, la carta presenta una doble abstracción de la realidad en la que los acontecimientos narrados están sometidos a la modificación del punto de vista del emisor, y al conocimiento que éste tiene del receptor y su deseo de influir de alguna manera en él, según sea el motivo o la finalidad de su correspondencia. Y ya hemos visto cómo en La Serafina no se aprecian estos rasgos típicos de la comunicación epistolar.

Aunque la novela compuesta por una serie de cartas de un solo emisor, que no tienen respuesta, es el estadio más rudimentario del uso de la fórmula epistolar, Mor, cuya improvisación al escribir es notoria, no se preocupó de que el modo elegido para su narración fuese no sólo verosímil sino necesario. No obstante, hay que valorar la novedad de su intento en España en una época en que la utilización de la forma epistolar se había extendido enormemente en otras literaturas europeas y nuestra novela atravesaba difíciles momentos

II.3. La Leandra, de Valladares de Sotomayor.

Antonio Valladares de Sotomayor utiliza también la fórmula epistolar en La Leandra, novela original que comprende muchas (1797-1807), que según los catálogos (84) consta de nueve tomos, pero o bien el autor la dejó deliberadamente sin concluir (85) (al igual que sucede en muchos poemas épico-caballerescos, de cuya estructura participa, en que las historias sin terminar abren multitud de posibilidades), o bien se ha perdido algún volumen. Lo cierto es que el libro noveno termina con estas palabras: "mañana continuaré

en otra (carta) la agradable historia de nuestra preciosa Isabela hasta concluir la, y proseguirá la señora Doña Baltasara la de Enriqueta, la suya y otras" (86). Pero además, al principio de este mismo volumen, el autor habla por boca de su personaje sobre "las dudas que ha sembrado la malicia sobre si acabaré o no este tomo y el décimo en el término que se me antojó señalar" (pág. 3). Y puede que "la malicia" triunfara en lo que respecta al anunciado décimo tomo, que no aparece en los catálogos.

El ejemplar de la Biblioteca Nacional consta de nueve tomos (87) y, como su título indica, la obra está constituida por una serie de novelas, autobiografías de los distintos personajes, a las que sirve de marco la fórmula epistolar.

Aunque el profesor Ferreras, en el breve comentario que dedica a La Leandra (88), admite no haberla leído en su totalidad: "La lectura, por las páginas que he leído, que no han sido todas, me ha parecido pesada" (op. cit., pág. 179) y evidentemente lo es, esto no ha sido obstáculo para que intentase resumir el asunto de la novela. Y, como cabía esperar de una lectura parcial, aunque ha procurado no entrar en detalles, su referencia no se ajusta a la realidad de los hechos. Escribe Ferreras: "Aniceta se halla al cuidado de

Leandrita, hija de Leandra; ésta anda por el mundo y conoce diversas personas que le cuentan sus respectivas historias, constituyendo estas autobiografías una pequeña colección de novelas intercaladas en el texto, según la conocida técnica de nuestros novelistas clásicos" (op. cit., pág. 179).

De estas palabras parece deducirse que el viaje (de Leandra) sea el motivo generador de la novela. Es necesario precisar que el resorte que genera la correspondencia, nexo de integración de las distintas historias, es el traslado de una amiga de Leandra, Aniceta, a la Corte, para celebrar su boda, y donde deberá residir en el futuro. Leandra queda con su hija, Leandrita, en San Juan de Alfarache (sin "andar por el mundo", incluso casi sin vivir en él, puesto que no se aparta de su escritorio) y esta separación física de dos amigas, antes estrechamente unidas, origina, por necesidad de comunicación, la correspondencia entre ellas. Correspondencia que, poco a poco, va alejándose cada vez más de su misión, puesto que la fórmula epistolar aquí utilizada parece responder más a una moda de la época que a su función propia.

II.3.1. La carta misma se convierte en novela que "comprende muchas", y la suma de estas distintas unidades na-

-rrativas dará una realidad novelística a la que no se llega desde la narración de un autor sino desde la del correspondiente principal. Nos encontramos, pues, ante una serie de novelas cortas (en las que incluso volverá a usarse la carta como recurso narrativo) a las que se antepone la cláusula de novela epistolar.

Antes de analizar cómo va degenerando la correspondencia y de qué forma se realiza el entramado de las distintas historias, conviene puntualizar que La Leandra es una novela de tendencia moralizante y educadora, a pesar de que no abundan en sus páginas las reflexiones morales. Estas deberán ser deducidas del comportamiento de los personajes de las diversas historias. "La moral de la Novela ha de ser tan fina -escribe el autor en su prólogo- que corrija deleytando" (t. I, pág. 9). Y, más adelante, añade: "La virtud, para que consiga quedar victoriosa, ha de tener contraste" (t. I, pág. 12). Lo que justifica que, en la mayoría de los relatos de La Leandra, haya siempre, al menos, un personaje antagonista, un obstructor de la felicidad basada en la práctica de la virtud, que tiene la función de provocar acciones en los personajes, de las que se desprenderá la correspondiente enseñanza moral.

Las unidades narrativas de La Leandra, frecuentemente

interrumpidas, y a las que sirven de marco distintas cartas, se insertan según el siguiente esquema:

T.I) CARTA

Aniceta → Leandra

- a₄: La Vizcondesa del Arenal
- a_{4.4}: historia de Beatriz
(Conde de la F...² → Beatriz)
- a₃: Rosa y Narciso → D. Julián y D. Diego
(Marqués de P... → D. Julián)
- a_{3.4}: historia de Narciso
- a₂: Druquet y Marcelino

T.II) CARTA

Leandra → Aniceta

- b₄: historia de Rufina Bargas
(Leandrita² → Leandra ←⁴ Peñalva
Marquesa de P. → Leandra)
- b₂: historia de Eduardo y Camilo...
- b_{2.4}: historia de María
- b₁: sueño

T.III) CARTAS

Aniceta → Leandra

Leandra → Aniceta

- b₂: historia de Eduardo y Camilo
- b_{2.1}: relato de Camilo
- Leandra $\xleftrightarrow[3]{2}$ Aniceta
- c₄: historia de Claudia y Lorenzo
(marqués D... → Ministro
Rosalía → D. Prudencio
Claudia → Lorenzo)
- c₅: historia de Leandra...

T.IV) CARTA

Leandra → Aniceta

- c₂: historia de Leandra...
(Bartolomé → Leandra
Isabel → Felipe
Casilda $\xleftrightarrow[4]{1}$ Leandra)

T.V) CARTA

Leandra → Aniceta

- c₂: historia de Leandra...

T.VI) CARTA

Leandra → Aniceta

- c₂: historia de Leandra...
- c_{2.1}: historia de doña Brígida...
c_{2.1.1}: historia de don Angel Q.
- c_{2.1.2}: historia de doña Brígida
c_{2.1.3}: D. Casimiro y Dña. Baltasara.

T.VII) CARTA

Leandra → Aniceta

c_{2.4.2}: D. Casimiro y Dña. Baltasara...
 c_{2.4.2.4}: historia de Ramona
 (D. Leonardo → Ramona
 Ramona → padre)
 c_{2.4.2}: D. Casimiro y Dña. Baltasara...

T.VIII) CARTA

Leandra → Aniceta

c_{2.4.2}: D. Casimiro y Dña. Baltasara...
 (D. Antonio → Casimiro
 Jacinto B. → Dña. Baltasara)
 c_{2.4.2.2}: trágico suceso de Hipólito
 c_{2.4.2}: D. Casimiro y Dña. Baltasara...

T.IX) CARTA

Leandra → Aniceta

c_{2.2}: historia de Dña. Baltasara...
 c_{2.2.4}: historia de Enriqueta...
 c_{2.2.2}: historia de Isabel...

El volumen I de La Leandra (dedicado a la señora doña María del Rosario Fernández) (89) está compuesto por una sola carta de Aniceta a Leandra, donde le relata los pormenores de su viaje a la Corte, la solemnidad con que se celebró su boda, la impresión que le ha causado la familia de su esposo... manteniéndose, en las cincuenta primeras pági-

-nas, bastante próxima a lo que se supone debe ser el recurso epistolar, como reflejo de la carta verdadera, con las consiguientes apelaciones al receptor y pausas en la escritura (90), que tratan de justificar la inverosímil y excesiva longitud de la carta.

Pronto hay indicios de que la correspondencia va a tomar un cauce diferente. Aniceta recuerda a su corresponsal la promesa "que varias veces me diste de hacerme una puntual relación de los sucesos de tu vida" (t. I, pág. 49). Y, poco más adelante, añade, sin motivo que lo justifique, que va a referirle un caso del que se habla mucho en la Corte. El suceso le ha sido relatado por un testigo presencial de los hechos, pero, antes de cambiar su papel de receptor en emisor, tiene buen cuidado de patentizar la fidelidad de su relato: "además de la mucha atención que puse en oírle, el mismo que le contó entonces, conseguí que me lo repitiese, y después que de mi boca le escuchase; con lo cual, quedé tan instruida como aquel" (t. I, pág. 52). Justifica también de este modo la perspectiva del relato, que será narrado desde el punto de vista del narrador-testigo, colocándose en su lugar. Consciente de la traslación personaje → autor de un texto escrito, afirma: "Procuraré exornarle en el estilo; pero no alteraré la verdad del suceso" (t. I, pág. 52).

II.3.1.1. A partir de este momento comienza la interpolación de historias en la carta, que será el marco de unión de todas ellas. Tres son las secuencias narrativas independientes insertas en el I volumen de La Leandra, que están en relación yuxtapositiva (91) dentro del sistema narrativo y que contienen a su vez otras unidades narrativas. Esto sin olvidar otros incisos yuxtapositivos que se integran asimismo en la carta: el sueño y la historia de Teresa Mata.

Dentro de la carta (A), la primera secuencia narrativa (a_1 : La Vizcondesa del Arenal) contiene también una unidad narrativa completa ($a_{1.1}$: historia de Beatriz), subordinada por su contenido, pero coordinada a la anterior hasta la resolución sincrónica de ambas. Beatriz cuenta su propia historia (narrador=personaje), que aclarará los hechos hasta su concurrencia espacio-temporal con a_1 .

En este relato se incluyen cartas (Conde de la F... ~~3~~ Beatriz), dando el contenido de la primera (pp. 164-5) como si el personaje incorporase a su narración oral la lectura directa de la carta. Pero no es así. Se produce un fenómeno semejante al de lo inverosímil de reproducir un largo diálogo en estilo directo en una carta, diálogo que no puede ser sino recreado, puesto que el emisor no tendrá la

memoria suficiente como para reproducirlo con fidelidad, tiempo después de que haya tenido lugar.

En este caso de la historia de Beatriz, las cartas recibidas por la vizcondesa: "La Vizcondesa volvió al escritorio; sacó unas cartas y las guardó diciendo: Vosotras hablaréis a su tiempo" (pág. 118), serán el documento que certifique la veracidad de las que Beatriz reproduce oralmente, bien sea en forma directa, como la primera, o dando un resumen de su contenido, como en las restantes (pp. 165-6, 170-2).

Las cartas que posee la vizcondesa (Conde de la F... ³→Vizcondesa del Arenal) serán exhibidas, pues, como garantía de la fidelidad recreadora de Beatriz: "Esta es esa otra carta, que acaba de citar mi hermana" (pág. 165) o "lo mismo me escribió a mí" (pág. 166) y "esta es su última carta, dixo la Vizcondesa, en la que me instruye de cuanto me acabas de referir" (pág. 172), pero no se da lugar a una confrontación de textos. Basta con que existan como garantía de verosimilitud.

La segunda secuencia independiente (a₂: Rosa y Narciso) es narrada, en tercera persona y pasado narrativo, por el receptor (Aniceta), que hace a su vez de emisor para un nue-

-vo receptor (Leandra), sin olvidar la fórmula epistolar en la que está inmerso el relato: "Como en la referencia de este suceso (...) no hago otra cosa, que expresar lo que ligeramente oí, y por otra parte es el tiempo reducido para dirigirte ésta por el correo del Martes, no extrañes, mi amada Leandra..." (pág. 219).

Esta secuencia también comprende otra unidad narrativa completa ($a_{2.4}$: Historia de Narciso), en relación coordinativa con la anterior. El narrador interviene como actante de la historia relatada y de la (a_2) que la contiene, pero, a su vez, considerando aisladamente (a_2), encontramos dos episodios breves, (el de D. Julián y D. Diego), regidos por un principio de causalidad, en relación sintagmática con la historia general hasta su convergencia en (a_2). En esta secuencia se incluye una carta (Marqués de P...→D. Julián) con función meramente informativa, cuyo contenido se resume en estilo indirecto.

Cuando el narrador interrumpe o finaliza la historia, aflora la fórmula epistolar, en un doble intento de justificar que la carta se haya transformado en novela y de acoplar el tiempo transcurrido durante el acto de escribir al tiempo físico de la narración general, de lo que constituye la materia de la correspondencia en sí. Aniceta habla de las

costumbres de la corte, del plan de gobierno de su casa, de los que conviven con ella, y, en esta línea de escasa trama argumental, se inserta la carta de Teresa Mata a su padre (pp. 318-325), que vendrá a completar el mínimo inciso yuxtapositivo de la historia de aquella, subordinada argumentalmente al marco narrativo.

La tercera secuencia del volumen I de La Leandra (a.: Druquet y Marcelino) está narrada en tercera persona y pasado narrativo, salvo el fragmento en que el personaje-actante (Marcelino) toma el lugar del narrador (Aniceta) y se produce la narración en primera persona con el consiguiente retroceso temporal (pp. 359-370). Con esta secuencia termina el tomo primero de La Leandra.

Es interesante señalar cómo la carta ha perdido su carácter privado, su connotación de escrito personal e íntimo que posee, aun cuando sea utilizada como recurso narrativo, para convertirse abiertamente en literatura. El emisor cuida el estilo y busca la aprobación de su obra, al menos en el medio familiar: "Todo lo que llevo escrito, mi querida amiga, lo está leyendo mi Faustino, y mi madre es la espectadora (...) Y no creas que es burlarse de mis bachillerías (92), sino celebrarlas como grandes conceptos" (pág. 157)

Además, se guarda el original de la carta y se envía la copia que alguien, próximo al emisor, se encarga de realizar (Faustino en el caso de Aniceta; y Leandrita, posteriormente, en el de Leandra). Así, es frecuente leer expresiones como esta: "¡Con qué prisa está concluyendo mi Faustino lo poco que le falta de copiar esta carta, para ponerla esta noche en el correo!" (pág. 394).

La carta, al perder su intimidad, deja de ser un vehículo de introspección psicológica, quedándose en simple marco de cualquier tipo de relato, donde tendrán cabida los más diversos procedimientos narrativos y artificios retóricos. Se puede decir que ha desbordado sus límites. La novela ha entrado en el terreno epistolar del que conserva poco más que la etiqueta ("epistolar"), que se usa indebidamente, quizá como eco de una moda literaria, pero también de una práctica social que responde al código femenino de la época (93).

No obstante, en algún momento de La Leandra, como se verá, parece que la carta quiere recobrar su primitiva función, y ya no es el nexo de una serie de relatos sino el eje de relación entre los personajes, elemento de comunicación, vehículo de sus confidencias. Pero este atisbo no cristaliza. El autor se debate inútilmente dentro de un esquema pobre de recursos narrativos, tratando de captar el interés

del lector y de dar variedad a sus historias.

Así, en el tomo II de La Leandra, constituido por una larga carta (Leandra—→Aniceta) en la que, en un principio, el emisor contesta a los asuntos de "verdadera" correspondencia que contiene la carta del receptor (vol. I), se seguirán insertando historias cuyo carácter novelesco está matizado. Esto se aprecia, sobre todo, en la de Rufina Bargas, por tratarse de sucesos ocurridos a personas que se sitúan dentro del ámbito de las amistades del emisor y del receptor, o de uno de ellos.

En la carta (B) hay tres secuencias, dos de ellas fragmentadas en su proceso narrativo para captar el interés del receptor, que permanecerá pendiente del desarrollo de la intriga. La primera unidad narrativa completa (b_1 : historia de Rufina Bargas) está contada por Leandra, en tercera persona y pasado narrativo, hasta el momento en que la historia enlaza con el tiempo físico de la carta. Se quiebra la narración con el relato del viaje de Leandrita a Sevilla (en compañía de dos amigas de su madre) para ver a los Reyes. Se alternan las cartas (Leandrita²→Leandra), contando sus impresiones, con la de (Peñalva→Leandra) que proseguirá, sin terminarla, la historia de Rufina.

La intriga, pese al escaso interés de la historia, continúa al introducir la secuencia (b₂: Historia de Eduardo y Camilo) contada en primera persona (personaje=narrador), que es una larga novela que no terminará sino en el volumen siguiente de La Leandra. Dentro de esta secuencia narrativa (b₂) se inserta otra unidad narrativa (b_{2.4}: Historia de María), relatada por un narrador-testigo y subordinada argumentalmente a (b₂). Se interrumpe la secuencia narrativa (b₂), para dar fin a la (b₄) con la carta de la marquesa de P→ Leandra, e interpolar un sueño, que es más bien una novela corta (b₃), narrada por el personaje-actante (Leandra) y en relación coordinativa con la historia general. El sueño-relato, narrado sin interrupción, es una apoyatura más, dentro de la variedad ejemplificadora que busca el autor, de una misma intención moralizadora, no expresa, pero evidente.

Con esta interpolación (b₃) termina el tomo II de La Leandra, quedando en suspenso la historia de Eduardo y Camilo (b₂) hasta un nuevo envío de correspondencia.

De las cuatro cartas que hemos visto que se insertan dentro de (B), solamente la segunda (de Leandrita a su madre, pp. 89-93) responde a una necesidad de comunicación, teniendo el resto una función narrativa. En el caso de (b₄: historia de Rufina Bargas), las dos cartas (de la Peñalva y la

Marquesa de P.) que concluyen la historia podrían haber añadido un punto de vista diferente al del narrador (Leandra), pero no sucede así. Hasta el estilo es tan poco diferenciado que el cambio de narrador a narrador-testigo no se advierte sino en el cambio de nombre del emisor, que termina de relatar la historia para un receptor expreso (Leandra). Esta actuará a su vez como emisor, al introducir aquellas cartas en (B), marco narrativo que sustenta la historia.

En el volumen III de La Leandra continúa la historia de Eduardo y Camilo, introduciéndose una nueva unidad narrativa ($b_{2.2}$: relato de Camilo), coordinada con la anterior, aunque también subordinada a nivel de contenido, y que se fusiona con (b_2), cuando el tiempo de lo narrado en ($b_{2.1}$) coincide con el tiempo físico de (b_1). El narrador-protagonista se convierte en personaje-actante de la narración general, al relacionarse sentimentalmente con Leandra.

Es en esta parte de La Leandra cuando la narración adquiere mayor ritmo y la carta parece recobrar momentáneamente su función, abandonando su papel de simple marco narrativo para convertirse en medio de comunicación entre personas distantes. La estructura ha variado. Ya no es una sola carta la que enmarca una serie de historias, que se integran en un mismo volumen, sino que se intenta una corresponden-

-cia fluída. Llegan a intercambiarse once cartas entre las dos principales corresponsales (Leandra $\xleftrightarrow{\frac{8}{3}}$ Aniceta), de las que solamente tres sirven de nexo de integración de otras historias.

Incluso el autor ensaya algún recurso tradicional de la novela epistolar y, aunque muy tardíamente, trata de aparecer como mero "editor" en las notas que figuran a pie de página, anunciando la "pérdida" de algunas cartas: "Por más exquisitas diligencias que se hicieron para encontrar la carta de Aniceta, que cita Leandra, no pudo lograrse" (t. III, pp. 335-6). Y aún insiste, poco más adelante: "Igual desgracia, que la carta que cita Leandra en la anterior, corrieron las que aquí menciona" (t. III, pág. 343).

Se advierte, pues, el ya innecesario intento de añadir verosimilitud a la correspondencia, que hace aún más visible la incapacidad del autor (que, en vano, quiere desaparecer como tal) para mantener el ritmo de la comunicación epistolar y contar una historia no en una carta, sino por medio de cartas.

Además, las anteriores cartas del autor, están en contraposición con la que aparece al comienzo de la historia de Claudia y Lorenzo (c.), que inserta en este tercer volu-

-men de La Leandra. "El autor de esta obra -dice- hizo una comedia del presente caso..." (pág. 191). Unas veces desea aparecer como mero recopilador de una correspondencia verdadera y otras proclama la existencia de un autor de la obra.

Pero, tras el ligero indicio de una más hábil utilización del recurso epistolar, el autor sigue interpolando historias en las cartas. Así, la (c₁), ya aludida, contada en tercera persona y pasado narrativo (Aniceta→Leandra), en la que se insertan otras cartas: la del marqués D...→Ministro, utilizada como resorte de la intriga y la de Rosalía→D. Prudencio, que incluye: (Claudia→Lorenzo), y que servirán como instrumentos para hacer progresar la acción.!

Se inicia la tan anunciada historia de Leandra (c₂). Un personaje del marco lo es, a su vez, de esta unidad narrativa (c₂), asumiendo la función de actante. Y la fusión de personaje-narrador y personaje-actante, lógicamente, conlleva la narración en primera persona y el retroceso temporal.

El relato quedará interrumpido al final del volumen hasta una nueva entrega epistolar, pero la historia no tiene el interés suficiente para crear el suspense que, deliberadamente, busca el autor.

Una sola carta (Leandra—→Aniceta) ocupa todo el IV volumen de La Leandra, en el que se sigue la historia (c₂), sin inserción de ninguna otra secuencia narrativa y sin que concluya aquella. Esta carta, fechada como las anteriores, carece de las clásicas fórmulas de encabezamiento y despedida y ni siquiera tiene ya la función de marco narrativo. A no ser por las escasas referencias al receptor expreso (94), que evidencian el recurso epistolar, podría decirse que se trata de una novela en primera persona o de un fragmento de ella (puesto que no concluye a pesar de sus 381 páginas), de una ficción autobiográfica en la que se conserva la apariencia de carta, quizá en un intento de unificar el procedimiento narrativo, frente a una estructura cada vez más desordenada.

Ninguna de las cuatro cartas que se introducen en esta parte (Bartolomé—→Leandra, Isabel—→Felipe, Casilda $\leftarrow \frac{1}{4} \rightarrow$ Leandra) era necesario reproducirlas para los propósitos del argumento. Pero, en lo que respecta a la de (Isabel—→Felipe), se funden dos tradicionales usos mecánicos de la carta: el de la correspondencia robada y una variante de la carta falsa (atribuyendo su contenido a un receptor distinto), utilizados como motivo de intriga para dar una nueva dirección al argumento. La carta (Isabel—→Felipe) será el instrumento del que se sirvan los personajes antagonistas (Ambrosio, D. Jayme y Casilda) para crear el error, elemento

básico de la tragedia, que aquí se encamina hacia la ruptura de vínculos sentimentales.

Ambrosio ve sobre una mesa una carta abierta: "estaba solo y la curiosidad le movió a leerla" (t. IV, pág. 234) y en seguida "se le ocurrió que mejor sería llevársela" (pág. 235). Esta carta, resorte generador de la intriga, está dirigida a un asistente de Felipe (futuro esposo de Leandra), que lleva su mismo nombre: "hallaron en ella todas las apetecibles circunstancias que podían desear para justificar su proyecto, pues hasta el soldado, marido de la que la escribió, tenía en su nombre, que era Felipe, el más propio requisito, que aseguraba sus results" (pág. 238).

Estamos ante un juego semántico, la utilización de un nombre repetido como base de un enredo en el que la sospecha, los aspectos esenciales confusos, conducirán al hallazgo de la verdad, pero en el que la realidad solamente entrevista, siempre a punto de descubrirse, será un elemento de suspense hasta que oportunamente se revele la identidad del receptor. Los personajes antagonistas no logran su objetivo, pero no se produce la rectificación del mal y Ambrosio da muerte a D. Felipe, impidiendo el final feliz. Todo queda preparado para un nuevo episodio de la vida de Leandra

Cada etapa de la vida del personaje está marcada por una relación sentimental distinta (siempre dentro de la línea de honestidad, de acuerdo con la tónica moralizante del autor) y los avatares que la rodean impidiendo su realización.

En el volumen V (95) prosigue la narración lineal de la historia de Leandra (c₂), sin inclusión de otras secuencias narrativas. Hay una carta breve (Leandra → Aniceta) en la que se alude a otras cartas de ésta, cuyo texto se nos oculta. Valladares trata de encubrir de esta forma su alejamiento de la fórmula epistolar, la proximidad cada vez mayor a la novela autobiográfica que adquiere La Leandra, narrada desde el punto de vista de su personaje principal. Así, en la nota al pie de página (96), vuelve a tomar la figura de "editor" para explicar la omisión de otras cartas (Aniceta → Leandra), ya que no contenían sino "repetidos y encontrados sentimientos, que (...) quizá los reportarían por molestos varios lectores" (pág. 4).

Lo que no sirve como justificación para seguir encuadrando en una segunda carta (Leandra → Aniceta) de más de trescientas páginas, la continuación de la historia de la protagonista, reiterativa en cuanto que se sustenta exclusivamente en sus aventuras sentimentales, escrita en un tiem-

-po fijo -el presente del narrador-desde el que recuerda un pasado que va aproximándose a ese presente del emisor (97). La fórmula epistolar aflora débilmente en las breves pausas de la narración y en los escasos apóstrofes al receptor(98), que se intercalan en el sistema narrativo.

Dos de las cartas que se incluyen en la de (Leandra→A-
niceta), vehículo narrativo de la autobiografía ficticia,
aparecen resumidas en estilo indirecto. Son cartas D. Luis
→Dña. Matilde y Dña. Benita→D. Isidoro de P...) sim-
plemente transmisoras de noticias. Pero, uno de los persona-
jes antagonistas (Ambrosio) utiliza el anónimo (que dirige a
D. Sebastián, padre del pretendiente de Leandra) como base
de una nueva maquinación en provecho de sí mismo. El conte-
nido del anónimo se resume. Se evita así el tener que adop-
tar un estilo que no pudiera ser reconocido como pertene-
ciente a su autor, que debe quedar oculto.

El anónimo, recurso tradicional para promover intriga,
es utilizado como elemento delator, es el modo encubierto
con que la sociedad amenaza. Sirve para mantener la tensión
de tipo narrativo, pues, a partir de él, una fuerza nueva,
misteriosa, empieza a actuar. Pero cuando se descubre, en
La Leandra, que su contenido no responde a la realidad, el
personaje obstructor no tendrá más remedio que manifestar

directamente sus planes. El resultado es una nueva carta (ahora con emisor expreso) a D. Sebastián, que se ha revelado como principal agente antagonista, y con el que Ambrosio (autor del anónimo) establece una relación de complicidad.

La larga y morosa historia de Leandra no logra interesar ni con la utilización de estos recursos básicos. Se interrumpe la narración autobiográfica, volviendo al presente del narrador, para elevar a primer plano su relación sentimental con D. Eduardo. Leandra comenta a su corresponsal (Aniceta) una carta, que acaba de recibir, de su actual pretendiente. Es un intento de aflorar un tema de la correspondencia general, que enmarca las distintas historias incluso la de la protagonista.

En el tomo VI de La Leandra prosigue la historia de ésta (c_2), pero se vuelven a intercalar otras secuencias narrativas para dar mayor variedad y atraer la atención del lector con historias de otros personajes, unidas a la (c_2) por nexos fortuitos. Así la ($c_{2.4}$: historia de Dña. Brígida), en relación yuxtapositiva con (c_2), cuya narración se quiebra para insertar ($c_{2.4.4}$: historia de don Angel Q), hasta que el relato del narrador-actante alcanza el presente narrativo de la anterior.

Sigue la historia de Dña. Brígida (c_{2.1}) hasta su fusión con la (c₂) y, en este momento, se interpola la (c_{2.1.1}: D. Casimiro y doña Baltasara), narrada desde el punto de vista autobiográfico por Casimira (nombre verdadero de Mauricio=narrador). Esta secuencia se deja sin concluir, quizá más por afinidad del autor a una estructura épico-caballeresca, como ya indicamos, que por avivar el interés del lector.

Me induce a pensar ésto la diferencia de fecha de publicación, a partir del V tomo, de La Leandra (vid. nota nº 87). Suponer al lector expectante, como en la clásica novela por entregas, no tiene sentido cuando la espera es de años. Aunque también es posible que el autor tuviera compuestos todos los volúmenes de La Leandra, y sólo dificultades de publicación (vid. nota nº 95) le impidiera editarlos mediante sólo un breve espacio de tiempo entre ellos, como sucedió con los cuatro primeros.

Pero, si hubiera sido así, Valladares tenía que haber reconsiderado la composición de su obra porque no se puede esperar que el lector conserve en su memoria, al cabo de unos años, los datos suficientes. como para poder seguir sin dificultad la cada vez más enmarañada estructura de la novela, capaz de extraviar y aburrir al lector más paciente. Como bien ha indicado el profesor Ferreras: "los personajes

tardar páginas en decir algo o en realizarlo" (op. cit., pág. 179).

Todas las historias de este volumen VI están enmarcadas por una sola carta (Leandra—→Aniceta) en la que apenas hay pausas y apóstrofes al receptor expreso. También, en el volumen VII, la única carta (Leandra—→Aniceta) será el marco narrativo de las distintas historias interpoladas. La carta no se data y el corte fragmentario temporal, que antes venía señalado por las fechas en que se suponía se continuaba la escritura de la carta, desaparece en este volumen y el anterior.

Una advertencia del autor sobre las cartas que se omiten: "son muchas las cartas que remitió Aniceta a Leandra en contextación á otras sueltas que esta le dirigió: pero no teniendo conexión unas ni otras con el principal argumento de esta obra, ni con ninguna de sus incidencias, se ha omitido su publicación..." (t. VII, s.p.) indica que la carta, cada vez más, se ha convertido en novela, y novela autobiográfica, y refuerza la impresión de que el autor es incapaz de mantener el ritmo epistolar, que había ensayado en el tomo III de La Leandra.

La "verdadera" correspondencia entre las dos amigas de-

-saparece para dar paso definitivamente, a la simple inserción de historias. El escaso interés de la obra, como vengo repitiendo, induce a la interpolación y la digresión, dos posibilidades amenazadoras en el manejo de la fórmula epistolar.

Prosigue, en el tomo VII, la historia de D. Casimiro y doña Baltasara (c_{2.1.2}), en la que se inserta la historia de Ramona (c_{2.1.2.1}), formando parte de una progresión narrativa donde sucesivamente el narrador se convierte en receptor para un nuevo narrador. Los personajes escuchan el relato y vuelven a asumir el papel de personajes-actantes, incorporándose a la secuencia narrativa anterior.

En la historia de Ramona hay varias alusiones a cartas escritas y recibidas, cuyo texto no se da a conocer (99), y se incluyen, además, dos cartas (D. Leonardo—→Ramona y Ramona—→padre).

La primera revela las verdaderas intenciones de un antiguo pretendiente de la muchacha, que confiesa que no ha podido conseguir sus propósitos. La carta pierde su carácter privado: "La enseñaré a mis amigos, sacarán copias de ella, las repartirán entre los suyos, estos entre otros; y en el corto término de un día, -dice el padre- serás aplau-

-dida de toda la corte por modelo de las de tu sexo..." (t. VII, pág. 119), y será exhibida como prueba de la honestidad de la muchacha.

La segunda carta es informativa del motivo que genera la acción posterior: "no volveré a su amable presencia -escribe Ramona a su padre- hasta que la sangre del traidor satisfaga la grave ofensa que quiso hacerme, y la que en su engañado concepto hizo á vmd." (t. VIII, pág. 125).

La historia de Ramona está en relación coordinativa con la (c.1.1) y, así, una vez contado su caso, el narrador= Ramona, vuelve a asumir su papel de personaje-actante, dentro del universo representado. Se continúa el relato de la (c.1.2), pero nuevamente la historia queda inconclusa al final del volumen.

Sigue la historia de D. Casimiro y doña Baltasara en el tomo VIII de la obra. Es curioso observar cómo al autor le resulta cada vez más difícil ampararse tras la máscara de su personaje (Leandra). Ya no sólo el emisor es consciente de su papel de escritor: "voy á sacrificar mi voluntad y mi espíritu en la conclusión de esta carta, ó por mejor decir de este tomo" (t. VIII, pp. 3 y 4), lo que aleja a la carta de todo reflejo de "auténtica" correspondencia, sino

que algunas observaciones que el narrador=Leandra hace al comienzo de su relato: "Cierta literato, que en esto manifiesta no serlo, sé que anoche aseguró, que yo no cumpliría la palabra que dí, á quien se lo contó, de que en ocho días concluiría esta carta" (pp. 4 y 5), y el aceptar el "desafío literario", empezando la carta "delante de testigos, que lo serán igualmente del día en que la acabe" (pág. 5), están fuera del contexto del personaje. Tal vez, Valladares quiso dejar constancia de su "hazaña". De ser así no habría que sorprenderse del resultado, si consideraba que ser escritor era cuestión de velocidad (100).

En el fragmento de (c_{2.4.2}), que se relata en este volumen de La Leandra, se incluyen otras cartas. La de (D. Antonio—→Casimiro), cuyo texto se da en estilo indirecto, que informa de los hechos: "ninguna de sus cartas (de Casimiro) había llegado á quienes se dirigían" (t. VIII, pág. 17) y, por consiguiente, la carencia de noticias había provocado una situación de incertidumbre y había dado lugar a suplir la falta de información con las suposiciones más pesimistas. En esta carta se incluye otra (Jacinto B.—→doña Baltasara) complementaria de la anterior en cuanto sirve para disipar las dudas de Casimiro sobre su amada y revelar su honestidad (base de toda relación sentimental en La Leandra).

Si la carta que se inserta es, en principio, un elemento paralizador de la acción, no obstante, por su contenido, puede tanto precipitar como suspender la acción posterior. Un mismo uso mecánico de la carta puede, asimismo, provocar (según el contenido de la misma) efectos opuestos. Así, si las noticias de la carta que no se entrega, como acabamos de ver, eran importantes y tranquilizadoras, su desconocimiento puede traer funestas consecuencias, reparables o no en el futuro. Pero, también, puede ocultarse la carta, caso de la (D. Casimiro—>doña Baltasara) para evitar algún daño: "lo que celebré que hubiesen ocultado á mi esposa mi carta y quanto podia ser contrario á su salud" (t. VIII, pág. 26).

Una nueva historia (c_{2.4.2.2}: Trágico suceso de Hipólito) se intercala en la de D. Casimiro y doña Baltasara, en relación coordinativa con ésta. El narrador=Hipólito asume la función de actante en la historia relatada y la (c_{2.4.2}) que la contiene. Tras esta interrupción, se continúa la (c_{2.4.2}), pero, para evitar un nuevo episodio a cargo del mismo narrador=Hipólito, éste cuenta los sucesos posteriores, relacionados con la (c_{2.4.2}), en carta a Casimiro. El procedimiento es eficaz, ya que resume en dos páginas (t. VIII, pp. 102-3) lo que narrado hubiera resultado más prolijo. Esta carta (Hipólito—>Casimiro) es una prueba del diferente tono y estilo que adquiere la correspondencia cuando no se limita

a ser el marco de una historia o serie de historias dilatadas en exceso.

La historia de D. Casimiro y Baltasara queda nuevamente interrumpida hasta el siguiente volumen. Hay que observar que los ocho días del reto literario del comienzo (por errata o descuido del autor) se han convertido en más de quince: "en poco más de quince días he concluido ésta. Pero no me lo agradezcas, sino al que dudó lo desempeñase. Mal ha quedado y yo con quien debía he cumplido" (t. VIII, pág. 248). El hecho no tiene la menor importancia, ya que, para no terminar su historia, podía haberse detenido en su escritura en cualquier momento.

En el tomo IX de la obra, una vez revelada la verdadera identidad de doña Baltasara=doña Matilde (educadora y madre adoptiva de Leandra), la coordinación progresiva de las distintas historias alcanza la concentración resolutiva, pero esto que hubiera dado lugar al final de la novela, una vez que los personajes concurren en un espacio único y un tiempo común, resolviendo, a su vez, la historia principal, no es aprovechado por el autor, que intercala nuevos episodios.

Se interpolan, así, la (c_{2.2}: historia de doña Baltasara) en relación coordinativa con la (c₂), la (c_{2.2.4}: historia de

Enriqueta), narrada en tercera persona y tiempo pasado por doña Baltasara=narrador, interrumpida para insertar la (C.2.2.2: historia de Isabela), también sin concluir. Todo hace indicar una nueva progresión narrativa, ahora desde el punto de vista de doña Baltasara.

Pero las tres historias quedan sin terminar y la novela concluye, como ya indiqué, con la promesa de continuarlas. Bien sea por analogía con la estructura épico-caballeresca, por renovados problemas en la edición, o por extravío del volumen o volúmenes siguientes, hay que agradecer al autor o al azar el no ver cumplida esa temible promesa.

No obstante, La Leandra ha permitido comprobar el uso de la carta como simple marco narrativo y, sobre todo, es un ejemplo claro de la lucha del autor frente a la utilización del recurso epistolar, que le lleva a ensayar diversas posibilidades de esta fórmula narrativa y a introducir distintas variantes del uso mecánico de la carta que evidencian la incapacidad de Valladares para contar y mantener el interés de una historia por medio del intercambio de cartas, ya que, en ningún momento, se muestra apto para seguir alguno de los caminos iniciados.

La Leandra, que pudo ser una novela epistolar, basada en la correspondencia entre dos amigas, va variando su es-

-estructura hasta convertirse en una colección de relatos, en la que, cada vez, es menos evidente la forma epistolar que los contiene. No puede decirse, en rigor, que sea una novela epistolar, pero queda como intento (tal vez búsqueda consciente del éxito a través de una fórmula que gozaba de popularidad) que ha posibilitado un conocimiento más de la técnica, aunque a partir de su lado negativo.

II.4. Cornelia Bororouia.

La primera novela anticlerical española que conocemos está escrita también en forma de cartas. Lleva por título Cornelia Bororouia o la víctima de la Inquisición, y en ediciones posteriores (101) se suele subtítular: Historia verídica de la Judith española. Se ignora la fecha de la primera edición -se supone que data de los dos o tres últimos años del siglo XVIII- y tampoco se ha encontrado ejemplar de la segunda, fechada en 1800, según datos recogidos en el Índice general de los libros prohibidos... hasta 1842 (102).

II.4.1. No se ha precisado el nombre del autor de esta obra, que algunas veces se cita como anónima. En unas ediciones, las iniciales D.A.C. y G. encubren al autor, que en otras ocasiones -siguiendo el tradicional recurso de la narrativa epistolar- se presenta como editor o corrector del manuscrito.

No obstante, dos nombres se han señalado como probables autores de la novela. Para Brown (103), Hidalgo es el primero en citar a Luis Gutiérrez como autor de Cornelia Bororquia, sin que se sepa en qué se basó Hidalgo para esta afirmación (104). Pero Montesinos, al enjuiciar el libro de Brown -aunque curiosamente confunde el apellido del supuesto autor de La Cornelia, al que llama Luis Ramírez-, no cree que esta atribución sea cosa de Hidalgo, sino que se basa en los recuerdos personales de Gallardo que Fernández Guerra transmite a Menéndez Pelayo (105).

En efecto, Menéndez Pelayo, en Historia de los heterodoxos... transcribe estos datos que le había proporcionado en una carta: "No lleva nombre de autor; pero me consta haberlo sido el desgraciado don Luis Gutiérrez, exfratle trinitario que estudió en Salamanca, se dio a conocer por su poema El chocolate como escritor público y en Bayona redactó una Gazeta (106). Oí decir a don Bartolomé José Gallardo

que le vió ahorcar, pero no recuerdo si en Cádiz o en Sevilla" (107).

En la misma idea abunda M. Méndez Bejarano al afirmar que Gutiérrez fue un exfraile trinitario que murió agarrotado públicamente durante la guerra de la Independencia, llevando en el pecho esta leyenda: "Don Luis Gutiérrez, sentenciado a muerte por la Junta de Seguridad Pública, por fraile apóstata, gacetero de Bayona y falsificador de la firma de Fernando VII" (108). Según estas noticias, Luis Gutiérrez sería el mismo del que habla el Conde de Toreno en su obra sobre el levantamiento español (109).

Pero en las portadas de las ediciones de París (1803) y Londres (1819) aparece como autor Fermín Araujo, y el British Museum y la Universidad de Harvard dan en sus catálogos también a Araujo como autor de la Cornelia. El ejemplar de la Biblioteca Nacional, que he manejado, corresponde a la edición londinense de 1819 y Fermín Araujo, "comisario del tribunal de la Inquisición de Valladolid", figura como autor del discurso preliminar y de la obra, corregida y aumentada por D.A.C. y G., que Dulau identificó como Correa (110).

Tampoco está de acuerdo Montesinos en atribuir Cornelia

Boroquia a Fermín Araujo porque "nadie que con la Inquisición hubiera tenido el menor contacto hubiera podido perpetrar tantas puerilidades e insensateces" (cfr. op. cit., pág. 215). No deja de advertirse en principio, independientemente de la calidad de la obra, el contraste entre el cargo que se dice ocupaba el autor y el tono de la novela, que acusa abiertamente a los inquisidores de haber corrompido a la Iglesia. La tesis de Montesinos, a este respecto, es que un inquisidor desengañado hubiera seguido las huellas de Lorente para combatir al tribunal de la Inquisición y que tal vez el alboroto promovido por la Historia de Lorente (1817) sugirió la idea de poner Cornelia Bororquia "bajo un nombre, probablemente supuesto, adornado con títulos que le daban autoridad" (op. cit., pág. 215). Puede ser, aunque también sería probable que la obra fuese la denuncia o confesión de un inquisidor arrepentido, pues no hay por qué suponer que todos tuvieran mayor talento que el desconocido autor de Cornelia Bororquia.

II.4.2. La novela se presenta como un conjunto de 34 cartas que, desde el 20 de Febrero al 9 de Junio de un año indeterminado, se intercambian once correspondientes. Estas fechas delimitan, pues, el tiempo de la trama. No hay visión retrospectiva -salvo en algunos fragmentos de la carta XIV,

de Cipriano Vargas a su hermano- y, en general, la novela se mantiene fiel a la simultaneidad de hechos y emociones en el acto de escribir, propia del método epistolar.

Cornelia Bororouia es una novela polifónica. El intercambio de cartas entre los distintos personajes permite ver los acontecimientos desde diversos puntos de vista. Aunque no todos los corresponsales adquieren el mismo relieve, ya no estamos -como en el caso de la novela formada por una serie de cartas de un solo emisor- ante el dominio de un único personaje que eclipsa la individualidad de los otros. Ahora cada personaje puede definirse por sí mismo, y por los comentarios que le provoquen la actuación del resto de los que intervienen en la historia.

Nos encontramos ante una novela en la que se entrelazan varias líneas epistolares, ante una situación más abierta y documental que la que puede ofrecer el dominio del héroe sobre el texto. La novela formada por cartas que se entrecruzan distintos corresponsales se convierte en una sucesión de distintas voces, que dejan al descubierto el mundo plural donde toda novela se produce.

La novela epistolar polifónica recuerda la estructura dramática. Mientras en la novela en cartas de varios corres-

-ponales la historia se va creando con el intercambio de éstas, en el teatro se desarrolla con el intercambio de diálogos a través de los personajes.

Por otra parte, esta sucesión "plural" de textos que se van reflejando en distintos vértices narrativos, nos lleva a la imagen de la novela de héroe colectivo donde hay una sensación abierta de múltiples diálogos, una intercomunicación que la novela epistolar polifónica resuelve en el plano de la escritura.

Cornelia Bororouia supone, dentro de nuestra literatura, un gran avance en la utilización del método epistolar. En la advertencia del autor (en la tercera edición, que utilizo), se alude a la primera (de la que no se conserva ejemplar) como escrita y compuesta precipitadamente. Pero dada la buena acogida que tuvo, a pesar de la improvisación, el autor afirma que resolvió "componerla sobre un plan mas regular y extendido" (pág. 7), ya que esta clase de obras -se refiere a las escritas en forma de cartas- exigen "mucho despacio y mucha imaginación de parte del que las emprende, pues las dos mejores novelas que conocemos (111), costaron a sus Autores muchos años de meditación y de trabajo continuo" (pág.7)

En Cornelia Bororouia no aparece ningún recurso que in-

-tente autenticar la ficción. No existe el pretexto de que el autor sea simplemente el editor de las cartas que, de algún modo, han sido confiadas a él, ni cualquier otro medio destinado a hacer aparecer como verdadera una historia ficticia. Sólo, en la mencionada advertencia del autor, se nos dice que Cornelia Bororquia existió realmente. La idea de realidad del personaje parece incluir la de su correspondencia, pero ésta es una deducción que debe hacer el lector.

En la novela se narra por medio de cartas la historia de Cornelia Bororquia, víctima de la Inquisición española. El tema se prestaba a la descripción de calabozos, tormentos y suplicios, o a acentuar el carácter de aventura asentado en el rapto de Cornelia, que es el núcleo generativo de la novela, y los esfuerzos por libertarla, posteriormente, de la cárcel de la Inquisición. El tema del gothic tale y el de la novela de aventuras se mezcla muchas veces con el método epistolar en la narrativa inglesa, formando una atractiva simbiosis.

De ella se ha alejado el autor de Cornelia Bororquia y conviene añadir que, aunque hay frecuentes alusiones a Inglaterra, a "la felicidad real" de este país que "sólo depende de su libertad Constitucional, y del libre culto de las Religiones" (pag. 58), y, a pesar de las imprecisiones

en torno al verdadero autor de la Cornelia, no cabe duda de que es una novela española original. Este mismo distanciamiento con que se señala a Inglaterra -como meta deseable y al propio tiempo difícil de alcanzar en las circunstancias político-religiosas de la España de la época-, los conflictos planteados, que se ciñen totalmente al marco hispánico, y la lengua, en la que no se desliza ningún anglicismo, sino que incluso se utilizan vocablos del habla popular y algún modismo andaluz (visibles sobre todo en las cartas de los criados), aparta a la novela de toda sospecha de traducción de alguna obra inglesa.

Tampoco cabe pensar que se trate de alguna traducción de las abundantes novelas anticlericales francesas del siglo XVIII -ni siquiera se alude a Francia en La Cornelia - por las mismas razones aducidas, y por el contrasentido que supondrían las múltiples traducciones al francés que se hicieron de la obra (vid. nota 101, pág. 213). El problema de la temprana aparición en España de esta novela anticlerical, ha sido abordado por J. I. Ferreras (112) (y probablemente quede aclarado en la tesis que José Antonio Aracil prepara sobre el tema en general). El éxito de Cornelia Bororquia, la publicación misma de la novela en los últimos años del siglo XVIII, supone que en la España de 1800 existió un grupo social determinado con conciencia anticlerical.

Pero éste es un problema al margen de lo que Cornelia Bororquia supuso como avance de la técnica epistolar en nuestra novela.

II.4.2.1. La historia que se narra, como ya dije, en 34 cartas, es simple y casi lineal. La primera carta, del gobernador de Valencia a su amigo Meneses en Sevilla (en que le informa de la desaparición de su hija Cornelia, que cree ha sido raptada por Vargas), pone en marcha la acción. El encadenamiento de los episodios tendrá lugar a través de las cartas, en las que se advierte un cambio de estilo y ritmo en los diferentes corresponsales, lo que presta un carácter de autenticidad al método. Ya que en la novela epistolar la escritura de los personajes suplanta la voz del autor, estas voces deben ir expresadas en un estilo diferente para individualizar la personalidad de los corresponsales. Ello es necesario para que ese "continuo narrativo" que consiguen crear las cartas no tenga una uniformidad en la expresión, que nos haría recordar, en todos y cada uno de los corresponsales, la presencia del autor, quedando así al descubierto el juego de presentar como real una ficción por medio de las cartas.

La carta segunda, de Valiente a su amo, en la que le

comunica que el raptor de su hija no ha sido el caballero Vargas, "pero no puedo decir más", introduce el suspense en la novela que, como tal, ofrece un sistema de posibilidades de las que Valiente da algunos indicios "con el rey y la Inquisición, chitón, chitón..." (pág. 8), pero no revela lo que sabe por miedo a alguna represalia y prefiere huir. El tema queda abierto a una serie de conjeturas y malentendidos que se irán desvelando a través del entretendido epistolar, en el que cada uno de los personajes tiene un conocimiento parcial de la situación, y se pone de manifiesto la falta de información de los acontecimientos que han sucedido en su ausencia.

Otra de las características de la técnica epistolar, que se advierte en las primeras cartas de Cornelia Bororquia, es la familiarización del lector con un hecho -en este caso el rapto- antes de saber su causa; y su privilegiada situación respecto a cualquier personaje, aún el principal, de la novela, ya que con los datos que aportan los distintos correspondientes puede, antes que cualquiera de ellos, tener una visión total y completa de los hechos.

En la novela epistolar, el autor, que antes era un "locutor" de los hechos (usando la terminología de Julia Kristeva), entrega sus poderes a unos personajes que se convier-

-ten en nuevos "locutores", Se consigue un efecto de vigoroso realismo, pero esta sistemática de delegación supone que la prosa está acercándose cada vez más a una necesidad de transparentar situaciones. Y podría decirse que la omnisciencia del autor, que veía todo a la vez, se ha trasladado al lector que, a través de sugerencias y deducciones de todos los textos de los corresponsales, que sólo él conoce, llega a una información completa. Al final de la historia, a cambio de la participación que se le ha exigido para entretener las distintas líneas del entramado epistolar, tiene un conocimiento de la situación y sus motivaciones, y de los personajes, superior al que ellos tienen entre sí.

Una de las características del método epistolar es que, con frecuencia, los mismos hechos son relatados por distintos testigos o se da varias veces información -a medida que cada personaje la va adquiriendo- sobre un mismo hecho. Es lo que sucede en Cornelia Bororouia con la inocencia de Vargas respecto al rapto que se le imputa, lo que retrasa el avance de la historia y hace perder el ritmo de la narración, que se enriquece sin embargo con los distintos matices que aporta la pluralidad de puntos de vista sobre el tema. Una vez que el gobernador informa a Meneses, y éste a Vargas, de que el autor del rapto ha sido el arzobispo de Sevilla (enamorado de Cornelia, y que viendo que no podía satisfacer

sus inclinaciones la ha encerrado en la cárcel de la Inquisición sevillana), se desencadena la reacción que hará más visible el progreso de la trama.

Empiezan los esfuerzos de estos tres personajes por liberar a Cornelia. Bartolomé Vargas escribe a su hermano, el inquisidor Cipriano Vargas, pidiéndole ayuda, pero el tono duro y acusador de la carta excita la cólera de éste, exponiéndose Bartolomé, inútilmente, a la persecución de los ministros del Santo Oficio. Esto, debido a una de las pocas inexactitudes cronológicas de la novela (113), lo sabemos antes de que Bartolomé Vargas haya recibido la carta de su hermano. Pero esta represalia (que anticipa Meneses en carta XIII) tiene un efecto más intenso sobre el lector cuando le llega de un modo directo, con las mismas palabras de Cipriano Vargas que, en carta XIV, insta a su hermano a que se acerque "pesaroso y humillado al santo tribunal á recibir el castigo que merecieres por tu ligereza y arrebató...". Es ésta la única vez, como dije, que aparece en la novela una visión retrospectiva. El inquisidor alude al tiempo en que convivía con su hermano: "Desde el punto que llegaste de Inglaterra, conocí que te habías maleado mucho en la fé: tus palabras y discursos respiraban un ayre de herejia é incredulidad..." (pág. 57), en un intento de justificar su postura actual y la actitud hacia él. La retrospectión no encaja

con el método epistolar, en el que es exigible que los hechos referidos sean inmediatos, para evitar las conexiones con las memorias autobiográficas y con las distintas modalidades de la novela escrita en primera persona (114).

Siguiendo con la línea argumental, se advierte la pronta desaparición de escena del gobernador de Valencia, uno de los personajes más borrosos de la novela, utilizado por el autor para poner en marcha la acción. Muere a causa del intenso sufrimiento que le produce la situación de su hija. Los planes para libertar a Cornelia se frustran porque, el día preparado para la fuga, la muchacha hiere mortalmente al arzobispo de Sevilla para salvar su honor. Aunque éste confiesa su culpa antes de morir, no logra detener el curso de la justicia inquisitorial tan bien reflejado en el Extracto del último Interrogatorio que se hizo a Doña Cornelia Bororquia, escrito de su propio puño, que se inserta en la carta XXXII. A pesar del problema de verosimilitud que supone el que la protagonista haya podido recordar tan largo interrogatorio para reproducirlo posteriormente, da una imagen muy viva de los procedimientos inquisitoriales. Presentar este interrogatorio de un modo directo, como si los hechos se desarrollaran ante nosotros, es más eficaz que la narración de los hechos que el autor, más verosímilmente, podía haber intentado resumir en la carta.

Meneses, que había sido encarcelado por atacar públicamente a la religión católica, consigue escapar de la cárcel. Bartolomé Vargas se ha refugiado en el caserío de Nublada, al amparo de un excuro sevillano. Todo anuncia el final, que el lector conoce incluso antes de iniciar la lectura de la novela. Cornelia es quemada viva, como ya había adelantado el autor en su "advertencia", y Vargas y Meneses preparan su huida a Holanda.

El argumento, de por sí muy simple, apoyado en el método epistolar podía haber conducido a una novela entre "gótica" y sentimental, a una historia lacrimógena que no hubiera traspasado los límites de un encarnizado ataque a la Inquisición, entretelado en la historia amorosa de Cornelia y Vargas. Vista así la novela, habría que dar la razón a Menéndez Pelayo cuando afirma: "La Cornelia Bororquia es muy miserable cosa, reduciéndose su absurdo y sentimental argumento a..." (115); y a Reginald Brown, que la enjuicia como un "aburrido relato epistolar" (116); o a Montesinos, que anota: "Por lo demás el libro es tan malo que pudo ser obra de cualquiera" (117), aunque admite que compartió con Atala, Corina y otras obras famosas, el honor de inspirar canciones populares (118).

Por su parte, J.I. Ferreras, que recoge los juicios de

Menéndez Pelayo y Brown (aún más extendidos como se ha visto), señala que Cornelia Bororouia es una "auténtica novela en la que el tema y problemática se combinan muy artística y coherentemente" (119), Sin querer adoptar el término medio, siempre más libre de riesgo, creemos que la novela, a pesar de su débil argumento -que superficialmente le hace aparecer como un panfleto anticlerical-, tiene el mérito de traspasar este primer nivel hasta plantear una problemática más amplia: el análisis de la religión, centrado en las distintas posturas de Meneses (muy radical y en contra) y Vargas que, con Casinio -personaje que se mantiene fuera de la acción-, preconizan una reforma de la Iglesia. Esta ideología y el problema de las relaciones Iglesia-Estado están bien integrados en el tema y aún podríamos decir que la línea reflexiva que, en gran parte, sigue la novela está sustentada en él.

¶ero no hay que dejarse llevar por el entusiasmo hasta afirmar, como Ferreras, que "ni siquiera a nivel de estilo (...) podemos poner tachas a la obra" (op. cit., pág. 282). Si bien es verdad que -sobre todo en las cartas de los criados- el lenguaje es natural, la novela está cuajada de apóstrofes, y las largas consideraciones en torno a los temas citados hacen perder, más de una vez, (cartas XVII y XVIII, entre otras) el ritmo de la narración y gran parte de la espontaneidad de un lenguaje vivo, que es básico en toda no-

vela escrita por medio de cartas.

No obstante, Cornelia Bororquia tiene interés por lo que supone de avance en el uso de la técnica epistolar en nuestra literatura. Y no debe olvidarse que las obras menores pueden revelar mucho sobre el gusto de la época -más si, como ésta, fue tan bien acogida por el público- y también sobre el origen de movimientos posteriores (novela anticlerical) y, en nuestro caso, sobre el manejo de una técnica que, hemos de ver, si se perfecciona con el tiempo. Dada la naturaleza de este trabajo es lógico, por nuestra parte, conceder más importancia a la técnica narrativa que al contenido del relato.

La situación epistolar en Cornelia Bororquia es más verosímil ya que la protagonista, desde el punto de vista temático, no tiene otro modo de comunicarse con el exterior que por medio de cartas. El papel de intermediaria en la correspondencia de Cornelia -puesto que carece de libertad de movimiento- es confiado (como ya es tradicional en estos casos en la novela epistolar) a una antigua y fiel criada: la Lucía, que está ahora al servicio de un inquisidor y, oportunamente, sustituye a la encargada de la cárcel de mujeres de la Inquisición.

Los otros dos criados, Pedro Valiente (Laureano en su primera carta, quizá por error) y José Nuñez, responden a una exigencia temática. Valiente fue sobornado para que tomase parte en el rapto de Cornelia y es el único que puede informar de cómo se produjo y dar detalles del hecho. Se sincera con su antiguo compañero (carta XI a José Nuñez) y esta carta pondrá en marcha uno de los mecanismos narrativos. El equilibrio poético víctima inocente / culpables pide el castigo de éstos.

Valiente, una vez que el arzobispo de Sevilla conoce que el criado ha revelado su secreto, será el emisario de su propia condena. El va a ser quien entregue en manos del Inquisidor General un mensaje del arzobispo que le acusa (carta XXI), y de cuyo contenido está bien ajeno.

El procedimiento usado en esa carta, que pone de relieve el secreto de la correspondencia, tiene antecedentes muy remotos. Ya Belerofonte, héroe de la leyenda de Corinto, fue portador de unas tablillas con un mensaje, del rey Preto al rey de Licia, escrito en extraños signos y que, una vez descifrados, significaban la muerte para el mensajero. Asimismo el mensaje de David a Joab, del que fue portador Urías, tenía el mismo sentido. Un episodio similar, por no citar otros, aparece en la leyenda de Los siete infantes de Lara,

en que D. Gonzalo es portador de una carta en árabe para el rey Almanzor en la que se pide la muerte para el emisario.

La venganza del arzobispo, por haber quebrantado Pedro Valiente su silencio, no es tan explícita. Acompaña su carta de documentos que prueban la maldad de su antiguo cómplice y pide para él "un calabozo de los mas lóbregos y oscuros que hubiera vacíos en la cárcel" (pág. 77), pero el lector deduce que ese no es sino el principio de un fatal desenlace para el delator, que se expresa abiertamente en la carta XXVII de Meneses a Vargas.

La misma justicia poética exige la muerte del arzobispo de Sevilla, a la que ya me referí, a consecuencia de las heridas mortales causadas por su víctima, cuando ésta trata de defender su honor.

Por su parte Nuñez, el otro criado del gobernador, además de representar la fidelidad en oposición a la figura de Valiente, es el receptor de las confidencias de éste y el encargado de informar de la muerte de su amo. No tiene más relieve en la novela y responde, por tanto, también a una mera necesidad temática.

II.4.2.2. La correspondencia desde los distintos puntos de origen, Valencia, Sevilla, Caserío de Nublada, Santibañez y Somos, se reparte entre los once personajes de la novela de este modo:

Corresponsales	Nº de cartas enviadas	Nº de cartas recibidas
1. Gobernador de Valencia	4	7
2. Pedro Valiente	2	1
3. Bartolomé Vargas	9	7
4. Cornelia Bororquia	4	5
5. Meneses	6	6
6. Cipriano Vargaé	1	2
7. José Nuñez	2	1
8. Arzobispo de Sevilla	2	1
9. Inquisidor General	1	2
10. La Lucía	2	0
11. El conde	1	2
Total	34	34

El número de cartas de un corresponsal no indica necesariamente su grado de importancia en la historia que se narra, así como tampoco el número total de cartas que apa-

-recen en la novela es expresivo de la complejidad de la trama. Puede ser indicativo solamente de los usos mecánicos de la carta.

Por ejemplo, del cuadro anterior se deduce que no todas las cartas enviadas a un corresponsal tienen respuesta, pero además, que ninguna de las cartas se ha extraviado (lo que podría haber dado al argumento una nueva dirección), ya que el total de las cartas escritas coincide con el de las recibidas. Averiguar las motivaciones que inducen a los corresponsales a dejar sin respuesta alguno de los mensajes, nos llevará a comprobar que, en Cornelia Bororouia, ninguna de estas comunicaciones escritas ha sido robada para suministrar información a un personaje distinto de aquél al que iba dirigida, o conscientemente retenida, lo que hubiera originado también un cambio de rumbo en el argumento.

Las cartas que quedan sin respuesta son: la del gobernador a su hija (carta XVI), escrita poco antes de su muerte y en la que le anuncia que su fin está próximo; la de Pedro Valiente al gobernador (carta II), ya que éste ignora donde se oculta su criado; la que escribe Vargas a Cornelia (carta III) y que dirige a Valencia, desconociendo todavía que su amada está en la cárcel de la Inquisición de Sevilla; y la que envía al gobernador (carta XVII), pocos días antes de

la muerte de éste. No se responde tampoco la carta XXVIII, de Vargas a Meneses, que es la más extensa de la novela; pero su finalidad era sólo contar una serie de acontecimientos cuyo protagonista, Casinio, está fuera de la acción, como ya dije. Esta carta no es sino el marco de un relato que no tiene al progreso de la trama, y una respuesta a su contenido no hubiera hecho sino retardar el desenlace de la obra. En la siguiente carta, Vargas volverá a centrarse en el tema y a provocar la acción.

También queda sin respuesta la segunda carta que Vargas escribe a su hermano el inquisidor (carta XV). En ella, Bartolomé Vargas acentúa su ataque a la Inquisición. Se deduce, por la correspondencia de Meneses, que el inquisidor da orden de perseguir y capturar a su hermano. Una comunicación entre ambos no hubiera sido lógica a partir de este momento.

Por su parte, Vargas no responde a la carta de Nuñez, meramente informativa de la muerte del gobernador. Tampoco a Lucía, cuyas dos cartas (XXVI y XXXI), ésta última al conde, no exigen respuesta. La criada se limita a contar lo que sucede a Cornelia en la prisión. La carta del Inquisidor General al arzobispo de Sevilla (XXV) es asimismo informativa de lo que sufre Cornelia en la cárcel, pero, además, la muerte del arzobispo impide toda respuesta.

De todo esto se deduce que las cartas que no se contestan en la novela son aquellas que no tienen gran importancia en relación al progreso de la trama, las que no desencadenan acciones o reacciones porque no lo requiere la información que suministran o porque son cartas meramente narrativas.

Más ilustrativo de la dinámica de la novela será un esquema del intercambio de cartas entre los diferentes personajes que intervienen en ella.



De este esquema se desprende que los tres personajes principales son Cornelia, B. Vargas y Meneses. Ellos harán progresar la acción a nivel temático y de estructura problemática de la obra, con la ayuda de dos personajes secundarios: el gobernador de Valencia, "autor" de la primera carta-

-núcleo generativo de la novela-, y Cipriano Vargas. Este, junto al arzobispo y el Inquisidor General -personajes que apenas adquieren relieve- serán los representantes del verdadero antagonista de la novela: La Inquisición, contra la que el autor de Cornelia Bororouia dirige sus ataques, motivo principal de la obra. El resto de los corresponsales responden, como vimos, a exigencias del tema en un momento determinado.

II.4.2.3. Un aspecto interesante del uso de la técnica epistolar en esta novela lo constituyen las frecuentes notas que aparecen al pie de página. No son notas que pertenezcan orgánicamente a la narración, o que nos hagan suponer la presencia de un editor que maneje y seleccione los materiales de la narración. No es esta figura -entre autor y narrador- la que aparece en Cornelia Bororouia, sino que es el propio autor que no se resigna a desaparecer y a dejar que el lector, por sí mismo, entre en contacto con los personajes de la historia.

La omnisciencia, que el autor no quiere perder, se refleja en las notas que resumen los sentimientos que desea haber provocado en el lector a través de las cartas. Dirige la participación del lector en la historia y trata de completar los conocimientos de éste, influyendo en la visión

panorámica que el lector debería tener por sí mismo, cuando haya llegado al final de la novela. Una visión que puede ser incluso más completa que la alcanzada por los personajes principales de la novela cuando se han escrito las últimas cartas, puesto que el lector no está implicado en la historia y su visión abarca también la de estos personajes actantes de la narración.

El autor, con estas notas al pie de página, impide la existencia independiente de las cartas y rompe la ilusión de realidad de la ficción, ya que constantemente nos recuerda su presencia, bien conduciendo al lector en sus deducciones (120), vertiendo ideas moralizantes (121), o explicando las actitudes de algunos de los personajes (122). Otras veces, como si temiera que el ataque a la Inquisición no fuera demasiado explícito en la novela, lo intensifica en sus notas (123), exponiendo algunos de sus horrores o aconsejando la lectura de libros sobre el tema al lector supuestamente incrédulo.

II.4.2.4. Junto a esto, el diálogo reproducido en algunas cartas -por lo general en aquellas que tienen el mayor contenido narrativo (124)- contribuye a disminuir el efecto de verosimilitud al que tiende el método epistolar.

Sobre todo, en la carta XXXIII (de Meneses al Conde), que relata la muerte de Cornelia basándose en "la relación que hicieron los que presenciaron tan terrible escena" (pág. 135). Hubiera sido más lógico -puesto que se transcribe ya a través de una tercera persona- dar un resumen en forma indirecta de lo que Cornelia habló antes de ser quemada viva, pero, sin duda, el autor quiso causar un efecto más dramático reproduciendo el diálogo directo de la protagonista.

Cornelia Bororouia, como novela epistolar polifónica, basa su estructura en el intercambio de cartas de los once personajes que, en mayor o menor grado, intervienen en la novela. En este sentido, supone un avance en la utilización del recurso epistolar frente a La Serafina, formada por una serie de cartas sin respuesta de un solo emisor. Pero los defectos señalados anteriormente, y el hecho de que algunas de las cartas que componen la obra, se limitan a contar la acción en vez de producirla, hacen perder, en ocasiones, a la novela el dinamismo propio de la técnica epistolar cuando es hábilmente utilizada. Gran parte de la trama de Cornelia Bororouia progresa en las cartas, en lugar de por medio de las cartas. Y es este influir de la carta por sí misma lo que justifica la elección del método, que si no, aparece fácilmente sustituible por cualquier otro procedimiento narrativo. Estamos, pues, ante un notable avance de la téc-

-nica, que no ha sido todavía dominada.

II.5. La Filósofa por amor, de Francisco de Tójar.

II.5.1. En 1799, Francisco de Tójar (o Tójar, según algunos catálogos) publica en Salamanca La Filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos (125). El catálogo de Piferrer (1828) la da como traducción. No se advierten demasiados galicismos en la novela y, aunque la acción se centra en Francia y los nombres y títulos de los personajes son franceses, no es ésta razón suficiente para no considerarla novela original, ya que el autor podía haber viajado a Francia y elegir como escenario de su obra un lugar que parece conocer bien.

Ignoro en qué se basa J.I. Ferreras cuando afirma que Tójar "extracta, traduce y escribe La Filósofa por amor" (op. cit., pág. 215), pero la diferencia es tan notable entre el primer y el segundo volumen de la obra, en cuanto a la técnica y el desarrollo del argumento, que induce a distintas hipótesis, según la forma de considerar el problema.

El segundo tomo de La Filósofa por amor da la impresión de un forzado alargamiento del tema en la serie de cartas que, casi exclusivamente, escribe la protagonista a su confidente Madame de Sainte. Este ritmo monótono se quiebra al final con la presencia de otros correspondientes, que favorecen un desenlace más ágil. Tóxar, si realmente hubiera extractado una obra para traducirla, podría haber evitado este tiempo excesivamente lento de la novela, que conlleva un cambio demasiado notable -respecto a la primera parte- de la utilización del recurso epistolar. Incluso el desarrollo de la trama hubiera podido resolverse -eliminando algunas cartas o resumiendo contenidos- en un solo volumen.

Pero, en este peligroso terreno de la suposición, cabe pensar, entre otras, en la probabilidad de que efectivamente nos encontremos ante una traducción de una larga novela sentimental (que con frecuencia constaban de varios tomos), extractada de una manera tan poco hábil que se haya trastocado, incluso, el manejo de una técnica que, en el primer volumen de la obra, había mostrado mayor eficacia en el uso de las posibilidades que ofrece el método epistolar.

Novela original o traducida y adaptada (si lo fue, se desconoce el título de la obra de que se sirvió Tóxar), hay que señalar, en contra del autor o traductor, este ineficaz

cambio en la composición de la novela -sobre el que volveré más detalladamente- que la hace morosa, demasiado lenta, y hasta repetitiva en las argumentaciones de la protagonista, en esa segunda parte visiblemente inferior en su estructura a la primera.

Lamentablemente no es posible encontrar la Colección de cuentos morales que contienen el Zimeo, novela americana, las fábulas orientales y el Abenaouf, que el autor publicó en 1803. Tal vez, el haber podido comparar su tendencia y estilo con el de La Filósofa por amor hubiera arrojado alguna luz sobre la posibilidad de traducción de esta obra. No obstante, el título de la Colección apunta a exotismos y probables adaptaciones, que parecen alejarla también de una línea de originalidad.

La Filósofa por amor es una clara novela sentimental en la que están en germen distintas variantes que el género experimenta en la época. En ella se incluyen pasajes prerrománticos, de aventura y terror. Y aunque el tema de las relaciones de una pareja de enamorados que se enfrenta con la oposición paterna es clásico de la novela sentimental de toda época, el conflicto planteado entre el amor y el deber apunta ya a la novela psicológica moderna, en la que se expone un problema moral o de conciencia.

II.5.2. La novela claramente sentimental -distinta de la moral y educativa- apenas tiene vigencia en esta época de nuestra narrativa (126), y esto haría pensar en la traducción. Pero no se traduce sino aquello que goza del favor del público. Este margen de duda, y cuanto pueda aportar La Filósofa sobre las variantes del procedimiento epistolar para establecer una tipología (una vez que se hayan revisado las principales novelas escritas por medio de cartas), nos inducen al comentario de la obra.

Van Tieghem ha señalado acertadamente la evolución de la novela sentimental del siglo XVIII, según el diverso tratamiento de la sensibilidad, el sentimiento y la pasión (127). Se parte, primero, del sentimiento como adyuvante de la moral, para llegar a presentarlo más tarde, por sí mismo, como signo característico de las almas bellas. Pronto el egoísmo sentimental da lugar a la pasión, en la que ya no se tiene en cuenta la moral, que es considerada por el contrario como una traba molesta. La solución de los problemas que se plantean se oponen a la moral tradicional y estos problemas derivan muchas veces del aburrimiento a que están sometidos los espíritus orgullosos y desolados.

Como características de esta novela sentimental de la segunda mitad del siglo XVIII, cabe destacar el marco gene-

-ralmente burgués en que se desarrolla la acción, un predominio de la vida afectiva y una intriga más verosímil que la que solía plantearse en la novela heróico-galante o de aventuras. El análisis de los estados afectivos anuncia la línea romántica posterior, hasta tal punto que Van Tieghem ha calificado a la novela sentimental de ésta época como portadora de un "prerromanticismo interno".

En La Filósofa por amor se presenta el sentimiento de acuerdo con la moral tradicional y, a pesar de que la iniciativa parte de la protagonista, que declara su amor "sin respetar la preocupación orgullosa que condena á las mugeres al silencio" (pág. 16), y aunque se roza el amor-pasión, los enamorados se mantienen dentro de los límites del sentimiento como expresión de la virtud, fieles al subtítulo de la obra: "apasionados y virtuosos".

Cuando Adelaida, la protagonista, conoce la oposición de su padre a sus relaciones con Durval, a causa de la enorme diferencia social que les separa, despliega por medio de sus cartas una serie de argumentos que tienden a convencer, a ejercer presión sobre el receptor, para conseguir su fin a través del pensamiento razonado. Adelaida se rebela contra una sociedad organizada de tal modo que sus leyes le impiden lograr la felicidad que desea, pero su rebeldía no le impulsa

en ningún momento a transgredir esas leyes ni a cambiar el sistema; sólo le preocupa defender sus sentimientos.

Las cartas de la protagonista nos muestran tanto lo que siente como lo que piensa. No es la suya una pasión romántica, ni hay en la novela tendencia al melodrama. Nunca se enfrenta agresivamente con la voluntad paterna y su lucha transcurre en un marco de aparente conformismo, sin olvido de sus deberes filiales.

La Filósofa por amor, como toda novela escrita por medio de cartas, no sólo nos adentra en la complejidad psicológica de los personajes, sino que tiene valor documental en cuanto describe las costumbres de la sociedad de su tiempo a través de las ideas, expresiones y la manera de actuar de los personajes según las circunstancias.

Ya Dorat en su prefacio a Les sacrifices de l'amour (128) afirma que el intercambio epistolar representa el vehículo ideal para expresar, a la vez, la realidad social y psicológica de los individuos. Y en este sentido, la obra que publicó Tózar refleja acertadamente el sentimiento del honor y la virtud; la defensa de las cualidades personales y de la nobleza de espíritu frente a los títulos nobiliarios, como principio de abolición de las diferencias sociales; la con-

-dición de la mujer, en la sociedad del XVIII, sometida primero al padre y más tarde al esposo, etc.

La Filósofa por amor es una novela feminista en la que la mujer confiesa al hombre su amor creyendo "hacer un gran homenaje á la virtud triunfando de la preocupación que nos condena al silencio mas bien que irritar los deseos de un corazón devorado por el amor" (pág. 232), y defiende hasta el final su derecho a la felicidad con el ser que ama. Se niega a aceptar el esposo elegido por su padre con una rebeldía reflexiva, no de actuación, ya que, celosa conservadora de su virtud, no se plantea en ningún momento la huida con el amante.

Sentado el carácter sentimental de la novela y su temática, interesa, más que analizar sus caracteres y las líneas argumentales de esta probable traducción, hablar de los aspectos específicos que el recurso epistolar muestra en su estructura narrativa.

II.5.3. La novela, para crear la ilusión de realidad, como es habitual en el método, se presenta como una historia verdadera. Aparece la figura del "editor", entre el autor y el narrador, que afirma: "Durval había escrito su his-

-toria y puesto en orden las cartas que la componían; llenando el intervalo por una exposición histórica que enlazaba mas bien los acontecimientos y las cartas" (pág. 10). Pero el "editor" elimina todo lo que había añadido Durval y que estaba repetido en la correspondencia, ya que no servía sino "para debilitar la intriga y el interés". Así da las cartas solas "porque me siento más particularmente inclinado hacia este método de escribir, que como he dicho, me parece mas vivo, mas variado" (pág. 11).

El "editor" nos hace olvidarnos de la existencia del autor que, en la novela epistolar, permanece invisible, dejando a los personajes que se manifiesten por sí mismos a través de las cartas.

El primer volumen de la obra está formado por 46 cartas (cuatro de ellas bajo el epígrafe de "villetes" por su brevedad), que se reparten entre los correspondientes de este modo:



Hay que aclarar que las cartas intercambiadas entre los

amantes (antes de que Adelaida sea sacada del internado donde se educa) están incluidas en las dos primeras de Durval a Madame de Saint Fray.

En efecto, el núcleo generativo de la novela es la larga carta (23 páginas) que Durval escribe a Madame de Saint Fray (madre de la protagonista), después de haber recibido la reiterada declaración de amor de Adelaida y preocupado por la actitud inconsecuente de la joven. Durval es consciente en esta carta de su papel de narrador, y copia en ella la correspondencia recibida de Adelaida y su respuesta, como testimonio y documento de su información.

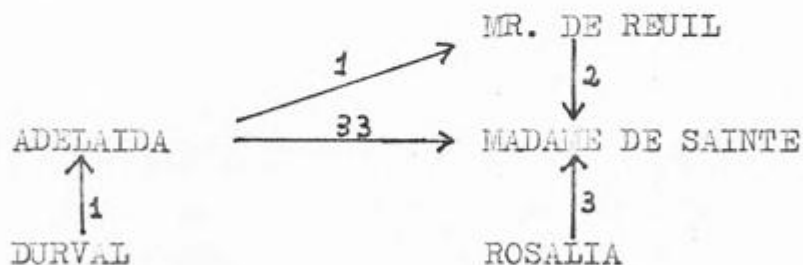
A partir de este instante, se inicia un intercambio de cartas entre Durval y Madame de Saint Fray, independientemente de la heroína que, por su parte, escribe a su confidente y educadora Madame de Sainte. Se establecen así dos líneas epistolares que corren paralelas. Hay un desdoblamiento del relato en dos direcciones, que permite ver los acontecimientos desde dos puntos de vista diferentes. La correspondencia entre Durval y Madame de Saint Fray asegura la credibilidad de los sentimientos y preocupaciones que la protagonista expresa a Madame de Sainte.

La confidente de Adelaida, frente a las diecinueve car-

-tas que recibe, no escribe a ésta más que dos, aconsejándole de acuerdo con la moral tradicional y las leyes sociales. Le invita a la reflexión: "que comparación podrá hacerse entre la pérdida de un amante, y la de la felicidad de un padre que hasta ahora no ha sido feliz, sino por la esperanza de haceros participante de su nobleza, de su fortuna y de sus placeres, y cuyos proyectos todos se han dirigido á colmaros de honores!" (pág. 117), pero Adelaida sigue esgrimiendo argumentos a favor de su causa.

Hay una sola carta del padre de Durval a Madame de Saint Fray en que describe la educación que, a pesar de sus escasos medios, se ha esforzado en dar a su hijo, y agradece la bondad de la señora -personaje evolutivo hasta convertirse en adyuvante frente a la oposición paterna- en las relaciones entre los enamorados.

Las cartas, en el segundo volumen de la novela, se disponen de esta forma:



Todas las cartas van en una sola dirección. Ninguno de los emisores obtiene respuesta. El cambio en la utilización del recurso epistolar y la estructura narrativa, respecto a la primera parte de la novela, es evidente. Aunque sigue habiendo variedad de corresponsales, no hay confrontación entre ellos y parece como si el autor quisiera forzar el método que ha elegido, cuando tal vez el relato estaría mejor tratado en cualquier otra forma narrativa de la novela escrita en primera persona.

Hay simplemente una fragmentación de la trama en las pequeñas unidades narrativas que constituyen las cartas. El peso de la correspondencia lo lleva la protagonista, que no se preocupa de las respuestas de su destinatario. No conoce el desenlace de sus cartas, que pueden considerarse como un informe descriptivo en primera persona de sus preocupaciones y aventuras, de los acontecimientos y las reacciones que provocan, informe más próximo al diario que a la forma epistolar. Madame de Sainte se transforma en una confidente pasiva, que nada tiene que ver con la acción y que de ningún modo contribuye a ella.

Estamos ante una "monodía epistolar", en terminología de Rousset (129), y lo monótono de esta correspondencia no se evita con el cambio de escenario de la protagonista, que

le permite incorporar detalles e historias relativas a otros personajes (el Dean, Rosalía...), algunos de los cuales se mantienen fuera de la red epistolar.

Hay algunos momentos de ligero suspense, como la extraña desaparición de Adelaida -que será sustituida temporalmente en el informe epistolar de los hechos por un personaje episódico (Rosalía)- y la salida con rumbo desconocido de Madame de Saint Fray, hasta la posterior aclaración de que ambas han ido a reunirse con Durval, acusado de asesinato. Es aquí cuando se incorpora la aventura a esta novela sentimental-psicológica y se describen escenarios que recuerdan, en parte, los del gothic tale y algunos propios de la novela romántica posterior.

Mr. De Reuil es un personaje episódico, creado por exigencia del argumento para revelar la inocencia de Durval en el episodio de su captura y condena. Contribuye también a acelerar el desenlace en esta segunda parte de la obra, con un tempo demasiado lento en la narración, consecuencia de la larga serie de cartas de la protagonista y de la ausencia de entrecruzamiento epistolar.

El final será feliz, con el clásico arrepentimiento del personaje antagonista antes de morir. La pareja verá su "vir-

-tud recompensada", logrando su unión definitiva.

No existe ningún tipo de cronología en La Filósofa por amor. Las cartas no están fechadas y la carencia de las clásicas fórmulas de encabezamiento y despedida, unida a la excesiva longitud de una buena parte de la correspondencia, induce a pensar que el método epistolar ha sido arbitrariamente elegido -sobre todo en el segundo volumen de la obra- y no se convierte en parte necesaria de la trama.

A pesar de ser obra menor, esta novela sentimental y prerromántica interesa tanto por las ideas sobre el género -que el probable autor o traductor vierte en su prólogo-, en las que defiende la libertad en el modo de novelar lejos de la tendencia moral y educativa, como por el uso, algunas veces ineficaz, que se hace de la fórmula epistolar.

Las distintas posibilidades de la utilización del recurso que se van viendo permitirán, en su momento, establecer un balance de las ventajas e inconvenientes que comporta el uso del método epistolar, y los caminos que abrió a la técnica narrativa de la novela moderna.

II.6. Voyleano, de Estanislao de Cosca Vayo.

II.6.1. En el catálogo de Hidalgo se da 1817 como fecha de aparición de Voyleano o la exaltación de las pasiones, primera novela de Estanislao de Cosca Vayo (130). No se conoce ejemplar y lo más probable, como hace constar Brown (131), es que se trate de un error y debemos considerar como primera la edición que se publica en 1827 (132).

Así parece, ya que en 1829 se publica, también dentro de la tónica sentimental, Los terremotos de Orihuela o Henrique y Florentina que, aunque algunos catálogos dan como anónima, se ha demostrado que pertenece al mismo autor (133), y no sería lógico un distanciamiento de doce años entre dos obras de un corte semejante, antes de la posterior inclinación del autor por la novela histórica.

Inclinación que, por otro lado, ya está latente en su primera novela, situada en el marco histórico de la guerra de la Independencia, aunque sólo tangencialmente se haga referencia al tema. El autor explica en el prólogo el motivo que le indujo a ello: "Tomé pues el origen de la guerra de nuestra Independencia, y la enlacé con mi fábula, aumentando de este modo la verosimilitud, á imitación de la bien

conocida Condesa de Genlis" (op. cit., pág. IX).

Voyleano, como gran parte de las novelas de esta época (que analizo desde el punto de vista del uso de la carta en su estructura narrativa), se inserta en nuestra literatura popular. Con una frustrada intención educativa, el matiz sentimental, a veces sensiblero y truculento -sobre todo en algunos pasajes de la segunda parte- aproxima la novela a la literatura folletinesca (134). La mediocridad estética y escasa originalidad temática de estas obras menores, dirigidas a un público poco exigente, han motivado la poca atención de la crítica académica sobre estas obras, sin duda por no considerarlas con categoría suficiente, frente a otros temas que ofrecían un mayor interés.

No es, pues, extraño que en el libro de J.I. Ferreras Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830) (135), apenas se dedique un par de páginas a esta novela de Vayo. Lo realmente sorprendente, y que no es posible dejar pasar inadvertido, es que cuando Ferreras comenta el Voyleano llega a pensarse si estará hablando de alguna versión desconocida de la obra, ya que ni la temática ni algunas de las relaciones -incluso de parentesco- que los personajes mantienen entre sí se han respetado.

Pero, en nota a pie de página (op. cit., nota 39, pág. 225), da la referencia del ejemplar "consultado" de la Biblioteca Nacional, que coincide con el que he utilizado (cfr. nota nº 132), lo que me induce a aclarar algunos puntos del comentario del profesor Ferreras.

Dice textualmente: "La novela está compuesta de 49 cartas que se escriben Voyleano, Gerónimo, el Cura, la Baronesa y Rosa, esposa de Voyleano" (pág. 225). No es preciso ser demasiado riguroso y pasaremos por alto ese "se escriben", que apunta a un intercambio recíproco de correspondencia entre los citados personajes, que no se cumple sino entre algunos de ellos. Incluso se podría creer que el nombre de Rosa- esposa del coronel, personaje del que prescinde Ferreras- se ha deslizado por error en vez del de Roberta, su hija. Aunque es difícil olvidar este nombre, porque el primer volumen de la novela termina cuando la familia sale hacia la iglesia a celebrar el enlace entre Voyleano y Roberta (vid. carta 27, op. cit., t. I, pág. 168). El nombre de la muchacha aparece reiterativamente, ya que gran parte de la temática sentimental se centra en las dudas y reflexiones de Voyleano, un exaltado que se deja arrastrar por toda clase de pasiones y quiere renunciar a su amada por creerse indigno de ella.

Pero, sigue diciendo Ferreras: "La línea temática es bastante simple: Voyleano se encuentra prisionero de los franceses, estamos en plena guerra de Independencia, y escribe a sus amigos y a su esposa; al final será fusilado y su mujer morirá de tristeza" (op. cit., pág. 225). Voyleano es hecho prisionero en la segunda parte de la novela. Tal vez mi interpretación del texto anterior no sea acertada al deducir que parece desprenderse cierta actitud patriótica de Voyleano, "prisionero de los franceses", "en plena guerra de Independencia" y fusilado al final, mientras su mujer muere de tristeza. Aclaremos, no obstante, que la novela comienza cuando Voyleano ha huído de la Corte, "perseguido y desesperado corrí media España, no hallando asilo ni tranquilidad" (t. I, pág.2), sin que se sepa la causa. El autor nos deja con la incertidumbre, aludiendo a una correspondencia anterior, cuyo contenido no se desvela: "las varias cartas que te he escrito en diferentes circunstancias, te habrán informado mas que esta de la verdad de mi relacion" (t. I, pág. 2).

En la segunda carta, desde su refugio en un pueblo de la ribera del Júcar, escribe Voyleano: "entonces se ofreció a mi mente la desolación en que habia dejado à mi patria: las iniquidades de un extranjero que la reducía à la mendiguez, con su tirania, y esclavizada bajo las órdenes de Napoleon tocaba el borde de la ignominia" (t. I, pág. 12).

Y cuando el coronel le dice que si se encarga de cuidar a su familia marchará "al ejército à pelear por nuestro Soberano" (t. I, pág. 83), acepta sin proponerle ir en su lugar o desear acompañarle. Más adelante, escribe a su amigo informándole de la partida del coronel: "él va a correr peligros: quizás en uno de ellos logrará una muerte gloriosa, digna de envidia. Yo he quedado à abrasarme, à consumirme, à llorar y guardar silencio (...) ¿Donde estoy, que un hilo invisible me detiene?" (t. I, pág. 89). Sólo piensa en la guerra como un suicidio. Cuando cree que Roberta ama a otro, y que va a entregarse a él solo por gratitud, desea incorporarse al ejército y ser "el primero en los peligros, siempre al frente de mis amigos, buscando la muerte en todas partes..."(t.I, pág. 99).

Voyleano no interviene en la guerra. Es cierto que se le encarcela, pero por un incidente provocado por Bellsant, el antiguo amante de Roberta, que se ha pasado al ejército francés. Llega Bellsant al pueblo, comisionado "para la prisión de algunos espatriados" (t. II, pág. 12), cuando se está celebrando la boda de Voyleano y Roberta. Inmediatamente después, se enfrenta con éste: "Vos señor, recién casado, os dareis por preso: y queda de mi cuenta el que mañana seais otra vez soltero" (t. II, pág. 13). Voyleano intenta defenderse con la espada. Los franceses que acompañan a Bellsant

acuden en su ayuda, y los amigos de Voyleano les hacen frente. Se entabla una pequeña lucha en la que participa el pueblo, que pronto depone su actitud, y Voyleano es hecho prisionero por Mellasant.

Voyleano no escribe "a sus amigos y a su esposa" desde la prisión. Precisamente, nada más salir de la iglesia, momentos antes del incidente que he detallado, "acusó de falsedad à la mas sincera esposa; acusó al buen Cura de que le habia engañado; y se acusó a si mismo de verdugo mio", escribe Roberta (t. II, pág. 9). Este puede ser el motivo de que no envíe ni una sola carta a su esposa y siga comunicándose únicamente con su amigo Gerónimo.

Pero, aún afirma Ferreras: "Casi todas las cartas de Rosa a su marido, a pesar de lo amanerado del estilo, son cartas puramente sentimentales: Rosa llega a lamentarse de que Voyleano se haya dejado arrastrar, no exactamente por las pasiones, sino por el amor a la patria, que le ha alejado de su esposa e hijos" (op. cit., pág. 226). Voyleano -y en este caso la cronología es excesivamente minuciosa- se casó el 15 de agosto de 1802 "a las tres de la mañana con el mayor regocijo" (t. II, pág. 8), y su matrimonio, debido al incidente referido y su inmediato encarcelamiento, no llegó a consumarse. Roberta, su esposa (y no Rosa, madre de

ésta), escribe al coronel informando de los sucesos y la prisión de Voyleano, resumiendo: "ved aquí el final de una exaltación intempestiva (se refiere a Voyleano)" (t. II, pág. 15), y no hace falta insistir en que no fue precisamente "el amor a la patria" lo que le llevó a tal situación.

Tampoco puede Voyleano alejarse de unos hijos que no tiene y, por otra parte, Roberta no muere de tristeza a consecuencia del fusilamiento de su marido -como parece deducirse del texto de Ferreras- sino que le precede y, ya moribunda, en la única carta que escribe a su marido en toda la novela, se expresa en estos términos: "Este es el terrible momento de la verdad, esposo mio; si has dudado de mi amor, mi muerte va á convencerte de él (...) Tú no tardarás en morir: medio corazón no puede vivir, y nosotros tenemos uno solo entre los dos" (t. II, pág. 61). Muere totalmente ignorante de la suerte de su marido, y aquí la cronología también es minuciosa, el 23 de agosto de 1802, a las tres de la mañana (vid. t. II, pág. 96), exactamente a los ocho días de haberse celebrado su matrimonio. A Voyleano se le sentencia cinco días más tarde.

La muerte de Roberta es provocada por Bellsant quien, una vez encarcelado el marido, le propone la huida. Al negarse Roberta, y descubrir Bellsant que se ha casado volun-

-tariamente con Voyleano, tiene lugar una violenta escena, descrita en un tono melodramático: "la fatal noche, la noche destinada para el mas cruel y barbaro martirio" (t. II, pág. 47), en la que Roberta lucha por defender su honor, a consecuencia de lo cual cae gravemente enferma y muere poco después.

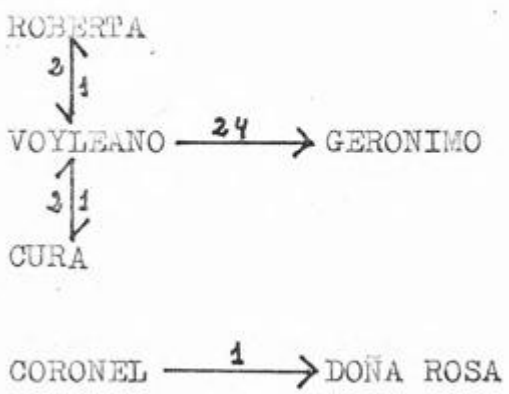
Las circunstancias que provocan el fusilamiento de Voyleano -cuando la baronesa estaba a punto de conseguir su libertad- apuntan al carácter prerromántico del personaje. Enterado de la muerte de su esposa, incendia la cárcel y provoca un tumulto entre los presos, "con el fin de vengarse de Bellsent, procuró su evasión" (t. II, pág. 120), pero no lo consigue. Se descubre que es el autor del incendio y del motín, y es condenado a muerte. Horas antes de ser fusilado escribe a su amigo: "lo único que me propuse lo he conseguido: acelerar mi muerte. Quería morir, pero soy enemigo por principios del suicidio, y es en mi concepto la mayor de las cobardias" (t. II, pág. 122). Llama a la muerte su amante y espera con alegría el momento de reunirse con ella. No hay ideales patrióticos en su planteamiento, sino el deseo de encontrar la calma que, en medio de su exaltación, nunca tuvo su espíritu atormentado.

No es preciso añadir más aclaraciones al comentario de

Ferreras sobre Voyleano. Todas estas puntualizaciones, por otro lado, evitan una exposición de la línea argumental de la novela.

II.6.2. Voyleano está dividida en dos partes, distintas en cuanto al esquema narrativo y a su composición. La primera parte está formada por 27 cartas, la mayoría escritas por Voyleano a su amigo Gerónimo, sin que haya indicios de las respuestas de éste. Estamos, de nuevo, ante un monólogo epistolar que se quiebra, únicamente, por las tres cartas intercambiadas entre el cura y Voyleano, en un intento por parte de aquél de conducir y serenar el exaltado espíritu del protagonista.

La relación epistolar entre los personajes responde a este esquema:



pero hay que advertir que tanto la carta del coronel a su esposa, como la correspondencia entre Roberta y Voyleano, se insertan en las cartas que éste escribe a Gerónimo. Suplanta, así, el protagonista la figura del narrador.

La novela rompe su molde epistolar. Las cartas se convierten en unidades narrativas semejantes a capítulos, en fragmentos confesionales dentro del total de la novela, que siempre es una entrega confesional, más o menos desvirtuada, del autor al lector. Sólo que aquí el lector no está tomado en sentido general, sino que se individualiza en Gerónimo, el receptor de las confidencias del héroe. Y, como en toda novela, no hay sólo revelación de la subjetividad, sino que se incorpora a la carta la narración, la descripción, entremezcladas con la confesión íntima propia de la novela epistolar, escrita siempre, lógicamente, en primera persona.

Si exceptuamos, pues, el esporádico cambio de receptor (Voyleano $\xleftarrow[2]{4}$ cura), la primera parte de la novela está concebida como una suma de cartas de un mismo personaje dirigidas a un mismo corresponsal (A \rightarrow B), y que no tienen respuesta. Presenta un aspecto muy lineal, que podría muy bien haberse desarrollado con otra forma de narración, desapareciendo uno de los principales objetivos del método epistolar, la confrontación directa de los personajes a través de la corres-

-pondencia.

El hecho de que las novelas que encontramos en forma de cartas manifiesten una falta de habilidad en el manejo de la fórmula epistolar no es sintomático, únicamente, de nuestra narrativa, sino que revela las dificultades inherentes a la técnica epistolar (pocas novelas, entre el gran número que se escribieron en todos los países utilizando este recurso, alcanzaron la categoría de obras maestras del género). Pero, los tanteos y vacilaciones, dentro de la amplia gama de posibilidades que ofrecía esta fórmula narrativa, abrieron nuevos caminos a la novela. La base de gran parte de las técnicas de la narrativa actual, como tendremos ocasión de ver, se encuentra en este método de "confesión epistolar", en este intento de pluralidad de puntos de vista, y de independencia de los personajes, que tuvo en sí ya el mérito de romper con las corrientes clásicas, con el marco tradicional de la prosa, e intentar describir un proceso mental y un análisis de los sentimientos.

II.6.2.1. En la primera parte de Voyleano, las cartas generalmente se dirigen a un vacío, sin que sepamos el efecto causado en el receptor. En esta fórmula $A \rightarrow B$, sin respuesta, se pretende cubrir la realidad desde una zona vacía

de hipótesis, y este artificio que excluye la respuesta, estaba ya en Humphrey Clincker de Smóllet, y estará, en la novela actual norteamericana, en Herzog de Saul Bellow o Partnoy's Complaint de Philip Roth, por no poner sino un par de ejemplos aislados (que no pertenecen a nuestros país, para no adelantarme en la línea cronológica que sigo en la visión de nuestra narrativa), como prueba de la vigencia de fórmulas que exploró la técnica epistolar.

Al protagonista, en esta primera parte de Voyleano, le importa más descubrir su conflictos que la dinámica de los mismos. Es un personaje que se ha dejado arrastrar por las pasiones, pero que no logra interesarnos por su destino porque no sabemos el fundamento de su exaltación. Bien es verdad que se apuntan como causas su excesiva juventud, cuando fue presentado en la Corte, y la influencia ajena: "el ejemplo de los jóvenes del gran tono me arrastraba á la disipación, y corría descaradamente la ancha senda del desenfreno" (t.I., pp. 33 y 34), y hasta se nos relata, como muestra de "inocente víctima de sus seducciones", la historia de sus amores con Leonor, que inútilmente el autor -tras la máscara de su personaje- quiere presentar semejante a la de Abelardo y Heloisa, resultando tópica y demasiado pueril en su exposición.

Vayo, como todo novelista de la época, se siente obligado a advertir en su prólogo el fin moral de su novela. Trata de presentar un contraste entre la virtud y el vicio; pero, la relación que el personaje nos da de los sucesos antiguos, no basta para justificar una angustia y una exaltación interior que, la mayoría de las veces, no se reflejan en sus actos exteriores.

En vano -siempre en el tono moralizante de la obra- se trata de justificar esa exaltación, también, por la lectura de las novelas y así, cuando el cura escribe a Voyleano, dice: "con el mayor calor os dedicasteis á tan perniciosa lectura, y vos mismo sin saberlo os formasteis ese carácter novelero, que si Dios no lo remedia os hará desgraciado" (t. I, pág. 141). Y más adelante añade: "desde niño he profesado un odio mortal á la mayor parte de las novelas, y ahora por los estragos que en vos han hecho, me lamento mas seriamente de esta peste que inficiona la juventud. No lo dudeis: ellas la pervierten, la hacen lasciva, ardorosa, acalorada, y enferman su cabeza" (t. I, pág. 144).

La intención moralizante y educativa de la obra se le escapa al autor y acaba por presentarnos al individuo como artifice de su propio destino. De las páginas de Voyleano se desprende un cierto pesimismo: el exaltado personaje no

cambia, a pesar de que la contemplación de la naturaleza, y el ejemplo de la vida familiar de Roberta, parecen devolverle momentáneamente el gusto por la vida. Algunas veces se presenta como arrepentido de sus pasiones y sus cartas -en gran parte reflexivas y confesionales- adquieren un tono sentimental, al centrar su interés en su relación amorosa con Roberta; pero sus demonios internos le impiden integrarse a una vida apacible y familiar.

El autor, en el prólogo, habla de "los males que ha ocasionado á la Europa la lectura de la novela alemana el Werther" (pág. VI) y añade que nos ha hecho conocer "la exaltación de las pasiones, tan opuesta a la parsimonia española"; pero el deseo de escribir una especie de réplica moralizante de la obra de Goethe no se ha logrado.

Aunque los acontecimientos que envuelven a Voyleano y Werther son diversos, y la causa de su angustia (exaltación, en el primero; pasión, en el segundo) es distinta, su mundo interior de seres torturados y su destino son semejantes. La historia de Voyleano concluye con un suicidio indirecto, al provocar su encuentro con la muerte para término de sus males. En ambas novelas, las heroínas han sido desbordadas por los acontecimientos, y no han sabido influir en el protagonista, provocando su evolución. Las dos, Roberta y Carlota, se ma-

-nifiestan como personajes pasivos, entre la ingenuidad y la ignorancia, carentes de la fuerza necesaria para modificar una situación.

Afirma el autor en su prólogo: "Es verdad que me ha sido muy difícil dar á mi fábula la acción y movimiento que yo quería: pero he creído suplir este inconveniente con la continuada pintura de las grandes pasiones que conmueven el corazón humano" (pp. XII y XIII). Ciertamente, se advierte que la dificultad no ha sido vencida, pues, en las cartas de Voyleano a Gerónimo, de la primera parte de la novela, estamos ante un yo que inútilmente quiere atraer la atención sobre sí mismo.

A veces, el relato de la vida anterior del protagonista (como en la 4ª carta de Voyleano a Gerónimo) acerca la carta a la forma autobiográfica. En la novela epistolar la situación épica debe caminar paralelamente a la acción, sin visión de futuro, pero sin retrocesos. Pero no es tampoco el de Voyleano un auténtico tono autobiográfico, ya que, como afirma Merlant (136), la autobiografía será el resultado de aislar el héroe, lo que no es el caso de esta novela, y de suprimir los acontecimientos, que en Voyleano son incorporados en un supremo esfuerzo del autor por mantener un interés que las reiterativas reflexiones del héroe no consiguen por

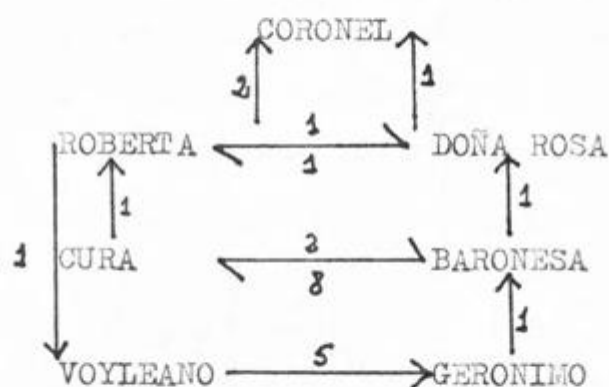
sí mismas. El procedimiento estaría quizá más próximo a las memorias, en esa constante permeabilidad que la novela epistolar mantiene con las diversas fórmulas de la narración en primera persona, y no hay que descartar el diario, por la necesidad de hablarse a sí mismo del protagonista que, de vez en cuando, hace un balance moral y hasta parece tomar resoluciones que luego no lleva a la práctica.

A pesar de que estas entregas confesionales -que son las cartas de Voyleano a Gerónimo- se mezclan con elementos novelescos y que, sobre la base de sus reflexiones, se teje una intriga sentimental mínima, la boda, como final feliz de la primera parte, no deja satisfecho al lector ni al autor, que intenta remediar tanta monotonía dando un nuevo giro a su historia en el segundo volumen de la obra.

II.6.2.2. Un incidente inesperado (inmediatamente después de celebrarse la ceremonia de la boda entre Roberta y Voyleano), al que ya me referí, cambia el rumbo del relato y la novela se hace más dinámica, apareciendo un nuevo personaje: la baronesa, alrededor de la cual se agruparán la mayor parte de los acontecimientos, y que es la que sostiene la intriga.

El enunciado personal de Voyleano se sustituye por el entramado epistolar, en el que se integran los personajes, revelando sus cartas la manera como perciben los acontecimientos narrados. Tenemos así una visión multifacial de los sucesos relatados.

El intercambio de cartas entre los personajes de la novela se realiza de acuerdo con el esquema siguiente:



De las veinticuatro cartas que forman la segunda parte de Voyleano, dos (las de Roberta a su madre y a su esposo) se insertan en la nº 35 (de la baronesa al cura). Cada una constituye una unidad cerrada y tienen la función, dentro de la carta narrativa de la baronesa, de romper la continuidad del relato, a la vez que contribuyen a darle mayor emoción al transmitir los últimos sentimientos de la protagonista. Confirman el carácter lineal del personaje que, poco

antes de su muerte, se preocupa de consolar a su madre y de ratificar su amor al esposo, poniendo de relieve la sinceridad de su doble línea afectiva y de la actitud que había mantenido a lo largo de la historia.

La connotación de las cartas (137) es, en esta parte de Voyleano, muy variada. Encontramos la carta como un escalón hacia la entrevista (nº 46, de Gerónimo a la baronesa). Y los detalles sobre las circunstancias del acto de escribir la carta: lágrimas, pulso tembloroso... (carta 42 de la baronesa al cura), como modificadores del lenguaje, ya que en la significación del enunciado cuenta no sólo el aspecto literal sino lo que evoca.

Por otro lado, la carta como anuncio del cambio de una situación anterior (138) o de la posibilidad de tal cambio (139), iguala la noticia. Su contenido es esencialmente informativo.

Pero también la carta puede poner de relieve la intimidad entre emisor y receptor, no sólo por su enunciado sino por algunos elementos connotativos. Así, la correspondencia de varios emisores que se envía junta a un mismo receptor (dos o tres cartas unidas de diferentes corresponsales) (140), recurso distinto al de la "carta dentro de la carta", insertada en el texto de un único emisor. La carta de por sí tiene

un destinatario muy concreto; es un texto privado y centrado en alguien del que se conoce su identidad. A este signo de personalización se añade el de intimidad entre el corresponsal principal y el receptor, ya que se da por descontado que los otros emisores, que le han entregado sus cartas, no temen que conozca sus confidencias, desvele lo inédito. El vehículo epistolar rompe de este modo el secreto de la correspondencia, lo que connota una mayor intimidad entre emisor y receptor.

Una variante de este sistema es cuando el mismo emisor envía cartas para corresponsales distintos a un solo receptor. En este caso, la intimidad se establece con el receptor intermediario, como sucede en la correspondencia de la baronesa con el cura (141).

Tanto por la mayor diversidad de funciones de la carta, como por la interdependencia de los corresponsales en una relación epistolar en la que la respuesta del destinatario está vigente, la segunda parte de Voylano supone una mayor habilidad por parte del autor en la utilización del recurso de la carta como medio narrativo.

El método epistolar tiene un marcado componente de traducción del nivel fonológico a otro morfológico. La base del

proceso narrativo, el diálogo, queda superada en la escritura de las cartas, que son como prueba patente de un deseo del autor de hacer de lo hablado un componente prosístico. La novela adquiere entonces un tono marcadamente homogéneo, se rompen aquellas antiguas barreras que suponían los cambios desde lo escrito a lo hablado, todo se convierte en escritura hasta los más vibrantes diálogos.

En la novela epistolar, la voz no debe integrarse sino a través de una forma indirecta. Sin embargo, Vayo incluye también diálogo directo en sus cartas y esto es más evidente cuando la meta que pretende la carta es la forma narrativa (142).

No obstante, Richardson, Laclos, y otros maestros del género, introducen también conversaciones en las cartas. El texto es un conjunto abierto de posibilidades que, a veces, incluye lo que parece imposible, como es reproducir la voz dentro de una epístola. Pero no hay duda de que, cuando la carta aparece como un relato cerrado, el diálogo directo le presta mayor espontaneidad, aunque sea en detrimento de la fórmula que, a pesar de ello, conserva su propia morfología.

II.6.2.3. En la primera parte de Voyleano, la aparien-

-cia de autenticidad de la historia preocupa menos al autor que la verosimilitud. Si la historia no es auténtica, basta con que lo parezca. En ninguna de las manifestaciones del prólogo, Vayo, trata de desaparecer como autor: "he procurado contar los sucesos sencillamente, sacándolos del ejemplo y de los objetos que me han rodeado. Jamas he descrito un afecto que no haya sentido, ó que antes no haya podido observar en otros" (t. I, pág. XII).

Respecto a las notas (más numerosas en el primer volumen de la obra, que en la segunda parte), el propio autor explica su propósito de llamar la atención del lector "y no permitir beba doctrinas perniciosas, que no he podido prescindir de poner en boca de un exaltado para manifestarlos tal como son" (nota 1, t. I, pág. 169). Esta aclaración del autor, de que sus ideas están en contradicción con las de su personaje, tiene, pues, una intención moralizante. Pero, en alguna ocasión, el autor pretende independizar a sus personajes; y así, cuando Voyleano (en carta 4ª a Gerónimo) se refiere a una urna -real o metafórica- donde guarda las cenizas de Leonor, no duda en admitir en su nota: "no sé qué urna sea esta que no vuelve á nombrar" (nota 6, t. I, pág. 170).

Este intento de independizar a sus personajes, unido al

aspecto de autenticidad del relato, lo trata de intensificar Vayo en el segundo volumen de su novela, en el que ya aparece como recopilador-editor. En la "advertencia" de esta segunda parte, afirma: "Para seguir la serie de acontecimientos que sobrevinieron á nuestro joven, me veo en la precisión de valerme no solo de sus cartas, sino también de las de su esposa y amigos" (t. II, pág. 5), (143). La idea de recopilador, e incluso el trabajo del autor de "reconstruir" la historia a partir de un material auténtico, se expresa también en esta "advertencia" de Vayo que indica una cierta selección de las cartas: "he reunido todas las que conducen á la narracion de los hechos, y que me han parecido precisas (144), para la inteligencia de sus desgracias" (t. II, pág. 5).

Toda aclaración (sea en nota aparte o en el interior de la carta), por parte del autor, debería ser evitada en el método epistolar. Pocas veces -y esto se advierte también en Voyleano- el autor es capaz de mantener esa pretensión de autenticidad de la correspondencia y su postura de mero editor de la misma.

Así, en la carta 42, de la baronesa al cura, el autor vuelve a aparecer como tal, al tratar de establecer en su nota (t. II, pág. 91) la contraposición entre el vicio y la virtud, siguiendo su propósito moralizante. En la carta 48

(de Voyleano a Gerónimo) toma, en cambio, la figura de narrador, cubriendo los espacios vacíos -que no quedan reflejados en la correspondencia- para que el lector conozca todas las acciones de Voyleano en sus últimos momentos: "Escrito este párrafo se confesó Voyleano edificando con su conformidad y valor. Luego recibió el viático, porque no había comido en todo el día, y se retiró un rato solo" (t. II, pp. 123-4). Continúa refiriendo otras circunstancias de la actitud del personaje y deja, de nuevo, la palabra a Voyleano intentando, sin conseguirlo, salvar su omnisciencia con esta frase: "Es probable que entonces siguió su carta" (t. II, pág. 124).

Pero conserva su figura de editor en la carta 34 (de Voyleano a Gerónimo) en que trata de suplir uno de los inconvenientes del procedimiento epistolar, la repetición por distintos personajes de una información sobre un mismo suceso que el lector ya conoce: "Aquí cuenta Voyleano á su amigo todo lo acaecido desde el instante de su matrimonio: se ha suprimido este principio por ser una repetición de las cartas anteriores" (t. II, pág. 35).

No cabe duda de que Vayo conocía, al menos, las traducciones de las novelas europeas epistolares de más éxito en su tiempo (145). Probablemente, se propuso con Voyleano (sobre

todo en la primera parte), como se deduce del prólogo (vid. folio 264 de este estudio), una réplica españolizada y moralizante del Werther. Pero falló en cuanto a la técnica y el contenido. El resultado fue esa primera parte de la novela, monótona, sin que ni siquiera se logre la intención educativa y sin que el personaje consiga captar el interés del lector.

En ese interrogatorio a sí mismo, que constituyen la mayoría de las cartas sin respuesta de Voyleano, no se consigue crear un mundo mental de confidencias. Tampoco hay en Voyleano una preocupación filosófica. No se busca una solución a los problemas del protagonista, que pueda tener validez universal; ni siquiera el personaje parece buscar realmente la solución a su problema.

En la segunda parte de la novela, el autor, consciente de la dificultad técnica que no había podido resolver, cambió de rumbo en cuanto a la técnica epistolar y la trama argumental. Hasta tal punto que, si hubiera cambiado el nombre de los personajes, podría haber tenido el segundo volumen identidad propia.

Vayo muestra en esta segunda parte, como se ha visto, una mayor capacidad en el uso de la fórmula epistolar. El

autor presenta una auténtica polifonía de escrituras, entra en un aspecto de la técnica mucho más ambicioso que el que había utilizado en un principio. Nos deja al descubierto la relación existente entre los diversos puntos del plano en que se mueve la información, y el flujo, la dinámica, en que se mueve y va tejiendo el relato.

La novela se despliega en distintas direcciones y se hace una sucesión de respuestas, se trenza como si fuera un sistema de "provocaciones", que descubren la realidad de los personajes con ayuda de las cartas. Este modo de interrelación entre emisores y receptores diversos, y su conexión con el mundo de la novela, llevaría a aquella estética de la globalidad que Lucien Goldman pregona, considerando a la novela como sucesión social de respuestas.

Por otra parte, el sistema de cartas (A→B) unido al de (C→D)..., con alusiones a otros corresponsales, y las diversas posibilidades de entrecruzamiento de las cartas, añade vivacidad al texto. Parece que en el interior de cada carta, de cada relato, se establezca una nueva novela, "la que A escribiría", "la que respondería B"... , y esta galaxia de técnicas expresivas nos acercan a la mecánica del "punto de vista", tan vinculada a las técnicas narrativas modernas y sobre la que explora ya la novela epistolar polifónica.

En esta línea de exploración hay que insertar, sobre todo, la segunda parte de Voyleano, que si no ofrece interés en cuanto a su temática y estilo, sí lo tiene en cuanto a su aportación al descubrimiento de nuevas posibilidades de la fórmula epistolar que, desprendiéndose del artificio y convencionalismo del método, llevarán a un enriquecimiento de las técnicas utilizadas en la novela moderna.

II.7. La seducción y la virtud.

II.7.1. No se conoce el autor de La seducción y la virtud o Rodrigo y Paulina (146), novela epistolar que apareció en Valencia en 1829 y se ha atribuido, con poca seguridad, a Francisco Brotóns (147).

Estamos de nuevo ante una novela polifónica, escrita en primera persona y tiempo presente, como es propio de la fórmula epistolar. Una novela que el anónimo autor -que rubrica los ejemplares para poder reclamar "la protección de las leyes contra el que la reimprima" (148)- dirige a las mujeres para prevenirlas de cualquier peligro de seducción: "Dichoso

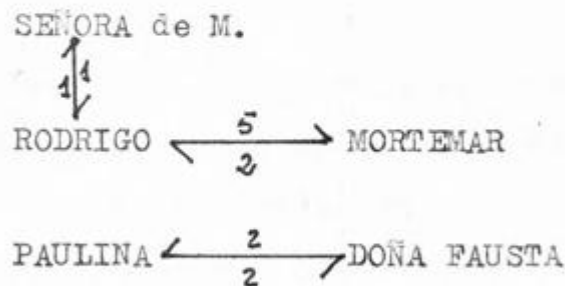
(...) si consigo persuadirte de que no existen los Lovelaces en la sola cabeza de Richardson" (cfr. op. cit., pág. XII).

Esta referencia literaria apunta a Clarissa que, sin duda, le sugirió el tema y la idea del recurso epistolar. Pero Rodrigo dista mucho de ser un trasunto de Lovelace; sus maquinaciones están muy por debajo de las de su modelo, y el seductor, enamorado y vencido ante la resistencia de Paulina, culminará su historia sentimental en el matrimonio.

Por otro lado, el autor se nos presenta como un antiguo libertino que, "en la soledad y el retiro" de su arrepentimiento, escribe su obra como homenaje a la virtud y como "indemnización y desagravio a mis numerosas injusticias" (pág. XIII). Se aparta así de la tradicional línea de la novela epistolar en la que el autor desaparecía, presentando como reales las cartas que constituían su historia: "Ve aquí el plan de la obra que me atrevo a ofrecerte" (pág. XII), afirma, más preocupado por la intención moralizante que por la verosimilitud de la historia.

II.7.2. La novela, en tres volúmenes, está compuesta por un total de 58 cartas. El primer tomo de la obra consta de 13 cartas que se entrecruzan, de acuerdo con este esquema,

los siguientes personajes:



Es una primera parte de introducción de los personajes, que serán tratados en términos de apariencia y conducta, y de presentación de los hechos. El intercambio de cartas responde a una necesidad de los protagonistas (Rodrigo y Paulina) de comunicarse con otros personajes, que se encuentran fuera del lugar donde sucede la acción. Se esbozan ya los dos núcleos de correspondencia (Rodrigo \longleftrightarrow Mortemar y Paulina \longleftrightarrow doña Fausta) en torno a los cuales se polarizará la historia. Y puesto que los confidentes de los personajes principales no son meros receptores de sus cartas sino que transmiten su respuesta, empieza ya a delinearse también su personalidad individual.

Nos encontramos, dentro de las variantes que el método epistolar presenta, en el caso en que la correspondencia se produce entre parejas de corresponsales. Pero esta segmentación en parejas pocas veces se da de un modo absoluto y la presencia de algún corresponsal ocasional (como sucede aquí

con la Señora de M., madre de Rodrigo) aporta un nuevo punto de vista, que servirá para completar la actitud del personaje.

El mayor número de cartas procede de Rodrigo, lo que le sitúa en un lugar de dominio de la narración. El mismo hecho de la diferencia entre el número de cartas enviadas a Mortemar y las que recibe, indica que, en más de una ocasión, el personaje escribe sin esperar respuesta. No se trata, en este caso, de que Rodrigo escriba para sí mismo, como un monólogo, sino que más bien podría decirse que escribe para el lector, adoptando la postura de un simple narrador. Pero no por eso deja de hacer alusiones directas al destinatario y, aunque sus cartas sean narrativas en su mayor parte, va deslizándose también sus confidencias y se advierte que el autor se preocupa de que el tono y el estilo salvaguarden la fórmula epistolar.

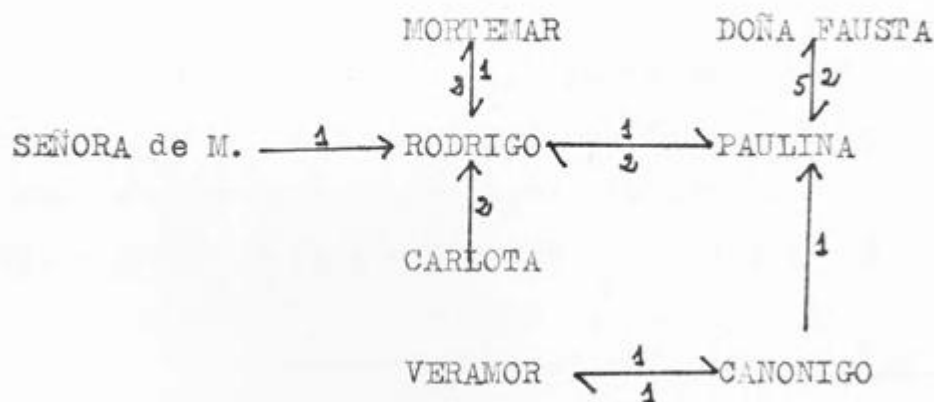
Ningún suceso importante marca la transición entre la primera y la segunda parte de la novela. Parece que cada uno de los volúmenes corresponda a un segmento del tradicional diagrama:



Pero el punto de arranque del desarrollo, en este diseño de su estructura, ha sido anticipado en la carta X de la primera parte (Rodrigo → Mortemar), en la que el protagonista expone a su amigo la táctica de conquista que piensa llevar a cabo para seducir a Paulina.

La segunda parte de la obra se inicia cuando Rodrigo ha preparado las circunstancias favorables para el logro de su fin. La puesta en marcha de su plan requiere la creación de un personaje adyuvante (Carlota, que entra al servicio de la familia de Paulina), y el mismo progreso de la trama, exige la presencia de personajes secundarios significativos en cuanto motivan acciones relacionadas con la principal.

Esta segunda parte de la obra está constituida por 19 cartas que los personajes se entrecruzan según muestra el diagrama siguiente:



Tres nuevos corresponsales entran en escena: Carlota, ya mencionada; el canónigo, tío de Paulina; y Veramor, padre de ésta. Carlota, instrumento necesario para que los premeditados planes de Rodrigo puedan realizarse. Sus cartas revelan la utilización de una lengua viva y un estilo propio de su bajo nivel social y cultural (149). Carlota no sólo se pierde en la ortografía y la fonética sino que su ingenuidad revela el desconocimiento que tiene de su verdadero papel en la trama novelesca. Permanece ajena a la manipulación de que es objeto por parte de Rodrigo para conseguir el fin que se ha propuesto.

Por su parte, el canónigo, tío de Paulina, en el conflicto planteado entre el amor y el honor, se muestra semejante a la protagonista, manifestando incluso una mayor ingenuidad que Paulina (que evolucionará en este sentido) en el juego de oposiciones: inocencia / corrupción, ingenuidad / experiencia que se advierten en la temática de la obra.

Veramor, el padre de Paulina, representa el término medio. Se mantiene cauto y alerta: "Acostumbrado á leer en el libro siempre abierto de la esperiencia que da la sociedad, conozco las pasiones de los hombres por mas que pretendan disfrazarse; calculo los resultados que pueden producir, y vivo prevenido para precaverme de ellos" (cfr. op. cit., t.II,

pp. 108-109). Representa el equilibrio entre las fuerzas opuestas.

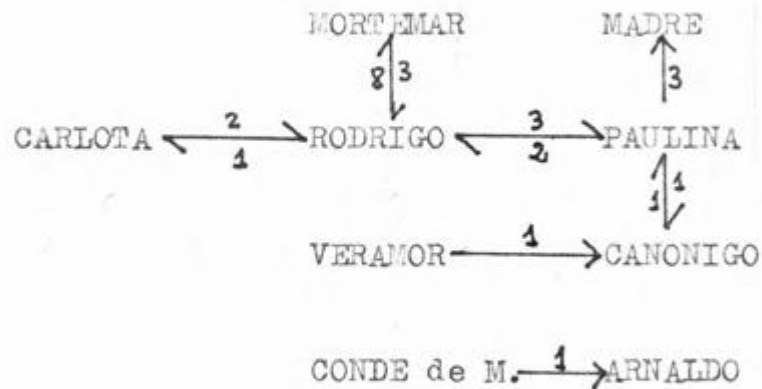
El conde de M., un doble antagonista en cuanto pretende a Paulina y se opone al probable final feliz de la historia sentimental, es un personaje que se mantiene todavía al margen de la correspondencia. Provoca un incidente y Rodrigo quiere batirse en duelo. Paulina desea evitar el desafío y éste será el punto de partida del intercambio de cartas entre los dos protagonistas que se inicia en la segunda parte de la novela. De acuerdo con las normas sociales, Paulina deberá pedir permiso a su tía y confidente, y a sus padres, para comenzar con su aprobación este diálogo epistolar, en el que pretende disuadir a Rodrigo de su empeño.

La segunda parte de la novela termina con un triple sus-pense. Rodrigo estrecha el cerco a Paulina: "la esperanza (...) ha nacido desde luego en mi pecho para dar pábulo a la llama que lo abrasa y consume" (t.II, pág. 213). El conde no ha podido vengar aún el rechazo de que ha sido objeto por parte de Paulina: "Nada sabemos del Conde después de este suceso desgraciado; mas sino hubiese salido de la ciudad conven-dría alejarlo al menos por ahora, y hasta que los espíritus se calmasen un poco" (t. II, pág. 239). Y, por otro lado, Veramor ha recibido orden de presentarse en Madrid para res-

-ponder a ciertos cargos "relativos al tiempo que ha permanecido en América". Respecto a esto, escribe Paulina en la última carta a su tía: "Mamá le ha hecho varias y reiteradas preguntas; pero ha contestado que no eran asunto de mugeres, y nos dejará sin duda en esta fatal oscuridad" (cfr. t. II, pág. 233).

No obstante, estas mínimas motivaciones argumentales no consiguen interesar al lector actual que, desde el planteamiento del autor en su prólogo, está persuadido del triunfo de la virtud; de que, en relación al conde, triunfará la justicia; y que Veramor será inocente de los cargos que se le imputan. Aunque la forma epistolar ha sido utilizada en Rodrigo y Paulina con mayor rendimiento que en anteriores novelas, la falta de diversidad en los acontecimientos, y la escasa modificación de las situaciones, inducen a no esperar grandes sorpresas en cuanto a la intriga se refiere.

La tercera parte de la novela, que corresponde al climax y desenlace de la acción, está formada por un mayor número de cartas (26) que las dos primeras. El entramado epistolar es más complejo a medida que avanza el desarrollo de la historia, respondiendo, en el último volumen de la obra, al esquema siguiente:



Aquí se advierte la presencia de dos nuevos correspondientes: el conde, cuya figura episódica (que aparecía en la segunda parte, aunque sin revelarse por medio de la carta), tiene la función de promover acciones en interés de la trama; y Arnaldo, su criado, simple receptor y personaje adyuvante del protagonista, del que se sirve para manejar al conde en provecho de sus fines. Se convierte así al conde, que de hecho era un personaje antagonista, en un adyuvante indirecto a través de Arnaldo, que provocará en él actuaciones que favorecerán la consecución de los planes de Rodrigo.

II.7.2.1. Pero más interesante que los esquemas aislados de la red epistolar que se establece en las distintas partes de la novela, sería mostrar el diagrama global de la dinámica de las cartas, considerando la novela como un todo:



Este esquema indica una tentativa de desdoblamiento del relato en dos núcleos de correspondencia que caminan paralelos, entre los que no hay más punto de unión que las cartas intercambiadas entre los protagonistas (Rodrigo $\xleftrightarrow{4/4}$ Paulina). Los corresponsales se agrupan en torno a Paulina y Rodrigo, observándose lógicamente que el menor número de cartas corresponde a los personajes secundarios, cuya función es informar y promover acciones.

Si tenemos en cuenta que en la tercera parte de la novela (debido al agravamiento de la enfermedad de doña Fausta y al supuesto rapto de Paulina, que la aleja momentáneamente del núcleo familiar) la protagonista cambia de corresponsal-confidente (dirigiéndose ahora a su madre), la desproporción entre el número de cartas que Rodrigo y Paulina escriben a

sus consejeros y las respuestas (Rodrigo $\frac{10}{4}$ $\frac{45}{6}$ Wortemar; Paulina $\frac{10}{4}$ doña Fausta, madre) muestran el predominio del monólogo sobre el diálogo epistolar.

Tanto en este aspecto, como en el de los dos grupos de correspondencia que permiten ver desde dos ángulos distintos el desarrollo de la historia sentimental de los protagonistas, se observa una cierta semejanza de estructura entre Rodrigo y Paulina y Clarissa de Richardson (150), novela a la que el autor alude no sólo en el prólogo sino en el texto de su obra (151).

Y esta semejanza se advierte también en los resúmenes y copias de cartas (152), recursos empleados para no repetir información sobre los mismos hechos a receptores que pertenecen al núcleo opuesto de correspondencia. Pero no siempre es así y, sobre todo en la primera parte, se encuentra con bastante frecuencia el doble relato que Rodrigo y Paulina hacen de un mismo suceso a sus confidentes. Cuando las dos versiones coinciden, simplemente se asegura la credibilidad del hecho; pero, en ocasiones, la doble referencia no sólo está justificada sino que es un factor necesario de la intriga, en cuanto permite ver los mismos acontecimientos desde otro punto de vista y subraya la oposición astucia / inocencia entre los protagonistas.

Así, en la carta X, de Rodrigo a Mortemar, aquél informa su amigo del plan para hacer entrar al servicio de Paulina a una muchacha (Carlota) "víctima de la seducción de un hombre", a la que hará pasar por viuda de un militar y de la que piensa servirse como instrumento para conseguir sus propósitos. Posteriormente, la carta XIV, de Paulina a doña Fausta, confirma la eficacia de su plan, cuando el mismo hecho se presenta desde el inocente punto de vista de la heroína.

Además del recurso de los resúmenes y copias de cartas, se utiliza también el de incluir en la correspondencia cartas de otros personajes, que el emisor envía a su receptor-confidente y que constituyen para éste un documento del estado de la situación. Rodrigo envía a Mortemar las cartas-informe de Carlota y, también, parte de la correspondencia que el protagonista ha mantenido con Paulina. En este sentido, la carta XXXIV, de Rodrigo a Mortemar, excede los límites de verosimilitud en la extensión. A las dieciséis páginas de su carta une cinco cartas más (cruzadas entre él y Paulina), lo que hace suponer que su corresponsal apenas tendría tiempo para otra cosa que no fuera leer y responder la correspondencia de Rodrigo.

Este desvelamiento de la correspondencia presta al receptor una cierta omnisciencia, ya que nada se le oculta de lo

que sucede entre A→B. Pero estas cartas ajenas provocarán en C un comentario, y este referirse a lo escrito en cartas de otros manifiesta cómo la sociedad no ha guardado la norma ética de no leer ni dar a conocer a otros lo que se escribe sólo para un receptor determinado. El hecho apunta también a la escritura como elemento básico de comunicación, a una valoración de "lo escrito" frente a "lo dicho". La novela epistolar rompe, en general, con el diálogo, y se vuelve hacia el texto escrito como una garantía de veracidad de lo narrado. La 'carta dentro de la carta'-ya sea copiada o incluida- acentúa esta valoración de lo escrito sobre lo narrado como base de autenticidad y credibilidad.

Por otra parte, el desvelar la correspondencia ajena -bien sea por el procedimiento indicado o por lectura de la carta a terceras personas- puede ser utilizado como vehículo de la intriga. De este modo, el contenido de las cartas de doña Fausta, que Paulina deja leer a Carlota (153), y que ésta transmite a Rodrigo, proporcionan al personaje información sobre los sentimientos y estado de ánimo de la protagonista, situándole en posición ventajosa para la consecución de sus planes.

Las cartas falsas, los anónimos, el interceptar la correspondencia (154), son otros tantos procedimientos que

convierten la carta en instrumento eficaz para el desarrollo de la intriga. En todos estos aspectos se evidencia, como ya he dicho, la huella de Clarissa de Richardson, y se advierte un previo estudio del autor anónimo de Rodrigo y Paulina sobre las posibilidades de utilización de la fórmula epistolar.

II.7.2.2. En general, las cartas que constituyen la novela son de naturaleza diversa. En una misma carta se pasa del nivel narrativo al confesional, se intercalan descripciones o se relatan acontecimientos pasados. A veces, las mismas cartas amplían el argumento, mezclando las confidencias o recomendaciones con noticias e informaciones sobre nuevos sucesos. La mayor parte de las cartas carecen de unidad y sobriedad, alejándose de lo que debería ser una correspondencia verdadera, aunque bien es verdad que el autor no se sirvió de este tradicional artificio para presentar su obra.

Las cartas que parecen más auténticas son las de la madre de Rodrigo y las de Carlota, y hay que destacar que también son las más breves. La carta ficticia debería tener una longitud semejante a la carta real, para borrar ante el lector la idea de artificio literario. Pero, se observa que,

en contraste con las cartas relativamente cortas de la primitiva narrativa epistolar, las novelas de esta época tienden a formarse con cartas excesivamente largas. Y si además se tiene en cuenta, como se ha visto, que con relativa frecuencia se incluyen o se copian otras cartas, para proporcionar información complementaria, la excesiva longitud pone en peligro la idea de correspondencia real, mantenida por la mayoría de los autores que eligen esta fórmula.

Las cartas de doña Fausta pasan del consejo al sermón, constituyen casi un tratado completo de educación moral: obediencia filial, dominio de las pasiones, ideales que deben regir el comportamiento y las costumbres... También aparecen algunas disertaciones sobre los toros, el teatro... y el autor, consciente de que se le va el tono, hace escribir a su personaje: "Pero me he detenido demasiado y aún quizá me he apartado de mi asunto" (t. II, pág. 200).

La literatura epistolar se presta para abordar las cuestiones más variadas. Así, Rodrigo y Mortemar, en su correspondencia, se interesan por definir la belleza, el placer... y emprenden interminables parlamentos sobre la casuística galante y discusiones abstractas (con intención casi moralizante en el caso de Mortemar) sobre el libertinaje, el honor y muchos otros temas, que se mezclan con el análisis de la

intimidad, en el que se advierten dos fuerzas: la razón y el sentimiento. Es difícil interesarse por estas disertaciones, que quizá atraían a sus contemporáneos, ya que tan frecuentemente se encuentran en las novelas de esta época en que todavía el género estaba buscando su propio camino.

En estos diálogos epistolares entre Rodrigo y Mortemar, formados de dos monólogos que se cruzan, o más bien de un monólogo que tiende a provocar en el receptor una respuesta diferida, encontramos indicios de aquel gusto por la oposición de ideas, visible sobre todo en la novela de los siglos XVII y XVIII (155), en la que se introducían situaciones para provocar el diálogo y en el que las preguntas, objeciones y respuestas ponían de relieve la relación intelectual de dos o más personas en el pequeño debate planteado.

Por supuesto que los puntos clave de la confrontación de ideas entre Rodrigo y Mortemar están relacionados con el argumento y se integran en el continuo narrativo sin apariencia de digresión. El diálogo epistolar conduce a una rectificación moral en la que el receptor se comporta como una caja de resonancia. Y en este aspecto, el antiguo seductor que es Mortemar, cuyo remordimiento le lleva a una actitud reformadora, proyecta este deseo de reforma en Rodrigo. Así es más verosímil el "cambio repentino" que el protagonista

muestra al final de la novela y al que le conducirá no sólo la tajante frase pronunciada, poco antes de morir, por doña Fausta: "O renuncia á Paulina, ó abraza la virtud" (t. III, pág. 242). El cambio ya estaba en germen a través de la relación epistolar con Mortemar. No se produce ninguna epifanía, y el amor-pasión que Rodrigo pretendía acabará en el matrimonio.

Además de las digresiones señaladas en las cartas de doña Fausta, se desarrollan otras teorías por medio del diálogo epistolar que mantiene con Paulina. En la correspondencia de ésta se debaten el tema del honor, el duelo, los principios de la educación... Se pasa también bruscamente del tono sentimental a la disertación, a la simple relación de un suceso, a la descripción de algún paraje. Todavía la novela no había encontrado su punto de apoyo y la carta, como unidad narrativa dentro de la narración total, era un reflejo de esta vacilación entre sentimiento, realismo, fantasía, análisis galante... en que se debatía la novela de la época.

II.7.2.2.1. En cuanto al proceso de enunciación, varias veces los personajes se refieren al acto de escribir cartas, dando detalles de su estado de ánimo como algo significativo, complementario del aspecto referencial del tex-

-to. Escribe Rodrigo a Mortemar: "¿Que orden ni que método se puede esperar de una imaginación trastornada? No me culpes ya de inexactitud, ni supresion en mis sucesivas relaciones" (t. I, pp. 34-35). Y en la carta VII escribirá: "¿Y dejaría yo marchar al correo sin darte esta noticia? No por cierto. Aunque me costara escribir el resto de la noche. Por otra parte ¿me hallo yo en estado de conciliar el sueño? Imposible" (t. I, pág. 111). Este aspecto significativo es captado por el receptor: "La primera de tus cartas me ha complacido mucho -escribe Mortemar a Rodrigo- aunque me ha dejado algo frío la falta de sucesos (...) ¿Mas la segunda?...La segunda es una carta dictada por una imaginación como la tuya, y en el apogeo de su admirable exaltacion" (t. I, pág. 50).

Otras veces, se ofrecen como elementos significativos las condiciones en que se escriben las cartas: "Te escribo desde la cama -dice doña Fausta a Paulina-, y si el tiempo no mejora, no podré levantarme en muchos días" (t. I, pág. 175). Estas y otras observaciones sobre las circunstancias que rodean al personaje contribuyen a reflejar el ambiente que, en novelas escritas con fórmula distinta de la epistolar, correrá a cargo del narrador. "Embebido en escribirte -dice Rodrigo- ni el cansancio ni el sueño me han hecho pensar en la hora, y las rendijas de la ventana me están advir-

-tiendo la claridad del día" (t. III, pág. 149). Aquí hay una doble significación que apunta, por una parte, al estado del emisor y, por otra, trata de justificar la excesiva longitud de la carta en un afán de presentar la correspondencia como real.

II.7.2.3. Ahora bien, el autor que, en principio, no se había preocupado de la apariencia de verosimilitud en el relato, presentando la historia como obra propia, adopta la figura de "editor" o recopilador de la correspondencia en la nota que aparece en el tercer volumen de la novela: "esta carta -dice refiriéndose a la que se supone había enviado el canónigo a la madre de Paulina-, se suprime por ser una repetición de lo que refiere Rodrigo á Mortemar en la LIII" (pág. 249). Es la única vez en la que el autor trata de desaparecer como tal, y la nota incluso sobra porque ya Paulina se había encargado de dar una breve noticia del contenido de la carta. Sin duda el autor quiso utilizar todos los recursos de la técnica epistolar que le ofrecía su modelo, la Clarissa de Richardson, sin detenerse a pensar que éste contradecía la postura que, respecto a su obra, había tomado en el prólogo de la novela.

Otras notas que se incluyen en el texto tienen una fun-

-ción distinta. Trata el autor de puntualizar conceptos vertidos por sus personajes, copiando las definiciones exactas del Diccionario de la Academia, el de Terreros, los del Origen de la lengua castellana de Aldrete, de la Retórica de Sánchez, del Diccionar. Septum linguarum de Cicerón y algunas ideas de Bichat y Hugo Blair. Incorporar estas citas al texto lo hubiera cargado de una connotación de cultura que el personaje hubiese tenido que mantener a lo largo de su exposición, modificando su tono y estilo. Solamente en una ocasión aparece la cita de modo indirecto en una carta de Rodrigo: "El profundo Hugo Blair, hablando de la belleza dice que es lo que después de la sublimidad causa mayor placer a la imaginacion" (t. I, pág. 130), y esto sería una variante del recurso de hacer llegar un enunciado, que no corresponde al emisor, a un receptor para el que no ha sido pensado. En este caso, la cita tendrá la función de prestar mayor autoridad, corroborar las palabras o ideas del responsable. Cuando el enunciado que no corresponde al emisor son las cartas de otras personas, aquél trata también, en cierto modo, de autenticar unos hechos que él mismo podría resumir o contar en su carta.

Hay también en el texto notas en las que el autor anticipa hechos o llama la atención del lector subrayando alguna característica del personaje: "Así discurre casi siem-

-pre el disoluto. Veamos más adelante como suelta Paulina este fútil argumento" (t. II, pág. 23). Y en otra ocasión escribe: "Rodrigo falta notablemente a la verdad, pues también manifiesta su injuriosa opinión á Mortemar en la última carta" (t. III, pág. 77). Trata de alertar al lector, siempre en la línea de su intención moralizante, sobre la credibilidad de los argumentos del protagonista.

II.7.2.4. Se observa también, en la situación espacio-temporal de la novela, el modelo de Richardson, que el autor tiene muy presente. La red epistolar en Rodrigo y Paulina se teje entre tres vértices espaciales: Granada, Antequera y Valencia. Y es precisamente el traslado de Paulina a Antequera, para estar junto a su tía enferma, lo que justifica mantener el cambio de corresponsal-confidente (que ya se había producido en el pasaje del rapto), sustituyendo el receptor (doña Fausta por la madre) en la última parte de la novela.

El tiempo narrativo propio de la forma epistolar es el presente. Pero se presta gran atención al tiempo de los acontecimientos, que transcurren desde el 10 de diciembre de 1825 al 18 de mayo de 1826 (156). La cronología de la novela es verosímil, y las precisiones de algunas cartas en

este sentido, especificando incluso la hora en que se escriben cuando la situación alcanza un punto de tensión (157), contribuyen a acentuar un dramatismo, que lamentablemente no intensifica el contenido de las cartas.

En general, en Rodrigo y Paulina hay un desequilibrio entre la preocupación por el empleo del recurso epistolar y la temática. En cuanto a la fórmula, la novela ha superado los enclaves unitarios; el centro de "conversación" se ha abierto entre las más dilatadas regiones del relato, pero no ha conseguido de ese modo hacerse incisiva, profunda, desvelar la sociedad en sus regiones más íntimas. La fórmula narrativa ha alcanzado una gran madurez, pero hay más narración y debates que confidencias, más sermones que consejos. El gusto por la disertación y la intención moralizante del autor impiden la necesaria fluidez y alejan las cartas de la apariencia de correspondencia verdadera.

II.8. Las españolas naufragas, de S. Martínez de Robles.

II.8.1. Doña Segunda Martínez de Robles publica en

Madrid, en 1831, Las españolas naufragas o correspondencia de dos amigas (158). Se trata de una novela epistolar estática, ya que las cartas no influyen en los acontecimientos; se limitan a ser un vehículo narrativo, convirtiéndose en capítulos de una historia lineal, muy próxima a las memorias autobiográficas.

Como ya indicó Ferreras (159), la autora huye de toda frase hecha, de la tendencia moralizante y educadora, y escribe con cierta espontaneidad. No estamos, por supuesto, ante una gran novela, y doña Segunda se muestra consciente de ello en el prólogo. Esta es su primera novela original y, al compararla con su obra anterior, afirma: "en aquella adelanté copiando buenos originales, y en esta he tenido que discurrir, y no es mi mollera a propósito, ni Dios me ha llamado por este camino" (160). Escribe por necesidad, para ayudar a su familia, y, quizá porque sus fines no son ambiciosos, aunque la obra no está carente de puerilidades, se lee con la misma sencillez con que la autora debió de plantearse.

La novela es del tipo $A \leftrightarrow B$, escrita en cartas que se intercambian dos personajes (N.D.S. $\xleftrightarrow{\frac{3}{4}}$ D.S.M.), pero que, principalmente, conciernen a uno de ellos, a la protagonista: D.S.M.. El motivo generador de la correspondencia es "una

casualidad bien extraña" (pág. 9), que ha procurado a N.D.S. la noticia de que su amiga no ha perecido "víctima de la borrasca". A partir de este momento, y a petición de su corresponsal: "Escribeme cuanto te ha ocurrido, no me ocultes nada" (pág. 11), el emisor cuenta su historia en tercera persona y pasado narrativo, en una serie de cartas rememorative.

El relato del naufragio y los acontecimientos posteriores, derivados de esta situación, tienen una función temática ya que desencadenan nuevos episodios nacidos de los mismos sucesos, en paralelismo convergente hacia el final feliz. Solamente la historia de "la naufraguita española" (t. II, pp. 42-67) con quien la protagonista traba conocimiento en un puerto, "donde nos fue preciso desembarcar, con motivo de las averías que había padecido el buque" (t. II, pág. 28), está relacionada yuxtapositivamente con la narración general. Probablemente, la autora trata de prestar verosimilitud a su historia relatando otra semejante, a la vez que intenta darnos un nuevo rasgo de la protagonista, deducible de su actitud y no del excurso narrativo. D.S.M. prestará ayuda a la que es un trasunto de su imagen, sin olvidar la que ella misma recibió en parecidas circunstancias. Los sentimientos de los personajes de Las españolas naufragas están inmersos en el elemental universo psíquico

(161) que presenta la novela popular.

Ninguna de las doce cartas que componen la novela posee localización espacio-temporal. Se sabe que la naúfraga arribó a algún lugar de la costa francesa por indicios evidentes de su posterior correspondencia: "y grité en francés (...). A mi voz salieron unos niños preguntándome en igual idioma..." (t.I, pp. 17-18); pero se omiten deliberadamente (sustituyéndolos por puntos suspensivos) los nombres de lugares, las acciones bélicas -entre España y Francia- de un pasado próximo al que se alude, y los jefes de las alas de ambos ejércitos. El marco y el tiempo histórico, al igual que el tiempo crónico, no se fijan intencionadamente.

II.8.1.1. A pesar de las frecuentes apelaciones al receptor en las cartas que constituyen la novela, la atmósfera epistolar se pierde. No hay simultaneidad entre los hechos y su comunicación, sino visión retrospectiva entre la memoria autobiográfica (protagonista=narrador) y la simple narración, ya que, como indiqué, la materia autobiográfica se narra en tercera persona.

Además, todas las cartas en que D.S.M. cuenta lo que le sucedió a partir del naufragio, forman un solo corpus

narrativo, aunque fragmentado: carta 2ª a 9ª inclusive, que corresponden a ~~un~~ único envío. Sólo así se explica que hasta la carta 10ª (N.D.S. → D.S.M.) no se produzca ningún eco en el receptor, que empieza por comentar el párrafo de la carta 2ª (primera de D.S.M. → N.D.S.): "disculpándome que reserve lo mas precioso de mi triste historia..." (t. I, pág. 12), y exclama: "!Todavía has sufrido mas de lo que me dices, reservas lo mas principal de tus padecimientos!" (t. II, pág. 80). Incluso se refiere a la correspondencia en plural: "La lectura de tus cartas me cuesta muchas lágrimas" (t. II, pág. 80), lo que evidencia que ha recibido en bloque ~~las~~ cartas que componen el relato de D.S.M.

Y es en este momento, a punto de terminar la novela con la reunión de las dos amigas, cuando el intercambio epistolar tiene sentido. Si agrupamos en una -tal como se reciben- las ocho cartas de que consta el relato de D.S.M., el número de cartas que intercambian las corresponsales quedaría reducido de (N.D.S. $\xleftrightarrow{3}$ D.S.M.) a (N.D.S. $\xleftrightarrow{2}$ D.S.M.), y la novela participaría tanto del tipo A ↔ B, que ya señalé, como de la fórmula en que toda la narración se convierte en una carta. En este caso, lo epistolar es apenas visible, salvo en las apelaciones al receptor y, dado el carácter meramente narrativo del contenido de Las españolas naufragas y la utilización de la tercera persona, la introspec-

-ción psicológica y el matiz confesional se pierden.

Frente a esto, las cartas (N.D.S. ~~→~~ D.S.M.), tanto por su extensión como por su contenido y el uso de la primera persona, se asemejan más a lo que debe ser la correspondencia ficticia, como reflejo de la real. Estos caracteres se funden, con los propiamente narrativos de las cartas de D.S.M., en la última de ésta (carta 11ª, t. II, pp. 86-99), la más "auténtica", en su parte final, de las que escribe.

En la correspondencia de D.S.M. se observa que la novela ha entrado en el terreno epistolar. En vez de realizar una novela por medio de cartas, se va haciendo novela en cada carta. La unidad temporal, que de suyo era el capítulo, ha sido suplantada por otra unidad temporal que es la carta; y se entiende que la correspondencia aparezca sin fechar, puesto que forma un todo, una verdadera narración en la que se insertan otras cartas, limitatorias de la función narrativa de aquella en la que van incluidas.

Así, la carta anónima (que se supone envía el justicia mayor) a D.S.M. (t. I, pp. 47-48), constituye un motivo asociado y dinámico que provoca un cambio de situación; la de Amalia y Camilo → D.S.M. (t. II, pp. 33 y 34), con fun-

-ción informativa, y la de la "naufragueta española" → caballero (t. II, pág. 61), en demanda de socorro, que tendrá una ligera repercusión temática.

Es lástima que doña Segunda Martínez de Robles no se plantease Las españolas naufragas como una novela en que la trama fuese progresando por medio de las cartas. Esto no lo consigue sino en la 1ª carta y en el intercambio final de correspondencia (cartas 10-11-12, t. II, pp. 80-101) entre las dos amigas. En el resto de su obra se limita a contar la acción en cartas convencionales. Su estilo espontáneo, muy propio del género epistolar, dentro de una tradición esencialmente femenina, era un factor básico (aunque insuficiente para evitar la mediocridad de la novela, dada su poca exigencia temática y lo pueril del argumento) para un acertado empleo del recurso epistolar, del que en Las españolas naufragas hay interesantes indicios; que, sin embargo, no llegan a poner de relieve las ventajas del método respecto a otros procedimientos narrativos. Sobre todo, en cuanto a esa atmósfera de participación, ante la transcripción espontánea de las reacciones subjetivas de los personajes frente a los acontecimientos. Esto no se produce en la novela de Martínez Robles, en la que apenas se penetra en el mundo ficticio que ofrece.

II.9. María del Pilar Sinués y la fórmula epistolar.

II.9.1. Mayor acierto en la utilización del recurso epistolar se observa en la escritora zaragozana María del Pilar Sinués y Navarro (162), autora de una larga serie de obras de géneros distintos (163) que alcanzaron varias reediciones e incluso alguna traducción al portugués (164). Dos de sus libros fueron declarados texto oficial en todas las escuelas (165).

Aunque la autora (1835-1893), como ya indiqué, debería insertarse cronológicamente en la etapa inmediatamente posterior a la que estudio, tanto por su acusada tendencia sentimental-moralizante y educativa, como por su cultivo de la novela popular, se hace evidente su afinidad con este período, anterior al nacimiento de la novela moderna.

María del Pilar Sinués estaba familiarizada con la literatura francesa más popular de la época. Es clara su analogía de pensamiento no sólo con la obra de Mme. Cottin, sino con la de la condesa de Genlis (166) y con las de Mme. Bourdon, Feuillet, Conscience y Paul Féval, de quienes tra-

-dujo al español algunas de sus novelas. Su parentesco con estos autores se pone de relieve en las citas literarias que intercala en sus libros y de las que se sirve para corroborar sus propias ideas (167).

La obra de M. del P. Sinués está dedicada a las mujeres. En la introducción a La vida real (168), dirigiéndose a sus lectoras, escribe: "de todos los libros que para la mujer he escrito, y que constituyen el Curso de educación moral, que nadie más que yo la ha dedicado..." (pág. 6). Pero, aun consciente de que su público es femenino, desearía que su "educación moral" se extendiese también a los hombres: "mi idea principal ha sido que estas páginas no sirvan solamente para vosotras: no hay preceptora más dulce, más segura para el hombre que la mujer" (pág. 9). Y, a lo largo de esta especie de "declaración de principios", insiste varias veces en su teoría: "Estas páginas están escritas también para que las lean vuestros esposos, vuestros hermanos, vuestros hijos: con un mimo, con una caricia hacédselas leer también á vuestros padres: en la literatura extranjera, hay libros para ambos sexos, para todos los gustos, para todas las edades..." (pág. 7). No obstante, a pesar de sus deseos, la sensiblería y la abierta intención moralizante y educativa de la autora, parece limitar tácitamente su público lector a las mujeres.

Y a la mujer iban dirigidos los anuncios de las obras de M. del P. Sinués, aún después de desaparecida la escritora. Así, leemos: "constituye esta nueva colección una verdadera biblioteca de educación moral y recreativa á la vez para la mujer española en todos los varios aspectos de la inteligencia, del corazón y de la vida femenina" (169).

Como lo moral y educativo priva sobre cualquier otra intención, la fórmula epistolar es el vehículo adecuado para lograr una mayor intimidad y convicción en el ánimo de las lectoras. Por otra parte, el intercambio de cartas ofrece la oportunidad de dar puntos de vista contrastados, de presentar diversos casos que se van resolviendo según la distinta actitud de los personajes, sobre los que se puede influir por medio de la correspondencia.

Aunque M. del P. Sinués no llama novelas a sus estudios, el deseo de la escritora de "enseñar deleitando" los convierte, en más de una ocasión, en auténticas novelas epistolares en las que la enseñanza moral está estrechamente ligada al argumento que la sustenta. Y ya es significativo que varias de las novelas de M. del P. Sinués se publicasen formando parte de una colección que llevaba el título general de Biblioteca moral y recreativa, calificativos que aplica indistintamente a los llamados estudios y a las

novelas.

En las obras de M. del P. Simúes que aparecen bajo la denominación de novelas (donde las lecciones de moral y sociabilidad no son tan evidentes como en los estudios, aunque la autora se plantea la novela como utilidad), la carta no se usa como único vehículo narrativo; pero es rara la novela en que no se incluyen cartas, informativas o con carácter de autorreflexión, para dar a conocer el pensamiento de un personaje.

La carta aislada supone intercalar en la novela otro tipo de lenguaje que el meramente narrativo; significa añadir al relato una ilusión de veracidad. Desplaza momentáneamente el centro del relato; aleja al narrador para dar paso al personaje-autor de la carta, que se constituye, mientras ésta dura, en el eje central del relato.

Pero cuando el autor se sirve sólo de la carta para construir una historia, mediante un proceso de intercomunicación abierta entre varios personajes, la acción se relata a medida que se desarrolla y la carta confiere un proceso de dinámica interna que da una especie de movilidad a un sistema que se va haciendo continuamente, y que desplaza el ángulo de visión de un personaje al de la respuesta

esperada.

El contraste de pareceres, el dar de un modo inmediato el proceso mental según el cual van preocupando los sucesos a los personajes, el componente de trasferencia psicológica que lleva en sí toda escritura epistolar, constituirían el camino adecuado para los "estudios morales y recreativos" de M. del P. Sinués. Por medio del intercambio de cartas la escritora podía crear una progresión de hechos y actitudes conducentes a un fin moral, visible desde el principio, aunque amparado en la anécdota argumental. La correspondencia iba a ser el vehículo conductor del sentimiento y de las reflexiones de la autora, el canalizador de sus ideas y de una actitud de vida que deseaba arraigar entre sus lectoras. Esta intencionalidad se pone de manifiesto a través de ejemplos, de historias distintas, pero no intercaladas o relatadas por medio de las cartas sino desarrollándose en la correspondencia, a medida que ésta progresa.

II.9.1.1. Todo esto se advierte en Hija, esposa y madre, cartas dedicadas a la mujer acerca de sus deberes para con la familia y la sociedad (170). En rigor, se trata de una novela epistolar dividida en tres partes, que corresponden a cada una de las palabras del título. Concebida la

obra como un estudio moral, es lástima que la excesiva preocupación pedagógica de la autora le haya hecho descuidar el interés del argumento, siempre subordinado a la intención moralizante que tiende a inducir a la práctica de la virtud: "y no me cansaré de repetirlo: si la virtud os asusta, es porque no os la pintan con su verdadero colorido" (introducc. pág. 5).

Precisamente, este afán moralizador de la autora le lleva a cometer el único fallo que se aprecia en el manejo del recurso epistolar. No se plantea la necesaria individualización de cada personaje por su estilo, y enfoca los acontecimientos desde su punto de vista. Aunque la subjetividad se pone de relieve, la deja aflorar en cuanto le es necesaria para guiar el estado psicológico de los personajes, en un proceso que visiblemente conducirá al fin previsto de antemano.

Ahora bien, aunque no se pueda identificar a los personajes por la forma en que escriben, las cartas proporcionan indicios que permiten introducirse en la personalidad de cada emisor, a pesar de que el tono y el estilo (el de la autora) sean uniformes. Frente a esto, el entrecruzamiento de cartas (hay un total de 128, intercambiadas entre 18 personajes) forma una espesa red que da coherencia y orde-

-na la acción.

En Hija, esposa y madre, la historia de dos familias a lo largo de dos generaciones sirve de base a la intención moralizante y educadora. El motivo generador de la correspondencia es la vuelta al medio rural, a la muerte de su benefactor, de una muchacha que ha sido educada por encima de las posibilidades de su familia. La correspondencia se justifica en el contexto de distanciamiento y soledad de la muchacha, en un medio ambiente que rechaza y que le aleja de aquél en el que se sentía feliz.

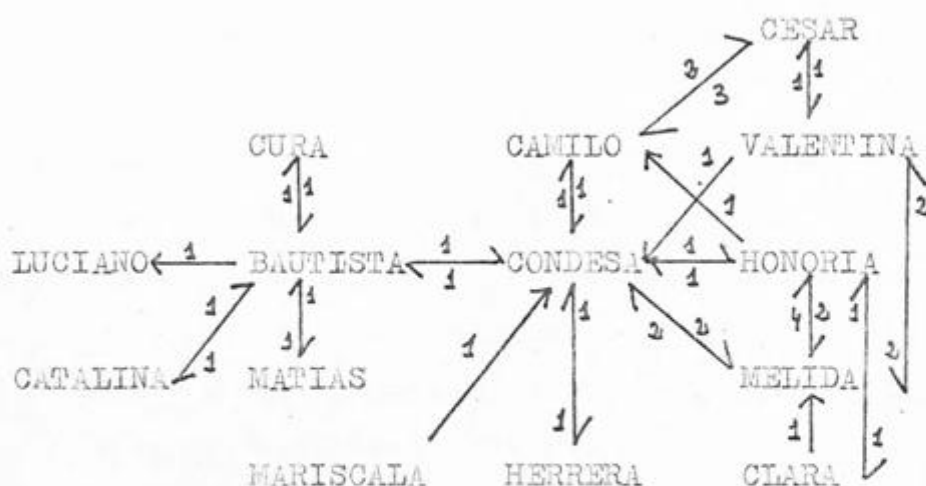
Desde el comienzo se advierte el empeño de la joven por salir de aquel "apartado rincón del mundo" y brillar en la sociedad. La oposición vicio/virtud queda pronto establecida en la primera parte del libro, Hija, en la que se pretende la educación moral de las jóvenes.

La acción de esta primera parte transcurre de junio a octubre sin que se precisen el día y el año. Una nueva oposición campo/ciudad queda señalada por los lugares en que residen los personajes y que la autora ha elegido por serle, sin duda, bien conocidos: Urrea de Jalón, castillo de Montemar y Epila, en el medio rural; Madrid, Barcelona y París, como grandes centros urbanos donde se mueve la sociedad elegante.

No se recurre a ningún artificio para presentar como verdadera la correspondencia, puesto que la autora no se planteó su obra como novela; pero la naturalidad del estilo y la longitud de las cartas contribuyen a prestarle un carácter real, como era exigible tradicionalmente.

A pesar de la uniformidad del estilo, la brevedad de las cartas y variedad de correspondientes, unido a la habilidad de la autora para enlazar las distintas líneas epistolares, logran una sensación de fluidez global cuyo mejor símil próximo sería la novela de héroe colectivo.

El intercambio de cartas, en la primera parte, responde al siguiente esquema:



que no es reflejo de un argumento complicado (trata de las incidencias de los noviazgos de Valentina, la muchacha que consigue salir de su ambiente rural convirtiéndose en marquesa, y dos antiguas condiscípulas suyas), aunque la autora introduce variedad presentando tres casos diferentes, a través de los cuales pone de manifiesto los standars ideales que rigen el comportamiento moral y las costumbres de la época.

La estructura epistolar contribuye a captar la atención del lector, que participa en los sucesos, aparentemente simples, pero en los que se diversifica el comportamiento de los personajes, que actúan con propósitos que se entrecruzan y dan diferentes puntos de vista de los mismos acontecimientos. Contraste que M. del P. Sinués prolongará hasta el final de su obra y que le sirve de vía ejemplificadora.

La segunda parte del libro, Esposa, empieza tras la boda de las tres muchachas y, lógicamente, está dedicada a la mujer casada: "Veréis en ella -escribe la autora- por cuántas pruebas puede pasar la mujer virtuosa y cristiana, y cómo todo lo vencen la paciencia y la dulzura" (pág. 227). Trata de presentar aquí "las graves luchas de la esposa" frente a los sencillos deberes de las jóvenes.

Aunque el argumento puede resumirse en pocas palabras (problemas matrimoniales, infidelidades, pérdida del amor en algún caso...), la fórmula epistolar utilizada es compleja, necesaria para establecer una serie de interacciones causa → efecto a través de las cartas.

El esquema del intercambio epistolar nos dará idea de la implicación de todos los personajes en la historia:



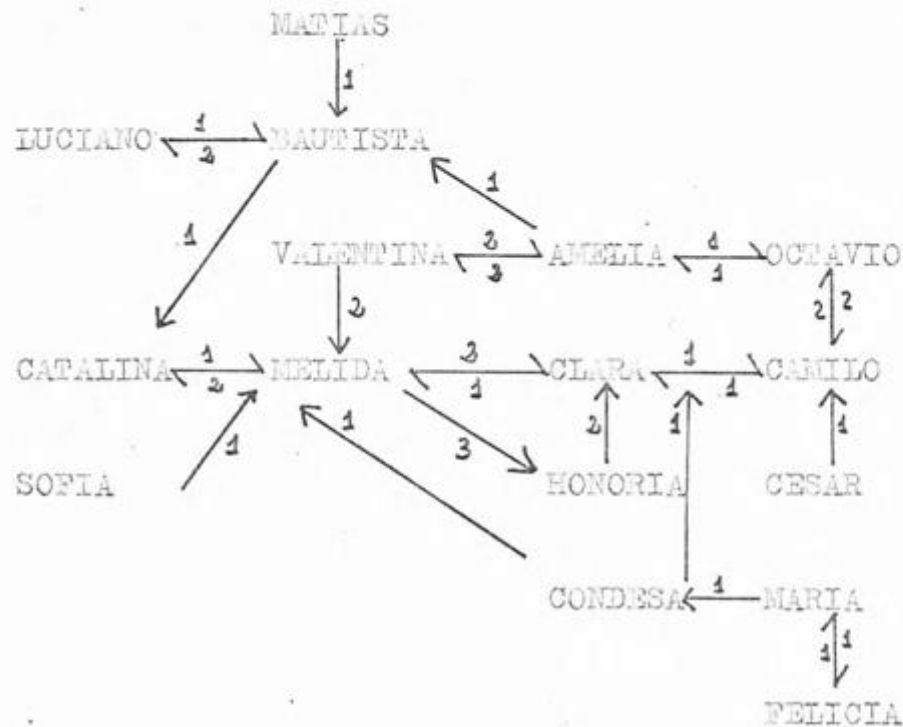
Esta pluralidad de diálogo (construcción que recuerda las obras dramáticas), nacida del entrecruzamiento de cartas entre varios corresponsales, presta un mayor ritmo a la narración. Se atrae de este modo más fácilmente el interés del lector y la carga moralizante es más soportable al estar diluida entre los distintos textos de los personajes-

-confidentes activos que contribuyen a la acción.

La segunda parte del libro termina cuando Clara, Valentina y Mélida (las tres muchachas cuyas historias sirven de eje para el propósito educativo y moralizador de la autora) se convierten en madres. Y, por supuesto, a ellas dedica M. del P. Sinués la tercera parte de su obra: "hay ocasiones en las que muestra ternura se cinga -escribe- y no veis el precipicio á donde pueden conducir vuestras condescendencias y debilidad á esos seres, á los que amais con tanta ternura y abnegación" (t. II, pág. 7).

La utilización del recurso epistolar sigue siendo igualmente hábil. Puede decirse que, de todos los autores que hasta ahora hemos visto, M. del P. Sinués es la que establece mayor complicación en la fórmula. Solamente su afán pedagógico y una cierta sensiblería le impidieron realizar, aunque tardíamente (recuérdese la observación hecha respecto a la cronología) la novela en cartas que compitiera con las de mayor éxito en el resto de Europa.

El entrecruzamiento epistolar, en esta tercera parte, queda reflejado en el esquema siguiente:



Aún añade María del Pilar Sinués un apéndice (267 págs.) titulado Hermanas, cuyos personajes no tienen ningún parentesco con los de Hija, esposa y madre. En realidad, esta obra había quedado terminada con el doble enlace (Aurelio--María y Marqués de Montemar--Felicia), uniéndose las jóvenes a aquellos de la generación de sus madres que no habían conseguido ser dichosos. El final feliz era lógicamente esperado.

Pero debió de pensar la autora que en su libro había olvidado tratar las relaciones entre hermanas y pretendió subsanarlo con el denominado apéndice, que divide en dos

partes, Corona de flores y Corona de espinas. Sigue utilizando el recurso epistolar aunque simplificando la fórmula ($A \leftrightarrow B$), para insistir en los deberes de la mujer para con la familia y la sociedad.

El apéndice, formado por 24 cartas en la primera parte, intercambiadas entre dos hermanas, (Clemencia $\xleftrightarrow[9]{15}$ Virgilia), y otras tantas en la segunda, (Clemencia $\xleftrightarrow[40]{14}$ Virgilia), tiene una estructura aparentemente simétrica, ya que no se ha mantenido en el número de cartas que escribe cada correspondiente.

La correspondencia se justifica por el alejamiento de la casa paterna de la hermana mayor, Clemencia, al trasladarse a París después de su boda. Hay un mínimo de ficción, pero no puede hablarse de novela puesto que el tema se centra en los consejos que Clemencia da a su hermana menor sobre el gobierno de la casa, trato de los criados, amistades... etc. Es interesante señalar, no obstante, la habilidad con que M. del P. Sinués sigue manejando la fórmula epistolar en esta especie de tratado sobre la educación de la mujer.

II.9.1.2. También utiliza esta fórmula en La vida íntima,

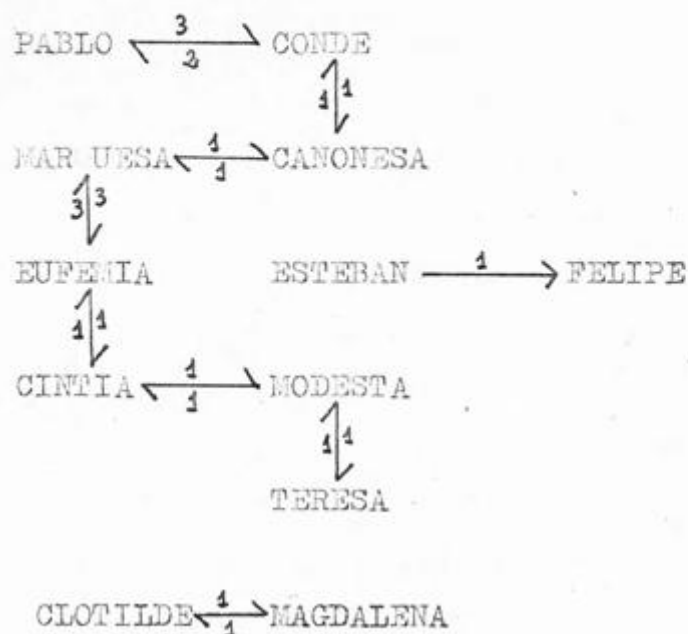
subtitulada Correspondencia de dos familias del gran mundo (171). Dividida en dos partes, constituidas por 24 cartas cada una, es en verdad una novela epistolar, más que un simple "estudio moral y recreativo", como aparece clasificada en la lista de obras de la autora (172). Entreteje, por medio de las cartas, distintas historias sentimentales, donde no falta la figura del libertino de profesión, ni el personaje femenino prototipo de la mujer frívola y coqueta, y su opuesto. Las cartas van dando aspectos parciales de los personajes, que el lector podrá ir relacionando para completar la imagen.

Pero además, el entrecruzamiento de correspondencia que, en la primera parte de la obra, responde a este esquema:



le sirve a M. del P. Sinués para estudiar lo íntimo, para mostrar la penetración de espíritu y, a la vez, influir en un determinado corresponsal, provocando la evolución del personaje o el "cambio repentino" cuando la verdad se hace evidente en el momento que conviene a la autora para apoyar su tesis. Tesis que, por otra parte, siempre es la misma: "porque no hay en la vida un mal absoluto, y nuestro padre celestial, si derrama amarguras en nuestro destino, nos alienta con la certeza de su eterno amor: esto es lo que he intentado demostrar en este libro" (pág. VI). Y aún podría añadirse que si sus arquetipos corresponden, más de una vez, a seres extremos es para conducirlos al deseable "término medio", donde la paciencia y la práctica de la virtud acaban por triunfar ante cualquier desgracia.

La repetida uniformidad de estilo y la simplicidad y pobreza de los argumentos, contrastan con el adecuado empleo de la técnica epistolar. En la segunda parte del libro, el entretendido de cartas se realiza de acuerdo con el esquema siguiente:



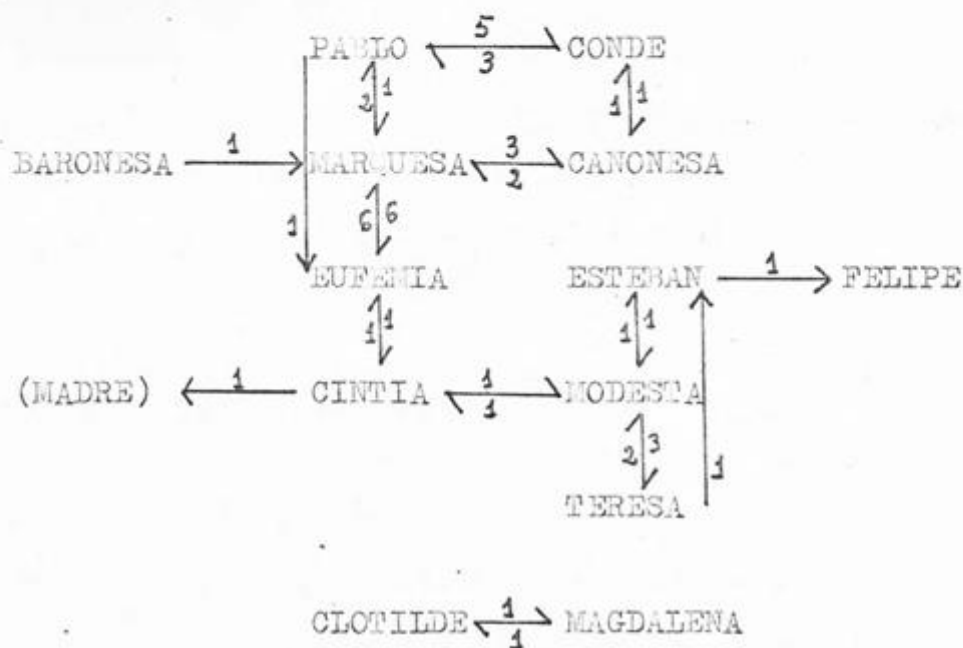
En La vida íntima, M. del P. Sinués ha utilizado también algunos de los mecanismos de la correspondencia como un factor importante para la tensión. Así Cintia, huérfana y sola, no tiene más consuelo que escribir a su madre muerta (XVIII, págs. 90-94), carta más cercana al monólogo en segunda persona (173) o al diario, puesto que el receptor no existe sino en su evocación. Precisamente, para justificar ante el lector el que no se nos ofrezcan más textos de esta especie, leemos más adelante: "He oído decir que esta pobre niña (Cintia) conserva de su madre un tierno é imborrable recuerdo, y que le escribe lo que le sucede en un diario que luego guarda en una caja que contiene su retrato" (XXIV, Teresa \rightarrow Esteban, pág. 127). Y cuando Cintia

toma como confidente a Modesta, puesto que la autora huye de las actitudes ambiguas, una nueva justificación se impone: "Mi corazón y mi orgullo, heridos á la vez, se han dirigido á mi madre, muerta ya y moradora feliz de otros mundos desconocidos. Pero este desahogo de mi corazón no alcanza á tranquilizarme, porque sus labios no pueden responderme" (IV, 2ª parte, pág. 151).

La carta dentro de la carta, como documento de autenticidad de lo que se relata en la primera, se usa asimismo en esta obra (XIX: Eufemia—→Marquesa, 2ª parte, pp. 218-221, se incluye el texto de la de Magdalena—→Eufemia). Y, en todo momento, las cartas se muestran como documento humano de la propia autora. Su personalidad, la experiencia del alma humana que ha adquirido, sus lecturas (hay alusiones a Jorge Sand, Feuillet y Paul de Pock, entre otros), su actitud de vida, se condensan en esta correspondencia y le son más atribuibles al no haber individualizado a sus personajes por el estilo.

Este último aspecto negativo, que hace aflorar la omnisciencia del autor, que no ha sabido desaparecer totalmente tras sus personajes, no mengua la destreza con que María del Pilar Sinués maneja a sus trece personajes, sin fallos en el entrelazado de correspondencia que, en el total de

la obra, quedaría reflejado así:



II.9.1.3. Tanto en La vida íntima como en La vida real (174) se advierte que la utilización de la fórmula epistolar no es gratuita. Las historias relatadas se ajustan a éste método de narración y el carácter de intimidad que presta la carta, favorecía a María del Pilar Simués el acercamiento a sus lectoras, necesario para desarrollar eficazmente la labor educadora que se había impuesto.

Hubiese resultado demasiado evidente la ejemplificación contada en tercera persona y, de haber utilizado el recurso

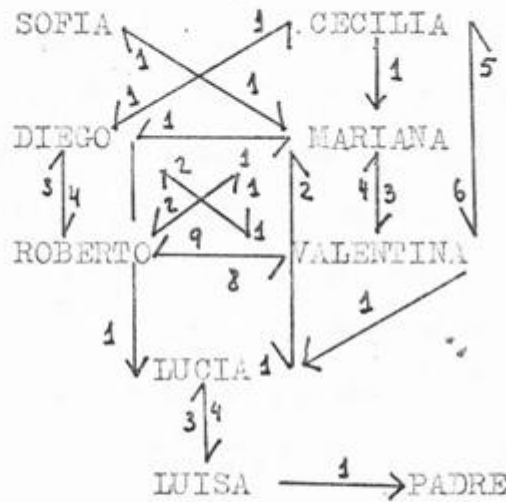
de la memoria autobiográfica o el diario (en primera persona), no hubiera sido posible mantener la objetividad que, desde el punto de vista del autor, confiere la novela epistolar. Objetividad necesaria para una mayor credibilidad en una autora que busca convencer, aunque, como ya dije, haya descuidado el diferenciar por el estilo a sus personajes.

Por otra parte, el argumento de estas obras es tan semejante (historias sentimentales, problemas en el matrimonio, aburrimiento, amorfos...) y el ideario de María del Pilar Sinués tan fijo y limitado (virtud e inteligencia frente a belleza para la elección de esposa, paciencia y fidelidad frente a la inconstancia amorosa del marido porque "la virtud siempre es recompensada"...etc.), que si en vez de tener que reconstruir el lector la historia, y el comportamiento de los personajes, con los aspectos parciales que se dan en las cartas hábilmente entrelazadas, se le presentase de un modo lineal, la monotonía se habría acentuado excesivamente.

Y es lástima, repito, el planteamiento de la obra como utilidad, como vehículo moralizador y educativo, porque utiliza la fórmula epistolar polifónica (el estadio más desarrollado de la novela en cartas) con espontánea facilidad y

maestría.

El esquema del intercambio de cartas, entre los nueve personajes de La vida real, revelará la complicación de la fórmula usada:



La obra, en su estructura, muestra un acusado paralelismo con Hija, esposa y madre, ya que La vida real, dividida en tres partes (el solterón, el marido, el padre), intenta, tomando ahora la figura del hombre como protagonista, resolver -a juicio de la autora- "uno de los más árdulos problemas de la vida: el modo de hallar la dicha en el matrimonio, por discordes que sean la edad, el carácter y las inclinaciones de los esposos" (op. cit., pág. 6) porque las dificultades que puedan presentarse (y abundan en sus his-

-torias) "el amor y el buen sentido las van resolviendo poco a poco" (pág. 8).

Y en esta sucesión plural de textos, que se van reflejando en distintos vértices narrativos, dando lugar a una "multirreflexión", al haber ampliado el método epistolar "A ↔ B se intercambian cartas" al de "un grupo social, un estrato social se cruza cartas", encontramos un nuevo motivo de interés: la incorporación de elementos costumbristas de ese grupo (alta burguesía y aristocracia en su mayor parte) a las novelas. Al ser la escritura, en la novela en cartas, el elemento básico de comunicación, lo "descrito" adquiere mayor relevancia en esa necesidad comunicativa que es la carta. La confianza del relato epistolar desborda y vence la frágil expresión de una pregunta o una respuesta en una conversación. El diálogo sufre su primera derrota y el texto escrito es campo abonado para la incorporación de toda clase de digresiones.

M. del P. Simués une al consejo educativo, "nadie en España se ha ocupado hasta que yo lo he hecho, del bienestar, de la dicha moral de la mujer" (op. cit., pág. 6), los elementos costumbristas, que no bastan para revalorizar una obra de escasa calidad, debido a su excesiva preocupación moralizante dirigida a un determinado público femenino. |

No obstante, con falsa humildad, la autora hace patente su éxito: "de todos los ámbitos de España, así como de las dos Américas, de Londres, de Berlín y de Roma, me invitaron á que prosiguiera aquel trabajo (...) o á que los publicase en forma de libro, el cual, de todos aquellos países extranjeros me pedían permiso para traducir á sus respectivos idiomas" (op. cit., pág. 5). Se refiere a La vida real y pueden ser ciertas sus palabras, aunque no se comprende la predilección por esta obra cuando Hija, esposa y madre, publicada con anterioridad, y del mismo corte, no había promovido un eco semejante. De todas formas, las mencionadas traducciones no consta que se llevaran a cabo.

II.9.2. M. del P. Sinués, escritora casi desconocida, como dije al comienzo, alcanzó gran popularidad y sin duda no estaría olvidada si su excesiva facilidad: "escribí (...) sin esfuerzo alguno, como hago siempre, como cantan los pájaros en las serenas mañanas de la primavera" (op. cit., pág. 5), su exagerado sentimentalismo y tono moralizador no le hubieran obstaculizado, al menos, para potenciar el recurso epistolar, que utilizaba hábilmente, en una buena historia. Con ella se pierde la oportunidad de que la novela popular española hubiera aportado algún título en parangón con las que sobresalían en el resto de Europa.

Pero no puede hablarse de ausencia de novela en nuestro siglo XVIII y su prolongación hasta el nacimiento de la novela moderna, ni de ausencia de obras de ficción en que la fórmula epistolar no haya sido experimentada en sus más ricas variantes, incluyendo el uso de los recursos mecánicos de la correspondencia.

La técnica epistolar ayudaba al autor a intensificar la atmósfera dramática, variar la tensión y el punto de vista de la narración, así como a reflejar la imagen del personaje en la escritura. El lector, por medio de este convencionalismo literario, era introducido inmediata y directamente en la mente del personaje. Todos estos aspectos, como se verá, quedan resueltos con las más modernas técnicas novelescas, lo que no es óbice para que la novela en cartas, aunque en mucho menor número, siga conviviendo con las técnicas narrativas más nuevas.

No es válido pensar que la novela en cartas (sin mencionar ahora factores sociales que contribuirían a clarificar la cuestión, pero nos alejarían de los límites de este estudio) murió después de su auge en el siglo XVIII. De hecho en todos los países europeos, aunque bien es verdad que no con el florecimiento alcanzado en esta época, aún hoy en día se sigue cultivando (175). Y nuestra contribución mejor al géne-

-ro habría que situarla (tal vez por la escasez de novela "literaria" en el XVIII español) en la etapa siguiente, de la que estudiaré, desde el punto de vista de la utilización de esta técnica, los exponentes más importantes.

III. LA NOVELA EPISTOLAR EN LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

III.1. Introducción.

El siglo XVIII literario español, mediocre en su producción novelesca en contraposición al esplendor europeo, termina bastante tarde. Ya hemos visto cómo, a lo largo del primer tercio del siglo XIX, junto a las traducciones de novelas francesas, que popularizan una literatura pedagógica sentimental, el panorama literario, en lo que concierne a la prosa creativa, queda reducido a una serie de relatos (a veces casi interminables, con personajes que participan en una multitud de enredos inverosímiles) a los que se une la intención moralizadora, educativa y sentimental, como reflejo de una literatura desfasada ya en el panorama europeo.

La novela española marcha a remolque del proceso evolutivo de la narrativa europea, en una constante tentativa de readaptación de las formas universales de cultura, que son incorporadas tardíamente. El intento de reafirmación de nuestra novela empieza en la década 1830-1840, coincidiendo con la nueva etapa de influencia francesa en nuestra narrativa (1), que se prolonga hasta mediados de siglo.

Suele señalarse 1834 como fecha de la explosión romántica en España. Parecía que el Romanticismo habría de inyectar nueva savia a la narrativa, como había sucedido en Europa, pero el movimiento llegó tarde y las circunstancias políticas no eran propicias para el avance o rectificación del sistema estético.

Se ha dicho que la novela histórica fue "una desgraciada interrupción" (2) en el desarrollo de la novela realista inaugurada por los costumbristas; pero esta afirmación categórica proviene quizá de una convencional división del siglo XIX en distintas etapas, que se quiere independientes para una mayor simplicidad, y no de la mirada de conjunto de este período de renacimiento de la novela española.

Como ha señalado Cony Sturgis (3), la novela romántica presentó distintas variantes: histórica, sentimental, de

aventuras, sin olvidar la influencia del socialismo utópico (llegado también a nuestro país con retraso) y la pervivencia del tono moralizante. La novela histórica no fue sino una de tantas tendencias que confluyeron en el período de transición hacia el realismo, cuyo triunfo se produce en la década 1870-1880. Por otro lado, así como el costumbrismo, de una manera más o menos acentuada, formó parte de la producción literaria total del siglo XIX, muchos de los elementos de la novela romántica se mantienen en la narrativa posterior. Al igual que el naturalismo, que alcanza su mayor difusión en la última veintena del siglo, se superpone al realismo y convive con las tendencias idealizadoras y espiritualistas.

La primera etapa del proceso de evolución hacia el realismo, que habría de culminar en 1870 con La Fontana de Oro de Galdós, verdadero restaurador de la novela española, está representada por Fernán Caballero. En 1849 aparece La Gaviota y, junto a ella, otras tres novelas de Cecilia Böhl de Faber (4), en una de las cuales, Una en otra, utiliza la fórmula epistolar.

Al margen de la narrativa, la carta seguía usándose con un fin meramente comunicativo (epistolarios íntimos, que hoy dan luz sobre la personalidad, formación, e inquie-

-tudes de nuestros escritores) o como instrumento de polémicas políticas, literarias y vehículo para el ensayo. Adaptada al género periodístico, sirvió de marco para el artículo e incluso se utilizó como nombre en la cabecera de las publicaciones periódicas (5), cuyo uso se divulgó durante el Romanticismo.

III.2. Una en otra, de Fernán Caballero.

De Fernán Caballero se conserva un interesante epistolario (6), y no es extraño que aprovechase la costumbre epistolar, adoptando la carta como recurso narrativo en alguna de sus obras.

No obstante, en Una en otra (7) el procedimiento epistolar es evidentemente arbitrario. Tras la breve descripción de la diligencia en que viajan, de Madrid a Sevilla, los personajes que tomarán parte en la acción, y que se presentan por medio del diálogo que mantienen entre ellos, comienza la correspondencia. El motivo generador será la carta a un amigo español de Paul Valery, un francés que desea escribir

algo verdadero sobre nuestro país (y curiosamente responde al nombre que el poeta y ensayista francés (1871-1945) haría más tarde famoso), puesto que reconoce "cuán inexactas son las ideas que de España tenemos (los franceses) debidas a las descripciones que de ella nos han hecho" (op. cit., pág. 239).

En principio, se podría creer que estamos de nuevo ante el modelo de cartas de viaje satíricas (que inaugurara Marana con L'exploratore turco) y hasta, ingenuamente, podría deducirse de las palabras del corresponsal francés: "Quisiera pintarlo tal cual lo veo, para que lo conocieran mis paisanos. Pero para esto, querido Javier, es preciso que me ayudes; sin eso, me sería imposible lograr el fin que me propongo" (pág. 240), que el planteamiento va a ser similar al de las Cartas marruecas, si no se sospechase desde la primera de las varias citas que encabezan la novela, "Voyez la société pour la peindre: c'est une galerie où vous trouverez de quoi couvrir votre album", que ese "pintarlo tal cual lo veo" (referido a nuestro país) apunta a la intención de Fernán Caballero de aproximarse al entorno real, de hacer, en la medida de lo posible, novela costumbrista.

III.2.1. Una en otra está formada por trece cartas

(Javier Barea ~~12~~ Paul Valery) y si exceptuamos la de éste, que motiva la correspondencia, estaríamos ante la forma móndica de novela epistolar. Pero es una forma puramente externa, ya que las cartas, en todo momento, no sirven sino de marco narrativo a dos historias (de ahí deriva el título) contada una desde el punto de vista del narrador-protagonista (la historia sentimental de Javier Barea y Casta) y la otra, convirtiéndose aquél (receptor de una narración oral) en narrador-autor de la misma.

Hernán Caballero ha pasado por alto el tradicional recurso de constituirse en "editor" o "traductor" de una correspondencia auténtica, que aquí estaría más justificado, puesto que se ofrece en español una correspondencia que se escribió en francés: "Habiendo tú dicho que deseas perfeccionar tu estilo francés -escribe Valery-, se te presenta una ocasión para llenar tu deseo. Hazme un relato circunstanciado de cuanto puedas sonsacarle a tu tío; yo corregiré tus cartas" (pág. 240). Ocasión que no desaprovecha su corresponsal ya que afirma: "Pero tengo dos razones más fuertes para hacerlo: la una es complacerte, y la otra el perfeccionarme en el francés, ya que te brindas a ser mi maestro" (pág. 240)

Al no aparecer la figura del "traductor" se acentúa

el carácter ficticio de la correspondencia, contrariamente a la norma habitual de la novela epistolar. Parece también que se considera más importante, como motivo generador de la correspondencia, el perfeccionamiento de un idioma ajeno, que el deseo de un verdadero conocimiento de España y sus costumbres, lo que no estaría de acuerdo con la demostrada actitud de la autora en contra de lo extranjero.

Fernán Caballero es consciente del papel de narrador que ha adjudicado al corresponsal: "Haciéndome de repente contador o novelista, y eso en una lengua extranjera..." (pág. 240). No hay introspección en esta correspondencia casi exclusivamente de un personaje y las cartas, como ya he dicho, se reducirán a ser el marco de los dos relatos: uno primordialmente sentimental y otro costumbrista (historia de una familia de Dos Hermanas), aunque en ambos haya elementos de los dos tipos.

En las cartas de Javier Barea hay apelaciones al receptor y se vislumbran algunos datos de las respuestas de su corresponsal, que no se reproducen. Todas empiezan en primera persona y tiempo presente hasta que el corresponsal se inviste de su función de narrador: "Así, sin más preámbulo, empezaré la tarea prometida" (pág. 242). En esta "tarea" de relatar, en una alternancia no demasiado estricta, las dos

historias aludidas, el tiempo de la obra se detiene para dar lugar a la narración oral del tío (historia de la familia de Dos Hermanas), personaje-actante que transmite el relato a un receptor (Javier Barea) que, a su vez, se transformará en narrador-autor y emisor de este mensaje para un receptor determinado (Paul Valery) y el receptor-lector, al que finalmente va destinado.

Distintas incidencias interrumpen la transmisión oral de esta historia retrospectiva, interrupciones que tienden a acoplar el tiempo físico transcurrido al de la narración general, la del receptor-personaje, transmisor de su propia historia (las incidencias de su relación sentimental con Casta), con unas coordenadas espacio-temporales distintas a la anterior.

Tenemos, pues, el relato puesto en boca de un personaje que se dirige a otro, dentro de un tiempo y espacio comunes, relato que además de este receptor expreso (Javier Barea) cuenta con el no expreso (Valery o el lector en general) al que le llega el mensaje ya escrito, supuestamente modificado si se admite lo inverosímil de una memoria perfecta. Y, tenemos además, la narración de la historia, independiente de la anterior, del receptor constituido, a su vez, en narrador-protagonista.

La intriga de la historia sentimental se mantiene hasta la resolución de la primera, sin que haya más relación entre ambas historias que el personaje-narrador de la costumbrista, inmerso, mientras narra, en el universo representado de la sentimental.

III.3. Un verano en Bornos.

Menos arbitraria es la utilización del recurso epistolar en otra novela de la misma autora, Un verano en Bornos (8), novela polifónica compuesta por 29 cartas, que se entrecruzan los correspondientes de acuerdo con el esquema siguiente



Un esquema sencillo y que, sin embargo, esconde varios de los procedimientos de que se vale un autor para escribir una novela en cartas. Aparentemente, el intercambio de cartas se produce por parejas de corresponsales, pero esta relación epistolar tiene distintos matices en cada caso.

Hay una correspondencia que procede de tres personajes, Primitiva, Fanchetta y Mariana, que no obtienen respuesta. Las cartas de Primitiva—⁴→Teresa, en las que se hace alguna referencia a lo que expresó el corresponsal cuya voz no se oye, tienen la función de dar un punto de vista diferente de los sucesos de los que el emisor es primero testigo y luego personaje-actante. La carta Fanchetta—→Alina es reveladora de la personalidad y los móviles de un personaje que, creyéndose antagonista, es adyuvante, ya que ignora los verdaderos deseos de su oponente. Y la carta Mariana—→María tiene una función informativa de la doble boda (Serafina--Carlos y Primitiva--Félix), final feliz de la historia sentimental que constituye la trama de la novela.

Las cartas que se intercambian el resto de las parejas de corresponsales tienen también características diferentes. La correspondencia Alejandro³/₄→conde, cuyo contenido concierne solamente a la historia de Alejandro, siendo el conde su confidente y consejero, tiene un mayor grado de ine-

-trospección psicológica que casi todo el resto de las cartas intercambiadas entre los personajes. Se revelan los sentimientos e ideas del corresponsal que ocupa el lugar dominante en esta relación epistolar, y cómo un consejo equívoco puede convertir a un personaje adyuvante (el conde) en un inconsciente antagonista de los fines de aquél al que se pretendía ayudar. Aquí se unen dos tipos de cartas: la carta-confidencia (aunque no pura, ya que hay también descripción, narración y diálogo que recuerda la presencia del autor) y la carta-drama, del receptor de las confidencias, que provocará la acción con reacciones contrarias a las previstas. Dos métodos diferentes: el estático del emisor, cuya correspondencia no influye en los acontecimientos, y el dinámico del receptor, que influirá en la trama.

A estas cartas, que corren paralelas sin entrelazarse con las del resto de los corresponsales, hay que añadir las de Carlos $\xleftarrow{5}$ Félix y Serafina $\xleftarrow{6}$ Luisa, que convergen en la correspondencia Félix $\xleftarrow{4}$ Luisa entre los dos adyuvantes de la relación sentimental de la pareja Carlos y Serafina. Los adyuvantes, al intercambiar los datos parciales que cada uno posee sobre los protagonistas de la historia, tienen una visión total de los problemas y sentimientos que afectan a la pareja, semejante a la del autor omnisciente (y a la del lector), y favorable, por tanto, para conducir la acción

hacia el final deseado, sin ningún riesgo en su actuación.

Sobre la correspondencia entre estas tres parejas descansa todo el peso de la acción. Hasta tal punto que el viejo artificio de presentar como auténtica la correspondencia que constituye Un verano en Bornos, es puesto en boca de uno de los personajes, Félix de Vea, que escribe a Luisa: "si se imprimiesen nuestras correspondencias, compondrían, sin que le faltase tilde, una novela de la más genuina y cándida verdad y de la más incontestable actualidad" (pág. 194) y, poco más adelante, añade: "te autorizo a dar a la prensa mis cartas, que no son las menos interesantes, puesto que en estos sucesos represento el papel de destino" (pág. 194).

Los recursos mecánicos de la carta son también utilizados en esta novela. La "carta en la carta" (Félix → Primitiva), incluida en la XXVII de Serafina → Luisa; y la carta-testimonio o reveladora de una situación, que es leída por un emisor distinto de aquél al que iba dirigida: (Carlos → Félix) mostrada a Serafina y a don Prudencio, y la de (Serafina → Luisa), entregada a éste último para un mayor conocimiento de los hechos.

En conjunto, Un verano en Bornos, novela no puramente

sentimental (escrita cuatro años antes de su publicación) sigue mostrando la decisión de la autora de apartarse del subjetivismo para lograr un mayor acercamiento a la realidad. Hay un cierto tono moralizador que los toques costumbristas, la crítica a lo extranjerizante, las digresiones sobre política (pp. 171-2), sobre el origen de ciertas palabras (pág. 179), y diversos temas, alguno tan curioso como la experiencia de ver por primera vez a través de un microscopio (pp. 162-3), impiden salga al primer plano de la novela. La enseñanza debe deducirse, pero no es el fin primordial de la obra.

Pero las cartas, salvo en algún caso que he señalado y en las IX (Carlos → Félix) y X (Félix → Carlos), en las que la introspección psicológica es mayor y donde las comillas son el marco de preservación del diálogo o el estilo indirecto libre, siguen siendo, en su mayoría, el marco que alberga la narración, en la que las voces ajenas al correspondiente se integran en estilo directo. Esto es contrario al uso debido de la carta que, en sí, es un medio de análisis psicológico, de captación de emociones inmediatas. Un recurso que, más de una vez lo he señalado, debe actuar como resorte de la intriga y no como simple marco que aproxime el relato a otras técnicas de la novela en primera persona.

III.4. Pepita Jiménez, de Valera.

III.4.1. Se ha venido señalando por varios autores (9) a Un verano en Bornos como el precursor más inmediato de Pepita Jiménez, pero no tienen más puntos de contacto que su estructura epistolar (10) y el que en ambas novelas la acción se sitúa en Andalucía. En la novela de Valera, como se verá, la elección de la fórmula epistolar está plenamente justificada. La carta se utiliza como medio de introspección psicológica, para el análisis del comportamiento amoroso, de la evolución del personaje.

Sabido es que, durante toda su vida, Valera escribió numerosísimas cartas y que una buena parte de su correspondencia (hay dificultad en reunir la de su primera juventud, que se cree desaparecida) ha sido publicada en distintas recopilaciones. En algunos pasajes de sus Cartas desde Rusia (11) se advierte que Valera es consciente de que escribe cartas para ser publicadas, pero o bien se olvida pronto de ello y se deja arrastrar por la espontaneidad, "nunca disfrazaré con el nombre de carta lo que realmente no lo sea" (12), o trata de encubrir el cuidado que pone en su corres-

-pondencia para hacerla acreedora de un mayor mérito literario.

Lo cierto es que la fecundidad de Valera como epistológrafo es indiscutible. Este "aprendizaje" epistolar, el haber utilizado la carta como autorreflexión (13), le llevará a ensayar en sus primeras obras una forma de expresión todavía de moda.

Ya por el título de la novela, Cartas de un pretendiente, de la que sólo se conserva un breve pasaje (14) que apunta a una novela epistolar polifónica, se adivina una voluntad de empleo de este recurso narrativo. Asimismo la carta, aunque de un modo aislado, se utiliza en la novela inacabada Mariquita y Antonio, de la que el propio Valera confesó haber escrito "la cuarta parte a lo más" (15), que se publicó en El Contemporáneo de febrero a junio de 1861.

Habría que esperar doce años más para que los proyectos de Valera como novelista y su pasión epistolar cristalizaran en la realización de Pepita Jiménez (16), que alcanzó un rápido y resonante éxito (17).

III.4.2. Es posible que no haya que buscar un hecho

concreto que motive una novela en su totalidad; e incluso que esta probable motivación, siempre dudosa al intentar establecerla desde el punto de vista ajeno al del autor, carezca de interés. Se supone que un suceso y/o un determinado estado de ánimo son el resorte que mueve al escritor a actualizar las impresiones relativas a ese determinado acontecimiento con un tono personal. La cuestión no merece mayor comentario, pero hay ocasiones en que el hecho concreto que motiva la obra literaria es evidente. Tal es el caso de Pepita Jiménez y conviene fijar, aunque sea someramente, los sucesos básicos que originan la primera novela que Valera publicó completa, porque de ahí partirán algunos de los motivos recurrentes en el total de la obra de este autor.

Diversas líneas confluyen para lograr el impulso que hizo surgir la primera novela de Valera. Como señala M. Azaña, el escritor pensó "librarse de apuros (económicos) cultivando un género literario más popular que la crítica. Soñó también con recrear su nombradía, por manera de desquite, brindando un nombre glorioso a su mujer, un tanto incrédula sobre la habilidad del marido para las cosas prácticas de la vida" (18).

Pero, a este motivo de necesidad económica y orgullo personal, se une el que Valera estaba en posesión de un buen

"asunto" ocurrido en su familia, esbozado por Azaña (19) sin mucho detalle, y cuya protagonista vivía todavía cuando la novela fue escrita y publicada.

Como se sabe, Valera escribió su novela durante un temporal retiro en Doña Mencía y Cabra, lugares que, según Azaña, le "suscitan la vena narrativa". El resorte fue, sin duda, más que el reencuentro con una tierra que no ama demasiado, el enfrentamiento con un suceso al que no había prestado mayor atención, metido de lleno en su actividad pública y su vida cosmopolita (prueba de ello es que no lo utilizó en sus primeras novelas inacabadas), hasta que se vió en el escenario real y supo, probablemente, que ya había servido, en parte, de inspiración literaria para una composición poética.

En efecto, como indica Galera de Reina (20), los personajes reales, en los que se basó el escritor para dar vida a D. Luis de Vargas y Pepita Jiménez, fueron doña Dolores Valera y Visiña, hermana del padre de D. Juan Valera, y D. Felipe de Ulloa y Aranda. Doña Dolores, muertos ya sus padres, contrajo matrimonio, el 18 de octubre de 1827, con D. Casimiro Valera Roldán, su tío abuelo, viudo de 82 años (D. Gumersindo en la novela). Muere D. Casimiro en septiembre de 1829 y, a los dos meses, el 25 de noviembre del mis-

-mo año, su viuda vuelve a contraer matrimonio, esta vez con D. Felipe de Ulloa (D. Luis de Vargas en la novela).

Si es dudoso que la descripción física de Pepita Jiménez coincida con la de Doña Dolores Valera (aunque no sería sorprendente puesto que la belleza era un atributo de la familia Valera), parece que el sentido religioso de Pepita Jiménez está tomado de su modelo real. Dos presbíteros actúan como testigos en sus sucesivos enlaces; Doña Dolores y su segundo esposo fueron hermanos mayores de la Cofradía de N^a Sra. de la Sierra, que se venera en el santuario de Cabra, y consta que eran numerosas las obras de caridad de la dama.

Si me he extendido en estas consideraciones es para precisar el motivo que dió lugar a la postización parcial de esta historia, antes de que D. Juan Valera la novelase. D. Felipe de Ulloa murió el 22 de septiembre de 1862. Sus restos, a petición de su viuda, fueron exhumados el 7 de mayo de 1868 y trasladados al oratorio rural de "Las Lomas" que, a tal efecto, había hecho construir. Esto inspiró a D. Luis Herrera (catedrático de Retórica y Poética y director del Instituto de Cabra, cuyas actividades literarias eran bien conocidas por Valera, que prologó su traducción de la Eneida) una de sus Poesías líricas castellanas (21),

compuesta por ochenta versos octosilábicos distribuidos en cuartetos, en la que glosaba el amor de la pareja.

El doctor Herrera compuso su poesía en 1868 y, aunque desconocemos la fecha de la primera edición de su libro Poesías del Dr. D. Luis Herrera y Robles, debió de preceder a la publicación de Pepita Jiménez, ya que la segunda edición apareció el mismo año que la novela de Valera (22).

III.4.3. Y ya no en cuanto a la motivación de la novela, sino como base de la que se sirvió Valera para llevar a cabo el profundo análisis del cambio psicológico que se produce en el protagonista de la historia, habría que mencionar -y el mismo autor lo hace (23)- su atenta lectura de los místicos, que había realizado para reforzar su argumento en favor de los krausistas, acusados falsamente, según Valera, de panteísmo (24). Y de esta lectura debió quedarle la aguda penetración para analizar los estados del alma.

Valera va, pues, a recrear un hecho real, examinando el carácter del personaje a través de una introspección psicológica, plena de matices, que advierte del progreso de sus sentimientos. Un análisis de esta clase (que le señalaré como autor de la primera novela psicológica moderna

de nuestra literatura) encontró su mejor modo de realización en la fórmula epistolar.

Se podría argumentar que, utilizando cualquier otra técnica de la novela en primera persona, el resultado hubiese sido semejante. Pero la autobiografía íntima, la novela confesional, hubiera estrechado excesivamente el punto de vista y la subjetividad habría sido demasiado acusada al no contar con el contrapeso de un interlocutor; ausente, puesto que las cartas en la obra de Valera parten de un sólo corresponsal, pero que se hace notar a través de las reflexiones que en el emisor provocan las respuestas de ese receptor cuyo texto no se da a conocer directamente. Además, con la autobiografía íntima hubiera descendido en la historia el grado de verosimilitud unido al artificio epistolar.

Por otra parte, con el uso de la tercera persona en una novela cuya acción externa es mínima (puesto que básicamente se trata del conflicto de un seminarista entre la religión y el amor), el cúmulo de reflexiones, propias del planteamiento de un conflicto psicológico tendrían que provenir del autor y, aunque el procedimiento quizá hubiera sido más sencillo, conllevaría el forzar la omnisciencia hasta límites inverosímiles.

En consecuencia, el recurso narrativo utilizado responde a una necesidad. Valera, verdadero maestro en el arte de escribir cartas, encontró en el método epistolar el camino seguro para iniciarse con éxito en la novela.

III.4.4. No obstante, este recurso de narrar una historia por medio de cartas de un sólo personaje (con el que la introspección psicológica puede llevarse al máximo) tiene unas limitaciones propias del convencionalismo empleado que el autor intentó subsanar con otros métodos narrativos, sobre todo en lo que concierne a la visión parcial de los hechos al estrechar el punto de vista.

Pepita Jiménez no es, en consecuencia, una novela totalmente epistolar. En este sentido, más que analogía con Volupté de Saint-Beuve, como han querido señalar algunos críticos (25), habría que establecerla con Werther, como ya indicó Lott (26), en lo que se refiere a la alternancia del método epistolar y la narración en tercera persona. Pero la parte más afortunada de la novela es la escrita en cartas y el resto no hace sino girar en torno a este núcleo para completar la historia y dar distintos puntos de vista.

Bien es verdad que la resolución del conflicto, el fi-

nal feliz, podría haber sido relatado simplemente haciendo seguir el autor a D. Luis su correspondencia con el Deán; pero el lector se hubiera quedado sin conocer el otro lado del problema, los sentimientos que invaden a Pepita, la lucha que se manifiesta y resuelve en dos puntos principales: sus diálogos con el padre Vicario y con don Luis, semejantes a un debate (27).

El problema de la necesaria diversidad de puntos de vista podría haberse solucionado con una correspondencia entre varios personajes, pero la novela epistolar polifónica hubiera diluido la intensidad del conflicto. Al establecerse la red epistolar y, consecuentemente, intercalar una serie de cartas de otros personajes, se hubiera quebrado el efecto de la gradación en la evolución psicológica del seminarista. Pero, además, el contrapeso de distintas opiniones y su influencia en la conducta de los personajes hubiera, sin duda, sometido a vacilaciones a los protagonistas, que en la obra de Valera se encuentran solos frente a su conflicto pasional. Hubiéramos estado ante otra novela distinta en la que no cabe pensar.

Estos razonamientos me llevan a justificar, aunque Valera no lo haya resuelto perfectamente, la necesidad que tuvo el autor de acudir a otras formas narrativas para pa-

-liar las limitaciones de la fórmula epistolar.

III.4.5. Pepita Jiménez es una novela que ha sido muy estudiada y analizada por la crítica. No parece necesario advertir que no insistiré en el estudio de los principales rasgos de la obra que, en perfecta adecuación, contribuyeron al feliz logro artístico de Valera, puesto que son motivos de análisis extrínsecos a lo estrictamente epistolar.

El autor, al haber usado la variante más simple del método epistolar (unicidad de emisor) en la segunda mitad del siglo XIX, cuando ya la fórmula había evolucionado hacia formas más complejas, no contribuyó a enriquecer la técnica de la novela en cartas. Pero puso de manifiesto una indudable maestría en la utilización del recurso para presentar la complejidad psicológica del amor, casi adolescente, del protagonista, situando al lector lo más cerca posible de su proceso mental. Es la agudeza de su análisis en profundidad, y no la introducción de nuevos recursos en el método elegido, lo que caracteriza, principalmente, la obra de Valera.

La novela se divide en tres partes, establecidas por el autor ya en el prólogo: Cartas de mi sobrino, Paralipó-

menos y Epílogo o Cartas de mi hermano. En el preámbulo del autor (que se presenta como editor) hay todo un convencionalismo de técnicas comunicativas en torno al viejo arbitrio del hallazgo de un manuscrito. Valera juega con el lector, al tratar de indicarle quién es el autor del libro: "Todo ello (el legajo) está escrito de una misma letra que se puede inferir fuese la del señor Deán" (pág. 3). Pero, después de suponer que pudo haber sido obra del Deán, siembra la duda intentando presentar las cartas como copia de una correspondencia verdadera, como ya es tradicional. Así dice: "La parte narrativa, designada con el título bíblico de Paralipómenos, es la sola obra del señor Deán, a fin de completar el cuadro con sucesos que las cartas no refieren" (pág. 4).

La introducción, aunque breve, es interesante en cuanto a la estructura de la novela, no sólo por este juego en torno a un viejo convencionalismo, sino porque supone ya la presencia de un narrador (n_1 = Valera) de los hechos externos, de las circunstancias que rodean el hallazgo y publicación del manuscrito. Narrador, amparado tras la figura de editor, que no tiene más conocimiento de los hechos que el que se desprende de la lectura del legajo que fue a parar a sus manos. Por consiguiente, su labor debería limitarse a la entrega del manuscrito hallado para su publicación

"sin más averiguaciones" (pág. 4).

Pero (n₄), además del papel de editor, asume el de lector con postura crítica respecto a la obra: "el conjunto forma algo a modo de novela, si bien con poco o ningún enredo" (pág. 3) y "confieso que no me ha cansado, antes bien me ha interesado la lectura de estos papeles" (pág. 4). Se advierte además una función de injerencia en el texto, al cambiar los nombres de los personajes "para que, si viven los que con ellos se designan, no se vean en novelas sin quererlo ni permitirlo" (pág. 4). Es este un nuevo rasgo de ese dudar entre la realidad y la ficción del que Valera quiere hacer participe al lector.

III.4.5.1. La primera parte de la novela, Cartas de mi sobrino, lleva el título dado al legajo por el Deán, que funciona como recopilador de la obra, como receptor y transmisor de las cartas. Constituye esta parte la correspondencia (en primera persona como exige el género) de un solo emisor (D. Luís^{1^o}→Deán), cuya voz no se interrumpe. Como ya dije, las respuestas del Deán a D. Luís se conocen por las alusiones a ellas que se encuentran en las cartas del único corresponsal. Supone ésto una variedad de la "carta dentro de la carta" ya que, a través de esas alusiones,

el lector debe entrar en el juego de recomponer lo restante. Es una operación similar a la del espectador de una conversación telefónica que trata de reconstruir lo que dice el lejano interlocutor por las respuestas o frases del parlante próximo a él.

Estas cartas de un solo emisor, a medida que las alusiones al receptor son menores, se aproximan más a un falso diario que se escribiese cada cierto periodo de tiempo, a un monólogo impuro. El narrador (n_2 =D. Luis) tiene un conocimiento limitado de los hechos puesto que es personaje implicado en ellos. Los contará desde su punto de vista, pero, lógicamente, su postura nunca puede ser la del narrador omnisciente.

Además (n_3) -que no interviene en esta parte exclusivamente epistolar, en la que el autor puede mantener su objetividad al dejar al personaje que se define a sí mismo- había caracterizado en el prólogo a (n_2) como "joven de pocos años, con algún conocimiento teórico, pero con ninguna práctica de las cosas del mundo, educado al lado del señor Deán, su tío, y en el Seminario, y con gran fervor religioso y empeño decidido a ser sacerdote" (pág. 4), y esto añade una limitación más al personaje que deberá ser consecuente con esta imagen.

La correspondencia se justifica con la separación de don Luis de su tío el Deán, con el que se ha educado desde niño en el Seminario, para volver al lugar donde nació y pasar una temporada con su padre, antes de ordenarse sacerdote. D. Luis será un testigo ajeno a las costumbres del pueblo, a la vida familiar..., aunque sin actitud de rechazo. Incluso, desde el primer momento, hace una exaltación del paisaje que le rodea.

Las cartas muestran el creciente amor del seminarista por la joven viuda Pepita Jiménez, la gradación sentimental de la que el personaje no se apercibe, pero que el lector irá advirtiendo (al igual que el invisible receptor) al interpretar los indicios que da el autor por boca del inocente seminarista y que corroborará con las sobreentendidas cartas del Deán que, como el lector, se percata de la situación por la que atraviesa el personaje.

Es este un proceso que tiene que ir construyendo el propio lector y, este aspecto de participación, supone una visión totalmente moderna de la novela; aunque para lograr este efecto, se utilicen hay, generalmente, otras técnicas narrativas.

La evolución psicológica del personaje se advierte,

gradualmente, a través de la lectura de su correspondencia. En la primera carta, cuando aún no conoce a Pepita Jiménez, siente curiosidad: "tanto oigo hablar de ella", pero se mantiene ajeno a la valoración de la mujer. El interés aumenta en la segunda carta dirigida al Deán, puesto que hace una descripción completa de Pepita Jiménez. No la cita en la carta siguiente, pero escribe: "siento una dejadez, un quebranto, un abandono de la voluntad, una facilidad tan grande para las lágrimas, lloro tan fácilmente de ternura..." (pág. 33), adivinándose cómo el amor (aún no advertido) va prendiendo en él. Otro indicio es su prisa en la ordenación, su deseo de ser sacerdote, que aumenta por una necesidad no consciente de alejarse de algo confuso, apenas presentido, que puede apartarle de su finalidad.

La confusión crece en la siguiente carta. El análisis introspectivo religioso es menor a medida que dedica mayor atención a la hermosa viuda. En la quinta carta ya no habla de su ordenación y se prevé con más claridad lo que parece inevitable que suceda: "Veo que distraídamente voy cayendo en el mismo defecto que en el padre Vicario censuro, y que no hablo a V. sino de Pepita Jiménez" (pág. 48).

Es a partir de la carta sexta cuando es factible la reconstrucción de la voz del corresponsal ausente del texto.

Se descifra por las respuestas de D. Luís, que cree infundados los temores del Deán, exageradas sus advertencias, pero, veladamente, admite la posibilidad de amor. Esa posibilidad va ganando terreno: "La imagen de Pepita está siempre presente en mi alma. ¿Será esto amor?, me pregunto" (pág. 74), hasta convertirse en certeza que no quiere aceptar: "Yo no amo a Pepita todavía. Me iré y la olvidaré" (pág. 76). D. Luís es ya consciente de su estado, aunque se niegue a sí mismo la evidencia. Las cartas reflejan la lucha interior (contraposición del amor divino y el humano) y recogen los lamentos del hombre que se siente vencido.

El climax en este autoanálisis del comportamiento amoroso, del estallido de su pasión, se produce en las cartas 10 y 11. Escribe D. Luís: "Ansío confundirme en una de sus miradas; diluir y evaporar toda mi esencia en el rayo de luz que sale de sus ojos, quedarme muerto mirándola, aunque me condene" (pág. 87). Y la tensión aumenta hasta gritar de modo patético: "Sáqueme V. de aquí (...) !Socórrame V.! !Sea mi amparo!" (pág. 90).

Trata, más tarde, de convencerse de que triunfará en la lucha y parece serenarse cuando afirma en la penúltima carta: "Aún es tiempo de remediarlo todo; Pepita sanará de su amor y olvidará la flaqueza que ambos tuvimos" (pág. 98).

Todavía se aferra a una serie de razones en un intento desesperado de adecuar sus actos y sentimientos, de recuperar su anterior equilibrio anímico. La última carta es para comunicar al Deán su partida: "Esta es la última carta que yo escriba a V. El 25 saldré de aquí sin falta" (pág. 99). Pero los sucesos iban a desarrollarse como quizá él no se había atrevido a imaginar.

No obstante estas cartas, en las que se mezcla el autoanálisis psicológico de D. Luis con una parte narrativa, en la que se dan elementos costumbristas que se subsumen en lo psicológico, no muestran únicamente la evolución del comportamiento amoroso del protagonista. No son sólo una demostración, en frase de Brunetière (28), de lo que vale como instrumento de análisis psicológico la casuística, ese debatirse entre dos deberes que origina la lucha interior del protagonista al no saber cómo actuar, dentro de un orden moral, pues cualquiera de los dos caminos que tome para resolver el conflicto le dará la impresión de haber transgredido una obligación formal.

La correspondencia de D. Luis plantea otros problemas, ligados al principal conflicto, que se destacan netamente. El tratamiento irónico del misticismo de D. Luis, que apunta al nacimiento de su vocación, unido a la ilegitimidad de

su origen, y el ambiguo deseo de evitar la rivalidad con el padre por el amor de Pepita, son temas que subyacen en su lucha amorosa y que se completarán en la segunda parte de la novela.

III.4.5.1.1. F. Serrano Puente (29) ha estudiado el sentido de las cartas en Pepita Jiménez en forzada confrontación, que trata de justificar, con La estafeta romántica de Galdós. Quizá hubiera sido más lógico, si lo que intentaba era patentizar el uso de la fórmula por dos grandes autores de la segunda mitad del XIX, haber estudiado conjuntamente la obra de Valera y La incógnita de Galdós, que utilizan la misma variante del recurso epistolar (cartas de un solo emisor). Poner, frente a frente, una forma monódica epistolar y una novela polifónica, es partir ya de hechos distintos a los que únicamente es aplicable, en buena lógica, el análisis de los elementos que constituyen el proceso de enunciación. Y esto porque, en ambos casos, el enunciado de los personajes se realiza por medio de la carta.

Independientemente de este aspecto, habría que matizar otro punto del estudio de F. Serrano sobre la interpretación de las cartas de Pepita Jiménez. Señala el autor, al hablar del valor significativo de la relación de los corres-

-ponenciales, que Luis de Vargas escribe al Deán "por parentesco y mandato", y la misma forma de tratamiento (usted) nos habla del plano "más o menos informativo de Luis" en sus cartas (pág. 40).

No ya con la óptica moderna (cuando se han borrado los límites entre el respeto y la confianza unidos a la distinta forma de tratamiento usted/tú), sino con la del propio protagonista de la obra de Valera: "En fin, querido tío, menester es tener la gran confianza que tengo yo con V. para contarle estas muestras de sentimiento extraviado y vago..." (pág. 42), creo que es, cuando menos gratuito, unir al "usted" el plano informativo de la correspondencia frente al confidencial del "tú", sin tener en cuenta el contenido de las cartas.

Por otra parte, el carácter confesional de la correspondencia de Luis de Vargas al Deán viene subrayado por el uso de frases como "confieso que algún sentimiento profano se ha mezclado con esta pureza de afecto" (pág. 32) y "aunque a V. le duela un poco, le confesaré que..." (pág. 51), bastante frecuentes en el texto. Y a las que es innecesario remitir, dado el carácter de profundo análisis psicológico que presenta el contenido de las cartas, de autorreflexión del proceso evolutivo que experimenta el seminarista, y que,

como ya indiqué, justifica plenamente el empleo de la fórmula epistolar.

El mismo Serrano Puente contradice el plano informativo de la correspondencia de don Luis al afirmar que "se acerca más a un diario íntimo que a una obra epistolar" (pág. 42), y si no fuera por la naturaleza confidencial de las cartas, en vez de sugerir la intimidad de un diario, se podría haber pensado en el carácter de crónica objetiva o informe al que, por ejemplo, se acerca La incógnita de Galdós, que utiliza la misma variedad del recurso epistolar con fines muy distintos, como se verá en su momento.

Esta connotación de carta-intimidad es también advertida por F. Serrano para Pepita Jiménez, en oposición al plano informativo que señaló en un principio y que hubiera requerido una objetividad que el emisor está muy lejos de tener

Me inclino, pues, a pensar (aunque no se explica ni se alude a ello en el estudio citado) que el autor, al hablar del plano informativo de la correspondencia de D. Luis, se refiere a la parte narrativa de las cartas donde el protagonista se muestra, a veces, como testigo de un mundo y un modo de vida diferentes al que está habituado. Pero su secundaria función de cronista no está, por supuesto, ligada

a la fórmula de tratamiento (usted), indicio, en todo caso, de respeto, no reñido con la confianza, al señor Deán, al que le cuenta sus más íntimos sentimientos (30).

Por lo demás, los fenómenos significativos que conlleva la misma forma de emisión, las circunstancias en que se escriben las cartas, las dudas y titubeos; todo lo que pone de relieve el estado anímico del emisor y el modo en que el personaje recibe los supuestos mensajes del Deán, han sido señalados por Serrano Puente y no es necesario insistir en estos aspectos.

Sí lo es subrayar que al ser utilizada la correspondencia como vehículo de introspección psicológica, donde apenas va a tener relieve la acción, no se han puesto en práctica ninguno de los usos de la carta, que hemos visto en otros casos. Las cartas no promueven acciones, pero el proceso psicológico se desarrolla en su interior y, en este sentido, responden a su esencia más característica. Pero lo que se gana en profundidad se pierde en perspectiva y aunque, como ya indiqué, el punto de vista en la correspondencia de un solo personaje (al ser contrastado, al menos, con el del receptor) no se estrecha tanto como en la autobiografía íntima, o bien se acepta el convencionalismo de que la visión del personaje es la acertada, o hay que acudir a otros pro-

-cedimientos narrativos para completar la historia.

III.4.5.2. Este es el caso de la novela de Valera que, en su segunda parte, Paralipómenos, emplea una técnica completamente distinta a la de la primera. El narrador (n_1), que actúa como intermediario entre el texto y el lector, informa de que las cartas se han terminado. Presenta al nuevo narrador (n_3) como un "sujeto perfectamente enterado de todo", es decir con postura omnisciente. En el preámbulo de la novela (n_1) había señalado que el Deán escribió esta parte, pero ahora no individualiza al autor. Otra vez entramos en un convencionalismo de técnicas comunicativas, hasta cierto punto necesario, puesto que si (n_3) es narrador omnisciente, identificarlo con el Deán, desde el primer momento, supondría descubrir el juego. El lector sabe (por la correspondencia de D. Luis) que el Deán se ha mantenido alejado del lugar de la acción, por lo que es difícilmente creíble que esté "enterado de todo". La omnisciencia exige el anonimato y una localización espacial no definida.

Por otra parte, desde el comienzo de esta narración en tercera persona se advierte la presencia de dos emisores n_1 =editor y n_3 ="desconocido" autor de los Paralipómenos, en un desdoblamiento del autor, que siembra dudas sobre el na-

-rrador tendentes a justificar esa forzada omnisciencia del Deán: "Dije al empezar que me inclinaba a creer que esta parte narrativa o Paralipómenos, era obra del señor Deán, a fin de completar el cuadro y acabar de relatar los sucesos que las cartas no relatan; pero entonces aun no había leído con detención el manuscrito. Ahora, al notar la libertad con que se tratan ciertas materias y la manga ancha que tiene el autor para ciertos deslices, dudo de que, el señor Deán, cuya rigidez sé de buena tinta, haya gastado la de su tintero en escribir lo que el lector habrá leído" (pág. 179). Y en seguida añade: "La duda queda en pie, porque en el fondo nada hay en ellos que se oponga a la verdad católica ni a la moral cristiana" (pág. 179).

Más tarde vuelve a identificar a n, con el Deán, tratando de rebatir "lo que sostienen dos o tres amigos míos discretos de que el señor Deán, a ser el autor, hubiera referido los sucesos de otro modo". Aquí se une, además, un juego curioso: el comentario de la técnica empleada por el escritor, que ya había intercalado anteriormente: "Al llegar a este punto, no podemos menos de hacer notar el carácter de autenticidad que tiene la presente historia, admirándonos de la escrupulosa exactitud de la persona que la compuso. Porque si algo de fingido, como en una novela, hubiera en estos Paralipómenos, no cabe duda en que una entrevis-

-ta tan importante y trascendente como la de Pepita y D. Luís se hubiera dispuesto por medios menos vulgares que los aquí empleados" (pág. 150). Obsérvese que insiste en la veracidad del relato aunque ahora no vaya apoyada por la fórmula epistolar.

Valera, en una fusión n₁-editor-autor, analiza, desde el punto de vista de autor, las posibilidades que tenía un escritor de resolver la historia y llevarla a buen término con la decisiva entrevista de la pareja. El autor hace el análisis de sí mismo, pero también se coloca en la postura del lector privilegiado, que posee el manuscrito original, y tiene mayor conocimiento de causa para resolver las dudas que sobre él puedan suscitarse. Y, desde ese lugar de privilegio, actúa sobre el texto, suprimiendo lo que le parece inadecuado, como las glosas y comentarios de "provechosa edificación" del Deán.

De este modo afirma: "yo las suprimo aquí porque no están de moda las novelas anotadas y glosadas, y porque sería voluminosa esta obrilla si se imprimiese con los mencionados requisitos" (pág. 181). Y agrega: "Pondré, no obstante, en este lugar, como única excepción, e incluyéndola en el texto, la nota del señor Deán sobre la rápida transformación de don Luís de místico en no místico. Es curiosa la

nota y derrama mucha luz sobre todo" (pág. 181). Nuevamente n₁=editor se identifica con el autor y autojustifica los procedimientos narrativos.

En todo este complicado juego de convencionalismos, dudas y autocrítica, basa el autor su intento de esquivar la omnisciencia. Una vez abandonada la fórmula epistolar para dar una perspectiva distinta de los hechos y completar la historia, le interesa seguir conservando la apariencia de relato verídico.

III.4.5.3. Entre las dos partes, por supuesto, hay más diferencias que el cambio de persona y de perspectiva del narrador. También el tiempo narrativo es diferente. En la primera parte hay un elemento de fijación temporal que corre paralelo al desarrollo psicológico del personaje. Las cartas se fechan desde el 22 de marzo al 18 de junio (sin precisar el año) y se envían con intervalos de tiempo bastante regulares. Entre carta y carta transcurren entre tres y siete días, excepto en una ocasión (entre la carta sexta y la séptima), que pasan dos semanas. D. Luis trata de justificar su tardanza: "Extraño es que en tantos días yo no haya tenido tiempo para escribir a V.; pero tal es la verdad. Mi padre no me deja parar y las visitas me asedian" (pág. 54).

Pero durante esos días ha tenido lugar la decisión de don Luis de aprender a montar a caballo para agradar a Pepita, que supone un paso importante en su evolución. El seminarista retrasa su carta, probablemente porque está ocupado en sus lecciones de equitación y porque no ve el modo de informar al Deán sobre los "otros estudios extravagantes y harto impropios de un sacerdote" (pág. 68) que su padre se propone enseñarle. Estudios aparentemente rechazados por el seminarista, pero que el lector interpreta por el contexto como inconscientemente aceptados. Un rasgo más del cambio paulatino del carácter de D. Luis, que él se empeña en no querer advertir.

Los Paralipómenos, casi tan extensos como el total de la correspondencia de D. Luis, ocupan cinco días explícitamente señalados: "A los cinco días de la fecha de la última carta que hemos leído, empieza nuestra narración" (pág. 104). Es casi el tiempo de una carta, pero frente a la síntesis de la correspondencia, hay ahora una narración pormenorizada y lenta de los sucesos, que permite ir marcando el tiempo físico según van transcurriendo: "eran las once de la mañana" (pág. 104) o "En estas y otras meditaciones por el estilo transcurrieron las horas hasta que dieron las tres" (pág. 133), o "Y aún se hallaba a alguna distancia del pueblo cuando sonaron las diez, hora de la cita, en el reloj

de la parroquia" (pág. 147). Los ejemplos son numerosos, pero sólo con advertir el número de páginas de diferencia entre estas citas, y el breve intervalo de tiempo que ha pasado entre ellas, se observa la amplitud narrativa con que se tratan los hechos.

Otra diferencia entre estas dos partes es la manera de integrar en el texto las voces de los personajes. El diálogo directo de los Paralipómenos es poco frecuente en la parte epistolar, en la que normalmente las voces ajenas al protagonista se transcriben en estilo indirecto libre (31). F. Todemann ha señalado que Valera fue uno de los primeros escritores de su generación en utilizar este recurso (32), lo que hizo de forma más intensa en Doña Luz. R.E. Lott, por su parte, en su estudio sobre Pepita Jiménez (33), muestra cómo, frente a la extendida opinión de que los personajes de la novela "hablan como Valera", un moderado estilo indirecto libre permite a D. Luis (en la primera mitad de la obra) una mezcla general de voces a modo de "reportaje-imitativo", en el que no siempre es fácil determinar qué voz habla.

Es decir, D. Luis incorpora las voces ajenas mezclando ^{su} lenguaje racionalizado y retórico con el popular. Reproduce asimismo, los comentarios de su padre en su manera de

hablar irónico-crítica y humorística, pero inserta también frases en su propio tono sentencioso y estilizado. Esa mezcla y mimesis, como observó Montesinos (34), es aprovechada por Valera (fundamentalmente al introducir los comentarios críticos de D. Pedro) para exponer sus propios puntos de vista sin que se note su presencia, ya que el autor utiliza el recurso epistolar para mantenerse desligado de la narración.

Y cuando los personajes hablan por sí mismos, en la segunda parte de la obra, el lenguaje (excepto en los protagonistas) es espontáneo y coloquial. Sólo el diálogo entre Pepita y el P. Vicario y, particularmente, el que mantiene la pareja entre sí, a modo de debate, son más "literarios" y acusan la invasión de la personalidad de Valera.

Paralipómenos completa en todos sus aspectos principales la primera parte de la novela de Valera, hasta tal punto que, como el propio autor admite, "La historia de Pepita y Luisito debiera terminar aquí" (pág. 206). Es con esta narración, desde un punto de vista omnisciente, como se explican muchas de las actitudes del protagonista, y se clarifican algunos subtemas que se vislumbran en el análisis del problema de conciencia que se suscita en la primera parte.

III.4.5.4. Nada sustancial añade el Epílogo a todas estas cuestiones, pues se limita a informar de algún aspecto de la parte narrativa que no quedó totalmente resuelto (pero que en nada afecta a la culminada evolución psicológica del protagonista) y a corroborar la felicidad de la pareja con datos que se extienden hasta cuatro años después de celebrada la boda. Los informes se refieren, también, a los personajes secundarios que contribuyeron al desarrollo de la novela.

El Epílogo o cartas de mi hermano está introducido por n_4 que anticipa un resumen de los acontecimientos que se van a narrar y asume, a la vez, la función de seleccionar las cartas de (n_4 =D. Pedro Vargas), quien había participado activamente como personaje. Su función como narrador es, en cambio, breve y limitada en cuanto n_4 se encargó de seleccionar los fragmentos de las cartas que se ofrecen al lector.

Se trata de nueve fragmentos de una supuesta correspondencia de D. Pedro Vargas a su hermano el Deán, sin fechar, en la que se observa el paso del tiempo por su mismo contenido, ya que se relatan sucesos pertenecientes a épocas distintas. Así como el tiempo cronológico es amplio (cuatro años), el tiempo de la narración se reduce al míni-

-mo, pues el carácter informativo acentúa la síntesis narrativa. Se prescinde totalmente del diálogo en esta correspondencia (a medias, entre el diario y el informe), en la que se mezcla la subjetividad propia del género (no enjuicia y opina sobre los hechos) con el uso de la tercera persona, cuando lo que cuenta no tiene relación directa con personajes próximos.

Si a la primera parte de la novela (núcleo fundamental de la historia) se unen las dos cartas insertas en los Paralipómenos, y esta correspondencia de D. Pedro de Vargas, puede afirmarse que aproximadamente la mitad de la novela está escrita utilizando la fórmula epistolar. Estamos ante una novela en la que lo regional se subsume en lo psicológico, en la que hay un cierto panteísmo de la naturaleza (la filosofía krausista está presente) y una presunta tesis que no aflora porque el principal interés está puesto en la introspección psicológica. No hay anticlericalismo sino análisis de una vocación equivocada en un caso concreto. Y está presente el valor del conocimiento de los instintos frente a una visión intelectualizada con tratamiento irónico, que apunta a la parodia mística, al análisis de una falsedad no advertida, por vía del humor, pero sin asomo de sarcasmo.

Valera, con Pepita Jiménez, que alcanzó una gran po-

-pularidad, incluso fuera del marco nacional, libra ya a nuestra narrativa de la sospecha de no contar con una obra escrita en forma de cartas que esté a la altura de los grandes éxitos europeos. Si el Werther, en el que también se mezcla lo narrativo y lo epistolar, es citado junto a las obras de Richardson, Rousseau y Laclós, aunque tardíamente (a causa de nuestro vacío narrativo dieciochesco, salvo en el terreno de la literatura popular), Valera usó la carta para sus fines propios consiguiendo uno de los más agudos y certeros análisis psicológicos, que incorporan Pepita Jiménez a la lista de las novelas epistolares mejor logradas.

III.5. Un rostro y un alma, de Selgas Carrasco.

III.5.1. Casi simultáneamente a la aparición de Pepita Jiménez, José Selgas y Carrasco publica su novela Un rostro y un alma (35), que subtitula Cartas auténticas, y en la que utiliza también la fórmula epistolar.

Selgas, si destacó en algún género, no fue en la novela (36). Monner, aún enfocando su figura desde el recuerdo

de la amistad que le unió al escritor, afirma: "Sus novelas suelen ser ñoñas por extremado empeño de querer ser moralistas: los personajes por él creados no son reales; las situaciones, por lo general, falsas; el arte tiene exigencias a las que quizás no quiso sujetarse" (37).

La crítica, que ha pasado por distintas etapas de censura, olvido y revalorización de la obra de Selgas (38), no es unánime, en ningún tiempo, ni en sus ataques ni en sus elogios; pero puede destacarse la tendencia predominante a considerar más valiosa la obra poética (39) (sentimental y moralista) y la vena satírica que demostró en su producción periodística, a la que dedicó la mayor parte de su actividad. Sobresale el juicio casi común de resaltar el error de su producción novelesca y, aunque es sabido que contaba con un devoto público femenino (40), su popularidad como novelista era mayor en la América de habla española (41) que en su patria.

Selgas escribía acuciado por los problemas económicos y esto, que no es disculpa para la obra mediocre, tal vez pudo contribuir a su elección de la carta como recurso narrativo. El éxito unido a la fórmula epistolar en novelas de un ya desfasado sentimentalismo (que Selgas cultivaba aún en su obra poética) y la aparente facilidad de la pri-

-mera persona narrativa, probablemente impulsaron al escritor marciano a adoptar una fórmula que creyó favorable, pero sobre cuyas exigencias no había meditado.

Y es posible (habría que conocer el mes exacto de la aparición del libro de Selgas) que la extraordinaria acogida de Penita Jiménez le moviese a utilizar un recurso que Valera potenció como medio para el análisis psicológico en profundidad, pero que, unido al sentimentalismo de Selgas, suponía una vuelta atrás que difícilmente podía ser eficaz cuando la novela había iniciado ya su propio camino.

¶rente a la idealizada realidad de Valera, Selgas presenta un sentimentalismo didáctico-moralizante al que incorpora elementos costumbristas y referencias históricas, dando lugar a que confluyan diversas tendencias en su novela. Las más dominantes, sin embargo, son las que provienen de corrientes literarias cronológicamente desfasadas, que alejan a la novela de un enfrentamiento con la realidad de su época.

III.5.2. Un rostro y un alma comienza con una amplia dedicatoria (de longitud semejante a un capítulo) a la mujer que se preocupa excesivamente del lujo, de su belleza

corporal, sin atender a su espíritu: "¿No has comprendido aún -escribe Selgas- la diferencia que existe entre ser envidiada y ser bendecida?" (pág. 11) y "¿Adviertes la diferencia que hay entre la belleza de la virtud y la belleza del lujo?" (pág. 12). Frases como éstas o la que concluye la dedicatoria: "Para tí, cuyo corazón no han acabado de trastornar las embriagueces del lujo, he escrito este libro y á ti lo dedico" (pág. 13), donde el fin moralizador es tan explícito, predisponen al lector actual en contra del texto que, sin embargo, no es tan excesivamente didáctico y moralizante como cabría deducir de estas citas.

La novela está estructurada en tres partes, La boda, Sospechas desvanecidas y Los dos retratos y los tres amigos, constituidas por cuatro, ocho y seis cartas respectivamente. En apariencia sería del tipo A→B (aunque hay un par de cartas del supuesto receptor), pero es ésta una novela dudosamente epistolar, ya que la carta sirve sólo como marco narrativo de la acción.

El autor no se preocupa de introducir cualquier convencionalismo al uso para justificar la denominación de Cartas auténticas que da a su obra y, además, cada una de estas unidades narrativas que la forman lleva un título, lo que resulta inverosímil para una correspondencia "auténtica".

Esto aproxima la carta a la configuración de capítulo de una novela, y a medida que se analiza, la fórmula epistolar aparece más supérflua.

La carta constituye una unidad cerrada, pero en la novela de Selgas nos encontramos casos (42) en que esta unidad está fragmentada y de varias cartas podría hacerse una sola, que diera la secuencia narrativa completa. Es decir, la narración^{no} se ajusta a la fórmula utilizada, desborda el marco, adquiere vida propia, y, olvidado el autor de la forma de expresión que eligió, atiende únicamente a mantener la atención del lector, poniendo en práctica los viejos recursos del folletín para interesar en su relato: "A ti voy a confiar el secreto de mi vida. Oye la última sorpresa que te espera en esta carta: Me hallaba frente a frente a Montenegro" (pág. 212). Así termina la carta XIV: por un lado, con lo que el autor cree una revelación inesperada, y por otro, dejando en suspenso al receptor (al lector) sobre "el secreto" que va a confiarle.

Si, en principio, Un rostro y un alma se presenta como novela epistolar del tipo A→B, inmediatamente se advierte, pues, que no se trata de una de las variantes de la literatura confesional, sino de la narración de una historia que se sirve de la carta como marco.

Las cartas, sin fórmulas de encabezamiento ni despedida, pero con fecha, van dirigidas a un receptor innominado (y sólo por el texto, en la página 36, sabremos que el nombre del emisor es Jorge), escritas en primera persona con evidente predominio del pasado narrativo respecto al presente, que se utiliza en los soliloquios y las apelaciones al receptor. En la primera parte de la novela no son necesarias las referencias que permitan interpretar la voz del interlocutor ausente, puesto que, al final de las cartas, y tras las comillas que albergan el texto del emisor, se introduce como narrador (semejante al papel de Valera frente al legajo del Deán), pero sin apoyarse en ningún convencionalismo que explique las circunstancias que rodean la entrega del texto al lector.

Solamente, como primer indicio interpretativo de su elusiva postura, se cuenta con el subtítulo de Cartas auténticas, que Selgas puso a la obra, y que se supone que alguien se ha encargado de "editar". Este receptor que ahora explica su actitud al recibir las primeras cartas y dejarlas sin respuesta: "Después de leer varias veces esta carta la guardé dentro del mismo sobre en que la había recibido, y con no poca impaciencia me resigné a esperar el correo del día siguiente" (pág. 27).

Pero el emisor, ajeno a estos comentarios (realizados, según se deduce, tal vez al "ordenar" las cartas para su publicación), se impacienta por no obtener respuesta de su corresponsal al que está unido por relación de amistad. Admite dos posibilidades: una, que coincide con la (para él) desconocida actitud del receptor, y otra, que apunta a una probable pérdida de las cartas: "Me inclino á creer que mis cartas se han extraviado, y voy a resumir en dos palabras el contenido de ellas" (pág. 44). El autor, como si hubiera concebido su novela para ser publicada por capítulos en el periódico (43), parece inventar este artificio para dar al lector un "resumen de lo publicado".

Si al comienzo no hay eco de las respuestas del emisor (conseguir la carta es desvelar a la persona), sí hay, en cambio, datos que permiten ir trazando la personalidad del receptor. A los que él proporciona de sí mismo (en los comentarios posteriores a las cartas), se unen los que el corresponsal va deslizando en su texto: "También había sido como tú, filósofo y poeta" (pág. 37) y, sobre el mismo aspecto, insiste: "Tú, que te pasas la vida midiendo versos, escondido en el rincón de tu pobreza" (pág. 234), lo que, por poco que se conozca de la vida de Selgas Carrasco, sugiere unas circunstancias personales comunes a las del autor.

En la segunda parte de la novela, Sospechas desvanecidas, el receptor que, al no poder mantener su postura ante la incomprensible impaciencia de su corresponsal, ya había comunicado que "le escribió largamente", pero sin dar a conocer el texto, desaparece como narrador a partir de la carta VI y hasta el final de la novela. Su desaparición coincide con la presencia de un nuevo personaje, Montenegro, que acapara la acción. "Hasta tal punto que lo que había empezado siendo el relato de la historia del protagonista, "a quien la satisfacción de la belleza y la pompa del lujo roban el tierno cariño de la mujer que había elegido para que sea la compañera de su vida" (pág. 45), se transforma en la narración de los sucesos en torno a Montenegro, principal actor, mientras el protagonista se convierte en personaje pasivo.

Las cartas, de abundante diálogo, son simples fragmentos de esta secuencia narrativa en los que se busca siempre añadir suspense como medio de captar el interés del lector. Incluso la carta dentro del contexto narrativo (más que "carta dentro de la carta") tiene esta función. Así, el contenido de una misiva interceptada (en la pág. 147), que se supone es de Octavia o Montenegro, no será dado a conocer hasta haber logrado que el lector se interese tanto en ella como el propio narrador. La carta no va dirigida a nadie y

resulta ser también anónima, con lo que las sospechas no se desvanecen hasta que el final de la historia está cercano. Un breve mensaje será, en este caso, el que promueve la acción definitiva (asesinato de Montenegro) y el que confirma que la carta anterior (de Montenegro a Elisa) era una velada prueba de la infidelidad de ésta.

III.5.2.1. Una vez terminado el relato de los hechos concernientes a Montenegro, el supuesto receptor de la correspondencia asume el papel de emisor de las dos últimas cartas de la novela. Aparentemente, el esquema de la relación epistolar sería $A \xrightarrow{\frac{16}{2}} B$, pero es ahora cuando se revela de un modo implícito la función del receptor y sus relaciones con el autor.

En la primera de las dos únicas cartas que escribe B (cuyo nombre se ignora), asume la función de un lector que comentara los hechos conocidos a través de la correspondencia; pero, a la vez, se mantiene en su postura de receptor implicado en la misma por relaciones de amistad. No es extraño que se preste a ayudar al amigo: "Ahora bien -dice al término de sus comentarios- ¿puedo servirte de algo? (...) Estas solo, y puedo hacerte compañía en tu soledad. No es mucho... pero, en fin, es algo" (pág. 262). Aquí todavía

hay un motivo para la correspondencia y un receptor expreso A= Jorge.

La carta con la que finaliza la novela está escrita cuando B se halla ya junto a su amigo y, después de contar las incidencias del viaje, incluido el recibimiento de que fue objeto por parte de A, da los "últimos detalles" (este es el título del capítulo) sobre la historia que quería presentar la superioridad de la belleza espiritual frente a la corporal. Tema que B se encarga de poner de relieve en las dos últimas cartas de la novela. La primera de ellas, como he dicho, se justifica hasta cierto punto, a pesar del largo silencio que el receptor ha mantenido a lo largo de la novela; pero la segunda es una "carta a nadie" (al lector, en suma) de B, que no es sino un desdoblamiento del autor.

Esto se pone de manifiesto en su fluctuante función a lo largo de la novela y a través de una serie de indicios. Velado "editor" en principio, ya se vió cómo las características que el narrador le impone coinciden con las personales del autor. Pero, además, el narrador, al término de un soliloquio, afirma: "Así reflexionaba yo hablando contigo en mi pensamiento" (pág. 233), hablando consigo mismo en realidad, puesto que en nada se aproxima este soliloquio al monólogo en segunda persona.

Por otra parte, el narrador-autor (semejante también, aunque menos acentuado, al análisis que Valera hacía de los procedimientos narrativos en Pepita Jiménez) juega con el receptor-lector, satisfecho del suspense que está dando a su historia: "¡Con cuánto interés buscarás en el curso de esta carta la terrible revelación que hace ya dos correos esperas!... Porque, francamente, por más familiarizado que estés con los recursos dramáticos, á que el arte apela para suspender nuestra atención y tenernos, como vulgarmente se dice, con el alma en un hilo, es cosa segura que en este momento no puedes evadirte del interés, digámoslo así, dramático que mi situación te inspira; porque aun cuando el recurso te parezca ramplón y de pésimo gusto..." (pág. 102), apelación que puede considerarse una variante de las que el autor omnisciente solía hacer al lector en la novela decimonónica.

Hay, pues, un desdoblamiento del autor en narrador-personaje (emisor) y narrador-editor (receptor→lector) y una identificación de ambos en algún pasaje citado y, sobre todo, en la carta final, dirigida implícitamente al lector para aclarar la historia en función del tema. No hay diferenciación de estilo entre ambos (usan el mismo tono y lenguaje, salpicado de expresiones populares) y se evidencia, una vez más, las limitaciones del recurso epistolar (mayores

cuando se trata de cartas de un solo personaje) y la necesidad de acudir a una serie de convencionalismos para completar la historia cuando se presenta bajo un solo punto de vista.

Un rostro y un alma es una novela híbrida, tanto en el uso de la técnica epistolar como de su valoración artística. Palacio Valdés, al trazar la semblanza literaria de Selgas, escribió no sin cierto matiz irónico: "Todas las novelas son mejores que las del señor Selgas, pero hay pocas que diviertan tanto. Si las novelas tuviesen una edad, como las personas, las de Selgas estarían en los doce abriles" Y añade: "Me gustan a mi estos novelistas que tienen el valor de la ignorancia" (44).

Y es que a esta novela, como a otras del autor, le sobra una cierta voluntad de estilo (surgida del que practicó en el periodismo, según la moda impuesta por Karr (45), y que basó en el paralelismo, frases hechas y juegos de palabras) para inscribirse dentro de la corriente de la novela popular, pero le falta preocupación por las exigencias artísticas "a las que quizá no quiso sujetarse" o no supo, o ni siquiera se planteó, acuciado por otras exigencias más vitales en el orden material.

III.6. La incógnita, de Pérez Galdós.

III.6.1. Galdós, que antes de utilizar la fórmula epistolar (46) se había planteado ya el problema de la objetivación y el punto de vista en la novela (47), con La Incógnita (en forma de cartas) y Realidad (en forma dialogada), ofrece dos aspectos diferentes de un mismo argumento, nacidos de un distinto enfoque de la realidad según la perspectiva que adopta el autor.

Aunque el título, La incógnita (48), parece aludir al descubrimiento de un determinado enigma (la misteriosa muerte de Federico Viera, ¿crimen o suicidio?), este no se plantea sino a partir de la carta XXVIII (49). Al margen de este recurso para acrecentar el interés del lector, la verdadera incógnita a la que, en actitud detectivesca, Infante trata de hallar solución, se extiende a todos los personajes principales, al descubrimiento de su realidad interior, más allá de sus actitudes externas.

Es una incógnita que abarca a Tomás Orozco, marido de Augusta, que parece querer elevarse del mundo que le rodea

a través de una disciplina espiritual. ¿Es un santo o "el mayor hipócrita que Dios ha echado al mundo"? También a Augusta. ¿Es honrada o no? Y a Federico Viera. ¿Es el amante de Augusta? ¿O lo es Malibrán?

En La incógnita, y su complemento Realidad (50), por encima de cierto experimentalismo del que Galdós quizá no era muy consciente en principio (51), hay un juego de ficción y realidad, mezcla de diferentes niveles de conciencia y comprensión, que tienden a poner de relieve el contraste entre la apariencia (realidad externa) y la verdad (realidad íntima). Galdós muestra una realidad pluridimensional y el eje básico de la novela parece ser el deseo de manifestar que debajo de los convencionalismos sociales, de la realidad aparente llena de "incógnitas", se oculta la realidad interior (la verdad íntima), que revela la autorreflexión.

Para esta necesidad de "pasar de lo externo a lo interno", el autor se apoya en la diferente perspectiva con que, en una y otra novela, se ven los mismos hechos. "Es innecesario advertir -afirma Casaldueiro- que al abandonar la narración por el diálogo, Galdós no demuestra nada" (52). En efecto, fue un intento fallido que es preciso analizar porque en él se detectan signos de modernidad (de los que la obra galdosiana ofrece abundantes ejemplos) y no es el me-

-nos importante la configuración en el ambiente estético del uso del monólogo interior, que supondría la definitiva decadencia (aunque no desaparición) del recurso epistolar.

III.6.2. El principal fallo de La incógnita es la inadecuación de la perspectiva del narrador en relación a la estructura epistolar. En las novelas en cartas, el autor desaparece y el narrador se identifica con uno o varios personajes, siendo su grado de conocimiento igual al de éstos. En el caso de la variante de la correspondencia de único emisor, utilizada en La incógnita, el narrador no puede hablar sino de lo que conoce, de sí mismo (método adecuado para la introspección psicológica) o hay que aceptar de modo "natural" (53) su visión individual de los hechos, sea ésta verdadera o falsa, superficial o profunda.

Pero esto es lo que Galdós no acepta (busca la objetividad para demostrar que no hay posibilidad de acceso sino a la realidad aparente), y para exponer su tema se sirve de un narrador < personaje, es decir, con un conocimiento de los hechos menor que el de los personajes (y, por supuesto, sin tener acceso a su conciencia), lo que conducirá a una distorsión de la perspectiva, en algunos casos, por su desajuste con la materia narrativa.

Con interpretación totalizadora, señaló R.H. Russell, respecto de las dos novelas, que el escritor, de acuerdo con su herencia del perspectivismo cervantino, parece como si quisiera dar una lección del arte de novelar, lo que es muy probable. Menos acertada me parece su afirmación de que el autor utiliza los dos relatos "para decirnos entre otras cosas que las novelas epistolares son imprecisas y vagas y las dialogadas exactas y visibles" (54).

Esta última opinión requiere algunas matizaciones en lo que concierne a La incógnita (ya se verá, en su momento, los problemas que plantea Realidad). Hay que insistir en que Galdós utiliza la variante más simple del recurso epistolar (unicidad del emisor), sin ensayar todas las posibilidades (aunque limitadas) que la forma ofrece. No se sirve de la carta como instrumento para el análisis interior. El corresponsal apenas reflexiona sobre su realidad, sobre sus propios problemas, y trata, en cambio, de descubrir la verdad de los sucesos que se producen fuera de sí mismo.

Es evidente que a las limitaciones del género, acentuadas al elegir Galdós la forma más simple, hay que unir la utilización del recurso para unos fines que no le son propios. No podía el corresponsal (que no es narrador omnisciente) realizar el análisis introspectivo de los otros

personajes de la historia. Su indagación de la realidad, basada sólo en apariencias, no es lógico que le conduzca a la verdad de los hechos.

La incógnita, compuesta por 42 cartas (Manolo Infante $\frac{4}{41}$ Equis), enviadas desde Madrid a Orbajosa -símbolo de la estructura urbana de provincias (55)-, se extiende del 11 de noviembre al 24 de febrero. Aunque no se fija el año, la coincidencia del período de tiempo en que se narra la historia con el proceso de su realización (Galdós fecha la novela en Madrid, noviembre 1888-febrero 1889) parece indicar, en una estrecha relación entre lo ficticio y lo real, que la materia narrativa corresponde a la actualidad del momento (56).

Las cartas están escritas en primera persona, con predominio del pasado narrativo más inmediato sobre el presente. Son cartas, fundamentalmente informativas, con un doble plano: el de la simple notificación de cuanto ocurre en el ambiente social y político de la Corte y el de la reflexión de los acontecimientos que se trata de interpretar, relacionándolos con la condición humana.

La perspectiva principal de Manolo Infante, y en ella se sustenta el tema de la obra, es la de narrador-testigo

de los hechos. Visión parcial, demasiado corta para la tarea que se impone, indagar la verdad, porque como dice Carlos Cisneros: "La santa verdad, hijo de mi alma, no la encontrarás nunca, si no bajas tras ella al infierno de las conciencias, y esto es imposible. Conténtate con la verdad relativa y aparente..." (pág. 1197). Y en este nivel de comprensión, en la superficie de la realidad, se halla situado Manolo Infante, en una inútil lucha por alcanzar la verdad interior de los personajes.

Pero el corresponsal es también personaje-actante, aunque de modo muy secundario, puesto que no participa en el drama que intuye y trata de descubrir. En las cartas, el nivel de reflexión apuntado es mínimo, se limita a los sucesos que le son propios y a la interpretación de las actitudes ajenas, variable a medida que advierte nuevos o diferentes síntomas sobre los que basar su opinión, siempre dudosa y vacilante.

Además, su visión de los hechos se modifica, en virtud del proceso epistolar, por el contraste con la opinión de su corresponsal Equis (desdoblamiento de sí mismo), que podemos reconstruir a través de las alusiones a sus respuestas en el texto del emisor. Equis tiene un conocimiento anterior de la mayoría de los personajes: "Conoces -escribe

Infante- a casi todas las personas de quienes he de hablarte. Mal podría yo aunque quisiera, desfigurarlos (...). La última vez que hablamos me anticipaste la opinión que yo había de formar de ciertas personas. Ya puedo anunciarte que has acertado con respecto a algunas. Otras hay que conoces poco, o, al menos, no las has visto tan de cerca como ahora las veo yo" (pág. 1120).

Manolo Infante estará constantemente ajustando su perspectiva al grado de conocimiento del receptor, a los datos que éste le proporcionó de su anterior estancia en la Corte. La influencia del receptor, que hace sus propias deducciones de los hechos, se ejerce también desde lejos y es perceptible por los comentarios del emisor: "Me dices una cosa que me lanza más al disparadero. Dices que llame y me responderán. Llamaré, hijo mío, aun dudando mucho que me respondan" (pág. 1151).

El grado de interdependencia en la opinión de emisor y receptor es fluctuante: "Y a propósito de intermitencias: no sólo no las niego, sino que he de presentar otras versatilidades de mi espíritu (...) para que las estudies y me las expliques si puedes..." (pág. 1141). Pero más adelante: "La opinión que en tu carta me indicas respecto a mi prima no me parece ajustada a la verdad" (pág. 1151).

Por otra parte, Equis, para emitir sus juicios, no puede basarse sino en su conocimiento anterior de los personajes, unido a la información de los hechos y actitudes actuales, que se restringe a las cartas de Infante. Informes limitados por la óptica personal del emisor y por su capacidad para narrar los sucesos tal como se desarrollaron exactamente.

En este punto, cuando Galdós incorpora el diálogo directo en las cartas -más atento, quizá, a asegurar la objetividad del narrador que a justificar la inverosimilitud, a la que tantas veces he aludido-, hace decir al emisor frases como ésta: "Y después de otras cosas que no han persistido claramente en mi memoria, añadió esto" (pág. 1168). O: "no lo dijo así la Peri, pero tal fue su idea. Recuerdo esta frase" (pág. 1183). O pasa por alto el diálogo cuando se supone que fue intrascendente y, por tanto no lo recuerda: "Preguntó no sé qué (...) respondí lo que me pareció bien" (pág. 1142). Análogo convencionalismo se usa cuando el emisor incorpora al texto fragmentos de discursos al relatar su actividad política: "Yo no traigo a este debate ninguna idea nueva; traigo una convicción profunda, traigo una rectitud de intenciones, traigo... (No recuerdo bien qué más cosas traía)" (pág. 1143). Lo que además reviste al texto de una connotación de ironía sobre el lenguaje retórico y su

dudosa efectividad.

Pero, no abusa el autor de estos recursos encaminados a salvaguardar la verosimilitud y objetividad de los informes del corresponsal. Gran parte del diálogo entre los personajes lo incorpora en estilo indirecto o bien lo inserta parcialmente, unido a un resumen de los principales puntos que se trataron en la conversación que presenció el narrador.

Tampoco es lógico que el corresponsal incorpore a la carta su propia voz en forma de diálogo directo. Pero cuando el emisor, desde su perspectiva de narrador-testigo, relata escenas en que interviene como personaje actante, desliga sus dos funciones y registra su voz como la de cualquier otro personaje: "No me llames malo -le dije, estrechándole una mano, que no se atrevió a retirar de las mías- ni temas que de mí pueda venirte ningún sinsabor. Si algo sé que tú quieres que ignore todo el mundo, hazte cuenta que soy como un muerto" (pág. 1169).

Un resumen de la esencia del diálogo sería más verosímil, dentro del marco epistolar (y en otras ocasiones lo utiliza); pero, en situaciones clave (como cuando Infante trata de hacerle ver a su prima que conoce su secreto para que

ella corrobore sus sospechas), el efecto sobre el lector es más intenso si el diálogo le llega de modo directo. Además, así se señala que la perspectiva de Manolo Infante no es únicamente, aun siendo la principal, la de narrador-testigo.

Y, precisamente, la objetividad de la que se ha querido dotar al narrador, en discordancia con la fórmula narrativa elegida (cartas de un solo emisor), se desvirtuará por su imposibilidad de estar a la vez dentro y fuera del mundo de los personajes, de participar en lo secundario y no en lo principal, cuando lo que persigue es adentrarse en el drama ajeno, participar en él para descubrir la verdad.

La objetividad de Manolo Infante se ve amenazada por sus relaciones con los personajes. Ya en la carta V confiesa a su amigo que se ha enamorado de su prima Augusta. Y es, a partir de la carta siguiente, cuando empiezan a establecerse las primeras dudas: "Ahora he dado con la techa de que Augusta no es ni con mucho el arquetipo de perfecciones que imaginé" (pág. 1133), la sensación de que hay algo que descubrir: "Ahora falta un término de la ecuación que no puedo resolver" (pág. 1134). La objetividad de Infante, que es rechazado por su prima, se enmascara -en lo que concierne a Augusta- por una serie de sentimientos encontrados del narrador. Su amistad con Federico Viera y el distinto grado

de compromiso con otros personajes, le alejan también del punto de vista de simple narrador testigo.

Pero la mayor ruptura de la unidad de la perspectiva se produce cuando, ante los enigmas planteados, Manolo Infante llega a conclusiones definitivas y acertadas que no son fácilmente deducibles por un simple observador. Bien es verdad que se trata de una percepción simbólica hasta cierto punto sobrenatural, "aviso de alguien superior y externo" (57), una especie de epifanía psicológica que le advierte de que, en efecto, Augusta tiene un amante y éste es Federico Viera. Los hechos son ciertos y parecen contradecir, incluso, la tesis del autor de que, a través de una visión superficial, aunque se puede emitir una opinión, no se llega a la realidad que se esconde en lo más íntimo.

Manolo Infante ha dado con esa realidad profunda, pero no por medio de la observación. Además, el lector no tiene una base concreta donde sustentar su credibilidad y necesita una confirmación de estos hechos. Es el sutil puente que tiende Galdós para llevarnos a la segunda novela, complementaria de La incógnita, donde se corroborará la realidad. El narrador ha ido más lejos en su visión de lo que permitía su perspectiva.

III.6.3. Equis, antes de escribir su única carta (con la que concluye la novela), ha enviado a Infante el manuscrito de Realidad, novela en cinco jornadas. Escribe Infante: "tu, Equisillo diabólico, has sacado esta Realidad de los elementos indiciarios que yo te di, y ahora completas con la descripción interior del asunto la que yo te hice de la superficie del mismo" (pág. 1218).

Pero Equis advierte a su trastornado amigo, que no reconoce la letra del manuscrito a pesar de "haberla visto mil veces", que Realidad es de puño y letra de Infante. Se ha producido por metamorfosis de las cartas recibidas, a las que "había puesto un rotulito que decía: La incógnita". Las reflexiones sobre el nacimiento de la novela prefiguran la "novela de la novela", con sus correspondientes comentarios acerca de la creación de la obra. Hay un signo de modernidad que apunta a la novela que se va construyendo entre la realidad y la ficción, en una especie de paráfrasis, o comentario de textos, unida a las reflexiones sobre la "ilusión" de la ficción y los problemas con que el autor se encuentra frente a la obra de arte.

Algo de esto se intuye en lo que escribe Infante: "De modo que mis cartas no eran más que la mitad, o si quieres, el cuerpo, destinado a ser continente, pero aún vacío, de un

ser para cuya creación me faltaban fuerzas. Mas vienes tú con la otra mitad, o sea, con el alma; a la verdad aparente que a secas te referí, añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias, y ya tenemos el ser completo y vivo" (pág. 1218) Párrafo en el que además se pone de relieve la idea primordial, el eje de este cuerpo novelesco.

Antes de entrar en la razón de la forma dialogada de Realidad y en si el procedimiento narrativo responde a una exigencia temática, interesa hacer algunas aclaraciones frente a la extendida opinión de que la pobreza del procedimiento epistolar obligó a Valdés, para completar la primera novela, a utilizar el diálogo, "que ofrece mayores posibilidades de aproximación a la realidad" (58).

Me lleva también a esta consideración el juicio emitido por G. Sobejano: "Así como el tema de la opinión demandaba el comentario del testigo perplejo, el tema de la verdad íntima exigía el monólogo, la directa manifestación anímica de los protagonistas del drama" (59). Creo que la elección del procedimiento narrativo, en relación con el tema y el recurso epistolar utilizado en la primera novela, es algo más complejo o, al menos, requiere ciertas matizaciones.

En el nivel más externo de aproximación al problema,

Galdós acertó al elegir, en principio, la fórmula epistolar como instrumento para llevar a cabo una novela psicológica y no de acción. La incógnita avanza lentamente, como es propio de la narración epistolar, sometida a un desarrollo regular y objetivo del tiempo. Lo que pone de manifiesto el uso arbitrario del procedimiento es, como ya se vió, el haber dotado Galdós al narrador de una perspectiva que, adecuada para el tema que se proponía, estaba en discordancia con los fines del recurso epistolar.

Es cierto que el tema de la opinión demandaba el comentario del testigo, pero la fórmula epistolar exigía el narrador personaje. La novela, tras un período de sequedad y mimetismo, se debatía, en su resurgimiento, en la búsqueda de nuevas vías que permitieran, abandonando la omnisciencia, llegar al interior de los personajes desde un punto de vista objetivo. Galdós, con La incógnita y Realidad, no hizo sino exponer la cuestión. Sin encontrar el camino adecuado, planteó sin embargo una serie de problemas que habían de conducir a nuevas conquistas en la estructura de la novela.

III.6.3.1. Las vacilaciones de Galdós en estas dos obras, en su búsqueda de una novela objetiva capaz de expresar tanto la realidad exterior como la verdad íntima de los perso-

najes, han dado lugar a las más variadas interpretaciones de los críticos. No comparto a este respecto, totalmente, la tesis de R. Gullón de que La incógnita sea "un monólogo distribuido en períodos de tiempo, o, si se prefiere, un diálogo en que sólo se oye la voz de uno de los interlocutores" (60). En la novela se mantiene constantemente la presencia del destinatario, que convierte el monólogo en diálogo. Un diálogo en que sí se oye la voz del receptor o, si se prefiere (dicho, por supuesto, sin ningún matiz connotativo), se interpreta a través del texto del emisor que, más de una vez, como ya indiqué, ajusta su perspectiva con referencia a la de aquél.

Aún habría que añadir alguna puntualización a los comentarios de Russell y Sobejano (vid. notas 54 y 59). Ciertamente "la verdad íntima exigía el monólogo, la directa manifestación anímica de los protagonistas del drama", pero no exigía, necesariamente, la novela dialogada. No creo tampoco, como afirma Russell, que la pobreza del procedimiento epistolar obligara a Galdós a utilizar el diálogo.

Insistiré, una vez más, en que Galdós usó en La incógnita la forma más elemental de la forma epistolar. Utilizada para sus propios fines le hubiera conducido (según se detectara o no la voz del receptor) a la manifestación anímica

por vía epistolar o al monólogo. Pero no era ese el propósito de Galdós, sino expresar la imposibilidad de acceso a la realidad íntima de los otros personajes.

No hay que olvidar que, en su desarrollo, como se ha ido viendo, la novela epistolar alcanzó formas más complejas. El propio Galdós, posteriormente a la publicación de La incógnita, escribe La estafeta romántica (de la que me ocuparé en su momento) en la forma epistolar más desarrollada: cartas que se entrecruzan varios corresponsales. Muy acertadamente, Baquero Goyanes (61), al hablar de las estructuras de la novela, afirma que uno de los procedimientos con los que se consigue "una relativa objetividad" es el "del diálogo a la usanza dramática, al dejar sólo las voces de los personajes frente al lector, con ocultamiento de la del novelista. O bien éste puede enmascararse mediante esa otra sui generis forma de diálogo que es la textura epistolar".

Cabe preguntarse por qué no utilizó Galdós en el caso de La incógnita la novela epistolar polifónica, que hubiera resuelto sus problemas de objetividad y adecuación de la perspectiva al procedimiento narrativo. Además, por otro lado, le hubiera permitido aunar la opinión, surgida del conocimiento parcial de los sucesos por algunos personajes, con la realidad de los hechos, al conseguir que los protagonis-

-tas del drama se revelaran a sí mismos por medio de las cartas. De este modo sólo el lector (sin aparente intervención del autor) hubiera tenido acceso a la verdad. Y las dos novelas complementarias se hubieran fundido en una sola (62).

Si, en esta ocasión, Galdós no se sirvió del entrecruzamiento de cartas entre los distintos personajes, debió de ser, probablemente, por un exceso de atención (el tratamiento del tema y los títulos parecen indicarlo) en delimitar los campos de la realidad a que se tenía acceso, según la perspectiva adoptada. El contraste entre lo objetivo y lo subjetivo, y el deseo del autor de alcanzar la realidad total en una novela objetiva, es lo que se hubiera diluido en la novela epistolar polifónica.

Por otra parte, como se sabe, Galdós empezó siendo dramaturgo. Manuel Alvar, en su estudio sobre las relaciones entre el teatro y la novela en Galdós, advierte que "es el teatro la técnica que Galdós transplanta a sus novelas y no a la inversa" (63). Esa primera inclinación teatral, a la que después vuelve el autor, y el conocimiento de una técnica en la que tiene sus raíces el monólogo interior (64), debieron impulsarle a la novela dialogada (65) con la que, en este caso, no demostró nada, como señaló Casaldueiro (vid. nota 52). o, más bien, no consiguió su propósito. Pero puso de relieve una

serie de problemas derivados del uso de la técnica para mostrar el interior de los personajes con objetividad.

III.6.3.2. Para nuestro objeto actual, limitado a la novela escrita en cartas, bastará señalar, con relación a la novela dialogada que completa La incógnita, sus aspectos diferenciales y las cuestiones que se derivan del cambio de técnica.

La distinta perspectiva utilizada para mostrar la verdad interior, la moral individual fundamentalmente, frente a la mera observación de los acontecimientos en La incógnita, había de producir, en consecuencia, una modificación de la materia narrativa (65). Además, frente a la morosidad de la carta, la acción se intensifica y se reduce en el tiempo. Puede decirse que Realidad abarca los informes de la segunda mitad de las cartas, aproximadamente. Hay una rápida exposición de los hechos, mediante el diálogo de los personajes, para llegar al drama y revelar las causas que motivan el suicidio de Viera y el comportamiento de los personajes.

Tampoco en Realidad hay una única perspectiva. Al dejar Galdós que los personajes se manifiesten por el diálogo, había conseguido, en apariencia, ocultarse como autor, pero sus

indicaciones, semejantes a las acotaciones teatrales (67), van, en alguna ocasión, más allá de las explicaciones sobre la acción o movimiento de los personajes: "Permanece un rato con las ideas oscurecidas, murmurando frases deshilvanadas, Restriégase los ojos. Por fin se aclera su juicio, y se reconoce en la realidad" (68).

Y, además, el diálogo (aunque haya relación de intimidad entre los personajes) no suele ser el cauce revelador de las zonas oscuras del alma; el monólogo, la carta, son vehículos más adecuados para la confesión. Así, Galdós, para la expresión de la conciencia de los personajes, acude al monólogo, quebrando de nuevo la perspectiva.

III.6.3.2.1. Gonzalo Sobejano ha hecho un análisis inteligente de las variedades de expresión monologal que aparecen en Realidad (69), como medio de acceder al interior de las conciencias escindidas por el conflicto moral. Al soliloquio y el aparte hay que añadir lo que el crítico llama monodiálogo (apuntando más que a los unamunianos al "monodrama" de Evréinov), o diálogo con el interlocutor imaginario que se instala en la conciencia.

Clarín ya advirtió que los soliloquios de los personajes

de Realidad traspasaban los límites en que la técnica teatral encerraba el monólogo. A sus clarividentes observaciones sobre la trascendencia del monólogo galdosiano añadió la de "... la falsedad formal que resulta de la necesidad imprescindible de hacer a los que han de pensar ante el público, pero pensar hablando, expresar con toda claridad, retóricamente, sus más recónditas aprensiones de ideas y sentimientos; de la necesidad de traducir en discursos bien compuestos lo más indeciso del alma, lo más inefable a veces" (70). Problemas que, no tardando mucho, la difusión del stream of consciousness habría de resolver. Técnica que, como ya dije, supuso un avance considerable sobre lo conseguido con el convencionalismo epistolar.

III.6.4. Con La incógnita y Realidad, Galdós había expuesto, más que resuelto, una serie de problemas que planteaba el ocultamiento del autor, el abandono de la "omnisciencia", y el empleo de la objetividad para expresar el interior de los personajes. En el prólogo a El abuelo, tantas veces citado por la crítica, afirma: "Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo" (71),

El método epistolar y la novela hablada (La incógnita y Realidad) suponen, pues, un experimento surgido de la necesi-

-dad de poner de relieve, sin que se perciba la presencia del autor, la realidad total de los personajes. Lo inadecuado del recurso, en la primera novela, exime de añadir, a lo ya dicho, cualquier otro comentario sobre la significación de las cartas, que son, en este caso, simple narración en primera persona, con referencia a un receptor ("interlocutor") como medio de contrastar la opinión; cartas expositivas de los hechos aparentes y no creadoras de acción, que se producirá en la segunda novela que completa a La incógnita.

Realidad, a la vez que experimento por necesidad del tema, es interesante por los problemas que se derivan de su propósito. Supone un estímulo en la evolución de la novela española hacia nuevas técnicas y, en otro sentido, como ha señalado Sobejano: "el haber servido de puente entre la novela y el drama en una época en que importaba corregir los excesos de la intriga y el efectismo del segundo, es ya una función provechosa desde el punto de vista del desarrollo del arte" (72). Realidad anticipa muchas características del teatro y la novela contemporáneos (73) en lo que concierne a la exploración del subconsciente de los personajes.

En cuanto a su entidad novelesca, y con independencia de los fallos señalados en relación a la materia objeto de nuestro interés, ambas obras pertenecen a la época de pleni-

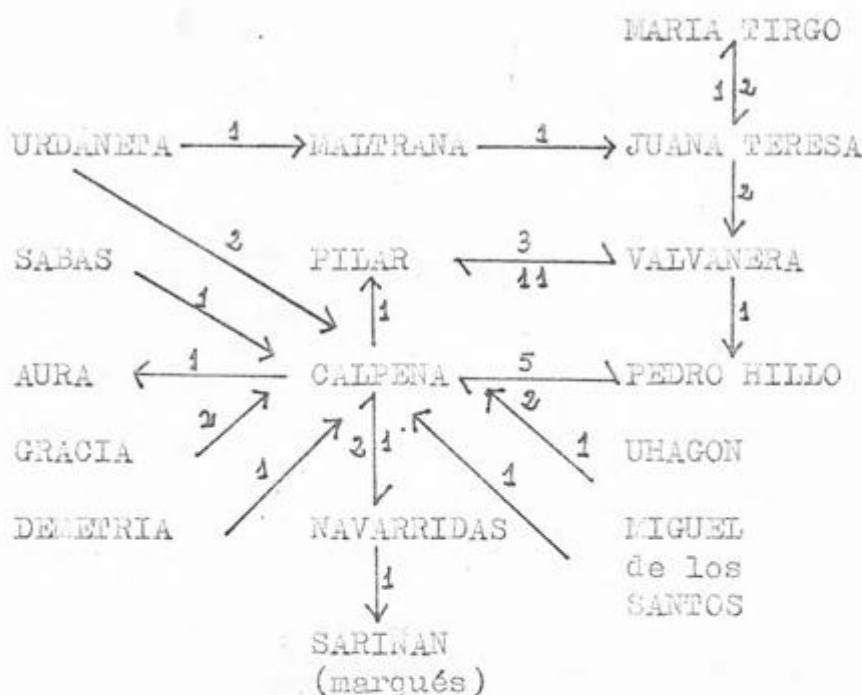
tud de Galdós (74) y es difícil compartir el juicio de Walton sobre Realidad: "surely one of the strangest abortions of modern times!" (75).

III.7. La estafeta romántica, de Galdós.

III.7.1. Galdós utiliza la variante más compleja de la fórmula epistolar (correspondencia cruzada entre distintos personajes) en La estafeta romántica (76). La obra presenta una estructura abierta ya por el mero hecho de pertenecer a los Episodios Nacionales (77), en los que si los sucesos históricos se estructuran como unidades cerradas que coinciden, generalmente, con cada "episodio" (78), lo novelesco se extiende casi a lo largo de toda una serie (79). Si a esto se une que la correspondencia de los personajes de La estafeta prosigue al comienzo Vergara (el Episodio siguiente), se plantea la aparente dificultad de si es factible estudiar La estafeta romántica independientemente del conjunto al que pertenece, (tercera serie de Los Episodios). La incorporación de dos nuevos correspondientes en Vergara y de nuevos componentes en el proceso de enunciación, además de una mayor simplicidad

en la relación epistolar, son datos que inclinan a considerar La estafeta en sí misma, de un modo aislado, en cuanto a la construcción epistolar se refiere.

La Estafeta romántica está formada por un total de 43 cartas, escritas por 16 correspondientes desde ocho puntos diferentes de la geografía hispánica (80), lo que da idea de la amplia dispersión de la red epistolar, representada en el esquema siguiente:



El tiempo físico está fijado por las fechas de las cartas (20 de febrero 1837 a octubre del mismo año) y corre paralelo

al desarrollo del tiempo histórico, cuyos acontecimientos se narran. Queda, en este aspecto, justificada la fórmula epistolar, como instrumento para contar los sucesos inmediatos y por la objetividad que la historia requiere y conlleva el recurso, al ser narrados los hechos por los personajes que intervienen en ellos.

La narración de los sucesos históricos queda circunscrita, en su mayor parte, a las tres cartas de D. Beltrán de Urdaneta (81), que aportan noticias desde el escenario de los acontecimientos. Estas cartas, más que función informativa, tienen el carácter de crónica histórica del avance del ejército carlista hasta las puertas de Madrid.

En La estafeta romántica, frente a la historia general del país, se pone de relieve la historia individual de Fernando Calpena, la revelación de su ilegitimidad y las intrigas -tras su fracaso sentimental- para lograr su enlace con la mayorazga de Castro, en contra del proyecto de los Idiaguez para unir su casa con la de los Castro-Amézaga.

L.B. Walton y A. Casona (82) creen que Galdós trataba de hacer en Los Episodios el contrapunto de la "gran aventura romántica" de la guerra de la Independencia, con la acción, de igual carácter, en el plano de la historia privada. Esto se

advierte de un modo más claro en la tercera serie, en concordancia con el movimiento cultural de la época, al que con tanta frecuencia se alude, y, particularmente, en el mundo representado en La estafeta romántica y en la problemática que afecta al protagonista y su modo de actuar.

Como se observa en el esquema que muestra la relación epistolar, la mayoría de la correspondencia en La estafeta confluye en el protagonista, Fernando Calpena, manteniéndose sólo un pequeño núcleo aislado, representado por María Tirgo $\frac{2}{4}$ Juana Teresa, antagonistas de la unión sentimental Fernando-Demetria. Valvanera, principal adyuvante de la intriga, es el punto de enlace entre los dos núcleos de oposición.

El grueso de la correspondencia lo forman las cartas intercambiadas entre Pilar y Calpena con sus confidentes respectivos: Valvanera y Pedro Hillo. El recurso epistolar es utilizado, pues, como vehículo de confidencias e instrumento para desarrollar la intriga que culminará, mucho más tarde, en Los Ayacuchos, también, en su mayor parte, escrito en cartas.

F. Serrano Puente (83) ha analizado las relaciones de los personajes de La estafeta romántica, siguiendo el modelo generativo transformacional que aplica Todorov (84) como base

para el análisis narrativo de Les liaisons dangereuses. Procedimiento que fue revisado, posteriormente, por S. Chatman (85), en cuanto al peligro que supone reducir a esquemas demasiado generales a los personajes dotados de rasgos propios, idiosincrásicos, que no pueden ser explicados más que por la función del personaje en su estricto sentido.

III.7.1.1. No es mi propósito, como señalé al principio de este estudio, realizar una interpretación completa de cada novela escrita en cartas, sino ilustrar la sistemática del empleo del recurso epistolar en nuestra narrativa, deteniéndome en todo aquello que se deduce del uso de la fórmula, en cada caso, y de los rasgos o desviaciones de las normas predecibles de su utilización.

Aunque, por supuesto, admito el papel fundamental de la red de relaciones entre los personajes en la estructura de toda obra, me limitaré, pues, a exponer cuanto se infiere de la conexión epistolar y de la interpretación de las cartas en La estafeta romántica, teniendo presente, en este aspecto, el punto de partida de Serrano Puente (86) para no insistir (sino cuando requiera alguna puntualización) en lo que ya ha sido estudiado, y completarlo con otros significados, que se deducen de la función referencial de las frases de la novela

y del aspecto literal del enunciado.

En La estafeta romántica son muchos y variados los casos en que el emisor se refiere al acto de escribir la carta, evocando el proceso de enunciación como algo provisto de significado en sí mismo, sin tener en cuenta el aspecto referencial: "Me valgo de la pluma de mi primo Bonifacio Cebrián, coadjutor de la parroquia de este pueblo, pues ya sabe que soy muy torpe de escritura, y sobre que tardaría en poner la carta más tiempo del regular, la llenaría de disparates, con el perjuicio de la buena explicación de las cosas" (pág. 184). Todo lo cual apunta a una modificación del aspecto literal del enunciado que percibe el emisor: "Mi primo Bonifacio, á quien debo el favor de relatar en buena escritura lo que yo iba diciendo..." (pág. 187), que señala la diferencia entre el lenguaje hablado y el escrito y evita el convencionalismo de trasladar al texto las incorrecciones gramaticales que serían de esperar, dado el bajo nivel cultural que se presupone en el personaje.

En esta misma línea se manifiesta Gracia a Fernando Calpena, al que advierte que no preste atención a su ortografía "no porque sea muy mala sino porque como me equivoco siempre en las haches, he determinado suprimirlas, y así no tengo que devanarme los sesos por saber dónde caen y dónde no" (pág. 144)

Y, aunque el resto de la carta cumple el requisito, se observará que, en el párrafo citado, no aparecen las anunciadas faltas de ortografía.

El emisor es consciente de que las circunstancias del acto de emisión revelan su estado de ánimo e influyen sobre el enunciado: "No escribo más; quiero serenarme; la pluma se me vuelve un pedacito de rayo" (pág. 135). Y el receptor tratará, a su vez, de captar este matiz significativo: "Mi gozo subió de punto al notar que el tono y conceptos de su carta no indican una grande turbación del ánimo" (pág. 136). Por esto se cuidará la redacción de la carta, según el efecto que se quiera causar en el receptor, o el interés que se tenga en velar este fenómeno significativo: "he resuelto escribir a mi ladinísima y cuquisima cuñada, poniendo en ello tal diplomacia y cautela, que hemos tardado Juan Antonio y yo unas tres noches en enjaretar nuestra epístola" (pág. 150).

También tiene interés el tamaño de la carta, como dato de verosimilitud del proceso de enunciación. En La estafeta romántica es frecuente la carta que se ha escrito en diferentes días, a causa de alguna circunstancia que se justifica: "Díceme que ni hoy ni mañana sale el correo a causa del temporal de agua. Detengo esta..." (pág. 58). Dentro de la misma carta se marcan los días en que se ha escrito cada fragmento.

El recurso señalado y la apelación al receptor, libran a la carta de cualquier sospecha de conexión con el diario, a pesar de su semejanza externa.

Dentro del aspecto material del enunciado, hay que considerar la cita, y en este punto, ya que trato de completar el mencionado estudio sobre La estafeta romántica, es necesario hacer alguna precisión. Debe distinguirse entre la cita de un texto ajena a la carta y el mensaje "en segundo grado" (87), como denomina Todorov a lo que he venido llamando "la carta dentro de la carta". Define Serrano Puente la cita como "el traslado fiel de una frase, de un enunciado, indicado por el uso de comillas o cualquier otro signo o locución que las suplan" (88), para afirmar seguidamente que en La estafeta romántica no se encuentran citas en el sentido estricto que acaba de asignarle.

Creo que podrían considerarse como tales las varias citas del Kempis (89) que aparecen en cursiva en el texto: "Si así fuere, acéptalo con resignación recordando estas dulces palabras del Kempis: Tanto se acerca el hombre á Dios, cuanto se desvía de todo consuelo terreno. Y tanto más alto sube hacia Dios, cuanto más bajo descende en sí y se tiene por más vil" (pág. 233). Y que interpreto como complemento de una frase anterior en la misma carta de Valvanera: "te digo todo lo

que se me ocurre, sin reparar en que mis exhortaciones llegaran tarde" (pág. 222). Ante la magnitud del problema de su amiga, trata de proporcionarle un consuelo espiritual con palabras que juzga más eficaces y plenas de sentido que las que podría decir ella misma en esa ocasión.

Al margen de la incorporación de poemas al texto (90), podría señalarse también, a este respecto, los versos que cita Fernando (en carta XXVIII a D. Pedro Hillo), significativos de su estado de ánimo y que completan sus palabras: "Otra clase de flores no me pidas. Ya sabes, Mentor mío, que las rosas no nacen entre el hielo; y si nacieran, / sólo al tocarlas yo se marchitaran" (pág. 204). E, incluso, la paráfrasis irónica (indicada en el texto entre comillas) de un fragmento de la parábola del hijo pródigo: "Y mi Sr. Don Rodrigo, penetrándose bien de la lección que nos dió Nuestro Divino Maestro en su admirable parábola, dirá: "Traed un ternero cebado, y matadlo y comemos, porque éste mi abuelo era muerto y ha revivido, se había perdido y ha sido hallado" (pág. 23).

III.7.1.2. Distinto significado tienen los mensajes "en segundo grado", que presentan diversas variedades según las relaciones que se establezcan entre emisor y receptor, y cuya función va frecuentemente ligada al secreto y grado de intimi-

-dad en la correspondencia.

Y, en esta cuestión, tampoco comparto totalmente la tesis de Serrano Puente. Empecemos por decir que, en rigor, "la carta dentro de la carta" aparece en La estafeta romántica en tres ocasiones: María Tirgo—→Juana Teresa (incluida en la de Navarridas al marqués de Sariñán; carta III); la de Miguel de los Santos—→Fernando Calpena (incluida en la de D. Pedro Hillo, carta IX) y las de Gracia y Demetria en la de D. José M. Navarridas (carta VIII).

En el primer caso se trata de cartas de distintos emisores, pertenecientes a la misma familia, para receptores también distintos, pero que, como matrimonio, empeñado en la misma empresa (el enlace de su hijo con Demetria) que sus correspondientes, se supone no mantienen secretos sobre el contenido de la correspondencia que les informa sobre el estado de la situación.

La carta de Miguel de los Santos—→Fernando Calpena, ya requiere una interpretación distinta. Por supuesto, como indica F. Serrano, una de las connotaciones más frecuentes de la carta es la de intimidad; pero no creo que "donde más claramente consta la igualdad carta=intimidad" sea en esta epístola (art. cit. pág. 46). En principio, en la carta, ya hay un

cambio de emisor porque Pilar de Loaysa, tomando el nombre de Miguel de los Santos (que se presenta en la obra como amigo de Fernando), será el supuesto corresponsal de la epístola. En realidad se trata de un "pastiche" literario de Galdós, que describe el entierro de Larra imitando a la perfección el estilo del también desaparecido escritor Miguel de los Santos Alvarez (91). Esto ya lo observó Ruben Darío que, al comentar esta carta, afirma: "Toda la carta está escrita inganiosa y vibrantemente, es un documento de verdad; y crea el mismo Pérez Galdós que ella no es obra de Pilar (de Loaysa) ni suya. Don Miguel de los Santos Alvarez se la ha dictado desde el otro mundo...!El señor Galdós ha sido espiritista sin saberlo!"(92).

Y es esta imitación de estilo lo que los propios personajes ponen de relieve sobre la carta mencionada. Así, en carta Pilar → Valvanera, escribe su supuesta autora, refiriéndose a Fernando: "¿Y ese adorado tontín ha recibido y gozado la carta de Miguel de los Santos? (...) ¿Y está su cabeza tan trastornadita que no ha caído en mi gracioso enredo? ¿Se ha tragado la carta como del propio estilo y mano de Alvarez?" (pág. 99). A lo que, más tarde, responderá Valvanera informándole de que el receptor reconoció su estilo "aunque se pasma de que te hayas asimilado tan graciosamente su (de Miguel de los Santos) original socarronería en el pensar y en el

escribir" (pág. 155).

III.7.1.3. Y no creo que la irónica alusión que el ficticio emisor hace a una probable publicación de su carta: "aunque escribo al parecer para ti solo, en familiar estilo, no puedo tomar la pluma sin pensar que ha de leerme la posteridad, y en las cartas de mayor importancia pongo todo mi estudio clásico y mis profundos conocimientos del lenguaje, para enseñanza, y admiración de las generaciones futuras. Guardarás, pues, esta epístola como oro en paño, para que anadando el tiempo (...), figure en el abultado mamotreto de mis Obras Completas..." (pág. 85), se dirija tanto a la oposición carta-secreto/ carta-publicidad, que indica F. Serrano (pág. 47), como a la diferencia de estilo entre carta "familiar" y "literaria", dado el contenido de la epístola y recordando la personalidad del autor al que se imita (93).

En este aspecto, discrepo también de Serrano Puente cuando toma la citada oposición carta-secreto/ carta-publicidad (discutible en la base de su deducción) como prueba de que "manifiesta claramente que los personajes de la obra de Galdós identifican carta con secreto" (pág. 47). Si bien es cierto que en el tercer ejemplo de "mensaje en segundo grado" (cartas de Gracia y Demetria, incluidas en la de D. José

Navarridas) se plantea esta cuestión: Demetria entrega la carta abierta, mientras la de Gracia "llega cerrada con tales cerrojos de obleas y candados de lacre, que no hay curiosidad bastante aguda para penetrar en las entrañas de este "mamotreto" (pág. 139), la misma corresponsal no está segura (pese a tantas precauciones) de que el contenido de su carta no sea revelado y trata de conseguir el silencio del receptor: "lo que voy á decirte agora (recuérdese su peculiar ortografía) es secreto. Por Dios, no me comprometas (...) que no me agas la trastada de ablar de esto al tío cuando le escribas" (pág. 147).

Porque, evidentemente, la violación del secreto de la correspondencia es algo común entre los personajes de La estafeta romántica. Ya, al comienzo de la obra, escribe María Tirgo: "en las dos cartas que aquí se recibieron del sujeto (...) no hay nada en que pueda vislumbrarse oposición al plan que creímos realizable(...), lei las tales cartas, como las contestaciones de acá" (pág. 7). Los ejemplos son tan numerosos (94) que basta indicar que, cuando el emisor escribe algo que juzga excesivamente confidencial, íntimo, se ve obligado a advertir "que sólo la vea (la carta) quien verla debe" (pág. 50); pues, con frecuencia, o bien las cartas son leídas por un receptor al que no iban destinadas, o se resume el contenido (una variante de la "carta dentro de la carta") para uno o varios receptores a los que el emisor no había destinado su

mensaje.

Sólo Pilar Loaysa sabe de la lectura de sus cartas por el esposo de Valvanera, su amiga y confidente, y, en ocasiones, también por Fernando. No hay, entonces, violación del secreto epistolar, puesto que el emisor está informado del hecho, pero no por ello deja de entrar en el área de los corresponsales que intentan salvaguardar el contenido de sus cartas ante receptores a los que no van destinadas: "Amada mía, no le digas esto a Fernando: confidencias tan delicadas, tan íntimas, son exclusivamente para ti. Sólo las mujeres entendemos de esto" (pág. 229).

La defensa del secreto epistolar no se ciñe sólo al ámbito del receptor. Pilar Loaysa, a fin de que su esposo no se entere de su pasado por las cartas que ella misma escribe, toma toda clase de precauciones para que ignore su correspondencia: "He perfeccionado el escritorio que en mi cuarto de baño tengo (ya te hablé de este ingenioso aparato), y puedo consagrarme con toda libertad á mi correspondencia secreta, guardando todo de un modo segurísimo cuando concluyo, ó por cualquier causa tengo que interrumpir el trabajo..." (pág. 192). Y no es difícil adivinar que guardaría en el mismo sitio la correspondencia que recibe.

No creo, pues, que los corresponsales de La estafeta identifiquen carta con secreto (nadie está seguro de que sus mensajes no sean leídos por otros), aunque la mayoría de los contenidos sean de tipo confidencial y se trate, de algún modo, de defenderlos de la curiosidad ajena. Apenas hay cartas que puedan considerarse exclusivamente narrativas (ni las que relatan los sucesos históricos, que también incluyen algún contenido personal) y, cuando las hay, su fin es promover acciones como base de la intriga sentimental.

III.7.1.4. Otros fenómenos significativos de la correspondencia se deducen del uso de la palabra que no designa con claridad a su referente y crea una atmósfera confusa para el lector, que no puede entrar en el campo de la realidad que se evoca, y parecen guardar celosamente los corresponsales. Esto lleva consigo una connotación de cautela, de intriga premeditada por parte de los personajes, que el lector tendrá que desvelar si quiere compartir (95). Así, en la primera carta (María Tirgo → Juana Teresa) se lee: "Sé que para ella no hay más sujeto que el sujeto de quien tienes noticia" (pág. 6) o "en las dos cartas que aquí se recibieron del sujeto" (pág. 7), hasta que de una manera gradual, y como si pasase inadvertido para el emisor (que después seguirá usando la palabra sujeto o expresión equivalente para referirse de nuevo al personaje),

el lector advertirá que se trata de Fernando Calpena.

Otra variante de esta función referencial es la confusión de la realidad designada en el enunciado por parte del propio emisor. La noticia del suicidio de "un hombre de pluma (que) firmaba sus escritos con nombre supuesto (y) figuraba entre los llamados románticos" la relaciona el emisor con "nuestro sujeto (que) usaba también remoquete, pues nadie me quita de la cabeza que Calpena no es su verdadero nombre" (pág. 11), y que, por la fecha de la carta (febrero 1837) y los indicios que se ofrecen, cualquier lector medianamente culto identifica con Larra, como tendrá que aclarar el receptor en su carta siguiente.

A veces, la designación confusa del referente se utiliza como medio de preservar un secreto y confiando en la aguda percepción del receptor: "Estoy bien segura de que á un hombre como mi Beltrán -escribe Valvanera- de tanto conocimiento en cosas y aventuras pasadas, le bastarán las medias palabritas que le escribo para posesionarle de tu secreto" (pág. 225).

También se utiliza en La estafeta el anónimo como revelador de la verdad, la carta como noticia y la ausencia de ella como elemento significativo. Todo esto y la connotación

de "contacto indirecto", frente a la presencia física del hablante, ha sido tratado por Serrano Puente en su artículo, por lo que no creo necesario insistir en este aspecto (96).

III.8. Vergara, de Galdós.

III.8.1. Ya indiqué el carácter de obra abierta de La estafeta romántica, cuya correspondencia se continúa en Vergara (97) (sólo diez cartas, que comprenden aproximadamente la quinta parte del episodio) incorporándose dos nuevos corresponsales y con una relación epistolar que responde a este esquema:

PEDRO HILLO $\begin{matrix} \xleftarrow{2} \\ \xrightarrow{4} \end{matrix}$ MALTRANA

PEDRO ITURBIDE $\xrightarrow{1}$ CASIANO ITURBIDE

URDANETA $\xrightarrow{2}$ FERNANDO CALPENA $\begin{matrix} \xleftarrow{3} \\ \xrightarrow{4} \end{matrix}$ PILAR

Las cartas, en las que se mezclan los sucesos históricos con los acontecimientos personales, tienen un carácter

menos confidencial y, en este punto, es significativa la existencia de más de un emisor para algunos enunciados y asimismo que, en varios de ellos, conste más de un receptor expreso (cartas de D. Pedro Hillo → Sres. de "altrana")

Estas cartas escritas por más de un emisor muestran distintas variedades de la "carta dentro de la carta". La segunda de D. Pedro Hillo, terminada por Fernando Calpena, depende del texto en que va incluida. El emisor 2 revisa el mensaje ya escrito por el emisor 1: "Leída su relación -escribela encuentro tan ajustada a la verdad, que en ella no tengo que añadir ni una tilde" (pág. 20) y reafirma la autenticidad del contenido.

En el caso de la multiplicación de emisores (carta III), estamos ante un enunciado en el que ha habido un doble proceso de enunciación: "dicho queda que en esta malditísima cárcel moramos todos, el que suscribe, y Zoilo Arratia, y también el amigo Pertusa, a quien damos la encomienda de escribir por todos, pues ya sabe usted lo torpes que somos Zoilo y yo para la escritura corrida" (pág. 23). Más tarde, Zoilo "sale con la tecla de no querer escribir, porque su rabia le corta el dictado y no sabe poner sus ideas en orden..." (pág. 26). Así, será Pepe Iturbide el que narre los acontecimientos que corresponden al emisor 2: "por su cuenta notifico que no

hemos encontrado a Churi y...", y también los del indirecto emisor de la carta: "Dice D. Bastaquio y por su cuenta lo pone..." (pág. 26). Con lo que se obtiene un enunciado oral que no es el primitivo y, además, otro escrito del autor de la "parte caligráfica y algunos toques del estilo" (pág. 46), que modifica de nuevo el enunciado original.

Este complicado mecanismo del proceso de enunciación apunta ya no sólo al "mensaje en segundo grado" sino en "tercer grado", como variante de la "carta dentro de la carta", que también se utiliza con frecuencia en Vergara. Así, la carta que D. Pedro Hillo no entrega a Fernando Calpena, y que origina al ser interceptada un desdoblamiento del receptor (Hillo-Calpena), se integra después de modo indirecto en el discurso, cuando es entregada al destinatario y éste resume su contenido en carta a Pilar Loaysa (pág. 36). Asimismo resume los textos de las cartas de Valvanera y D. Beltrán (pág. 37).

La cita: "sólo servirán, como dice Bretón, para envolver los dátiles y el queso" (pág. 34) y la carta fragmentada, son otros tantos elementos significativos que se advierten en la correspondencia con que se inicia Vergara y que tienen la misma función que señalé al hablar de La estafeta romántica.

Al finalizar las diez cartas, que coinciden con igual

número de capítulos, el narrador vuelve a tomar la palabra, y explica así la transición: "Agotada la preciosa colección de cartas que un hado feliz puso en manos del narrador de estas historias (lo que no ha sido flojo alivio de tan rudo trabajo), su afán de proseguirlas, revistiendo de verdad la invención y engalanando lo verdadero, oblige a lanzarse otra vez por valles y montes, ojeando los acontecimientos y las personas..." (pág. 66).

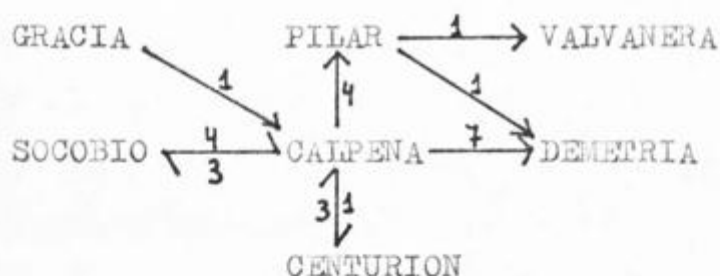
III.9. Los Ayacuchos, de Galdós.

III.9.1. Galdós no volverá a la fórmula epistolar hasta Los Ayacuchos (98). Aquí las cartas predominan sobre la narración en proporción inversa a lo que sucedía en Vergara.

Dos nuevos personajes: Socobio (cesante) y Centurión (que le ha sustituido en el servicio de la Casa Real), se alternan en el relato de los acontecimientos históricos, con dos puntos de vista diferentes. El primero sigue a la "Regente legítima" y es partidario de "reponerla en su autoridad" (pág. 62), mientras Centurión debe su nombramiento al "Serenísimo Regen-

-te" (Espartero) y su visión de los hechos es totalmente contraria a la de Socobio. La perspectiva unilateral del anterior cronista histórico (D. Beltrán de Urdaneta) se desdobra ahora en dos ópticas opuestas, para una mayor objetividad en el relato de los sucesos de este complejo periodo de nuestra historia.

El resto de los personajes son bien conocidos por su actuación en anteriores episodios y las 25 cartas que se integran en el texto se cruzan entre ellos de acuerdo con el esquema siguiente:



Se observa un mayor equilibrio entre la historia general (Socobio $\xleftrightarrow[3]{4}$ Calpena $\xleftrightarrow[3]{4}$ Centurión) y la particular (Pilar $\xleftrightarrow[4]{4}$ Calpena $\xrightarrow{7}$ Demetria), siendo Fernando Calpena el personaje aglutinador de los dos planos narrativos.

En Los Ayacuchos (nombre con que se designa a los componentes de la camarilla del Regente) no hay coincidencia de

carta y capítulo. Una carta puede extenderse a lo largo de tres capítulos (D. Fernando—→Pilar de Loaysa, pp. 126-156), perdiendo así su verdadera naturaleza, ya que no se le puede aplicar la transferencia de significados por analogía: larga carta = gran amistad, que preconiza Todorov (99). Se trata de una amplia narración de la entrevista de Fernando y Demetria, a la que se incorporan largos diálogos en forma directa. El contenido de la carta apunta a la reacción del receptor (Pilar de Loaysa); se intenta justificar "la fiebre caballeresca" de Fernando y cómo se ha dejado atrapar por las razones de su dama: "Tú me has dicho en una de tus cartas que eras Hércules o que te asemejabas a Hércules en que la divinidad te había impuesto unos grandes trabajos, los cuales tenías que emprender con fe y valentía para ganar el premio de la felicidad" (pág. 135). Demetria le enumera los seis trabajos que ya ha realizado y le impone el séptimo. "No es realmente imposición sino más bien súplica" (pág. 149) le dice en versión modernizada de la heroína sentimental, que como prueba de su amor exige a su caballero que busque al antiguo pretendiente de su hermana Gracia y los reconcilie.

La idea recuerda la historia de Grimalte al servicio de su dama Gradissa (vid. folios 51 y 52), que le exige como prueba buscar a Pamphilo para lograr su reconciliación con Piammeta. Pero ahora, lejos del código del amor cortés, del ideal

caballeresco, la dama tiene que desplegar toda su habilidad: "No te pido obediencia, pues yo debo ser tu sierva, tú el señor mío" (pág. 149) y poner en juego todo su talento "una vacilación de Demetria, y me caigo redondo desde la ideal cima a las reales blanduras (...) Pero ella -escribe Fernando- con rápida acción, ella la guía, la maestra, la doctora, acudió al remedio de tan gran desastre, rehaciéndose con brío, y volviendo a su ser poderoso, como divinidad gobernante" (pág. 155)

El relato, más que carta, de Calpena, será el motivo generador de las futuras acciones del protagonista de la historia sentimental, que se ve obligado a emprender "las más audaces aventuras" (pág. 157) en busca de Santiago Ibero, y cuyo resultado irá comunicando a Demetria y Pilar de Loaysa. Se convierte también en cronista de los sucesos históricos, que presencia con "la más estricta imparcialidad" (pág. 217), dando así (en su correspondencia con Socobio) la visión equilibrada entre las dos opuestas subjetividades de aquél y de Centurión.

En las cartas de Los Ayacuchos, fundamentalmente narrativas, los personajes se preocupan sobre la organización literal del enunciado. De un modo particular, Valvanera (en carta a Pilar de Loaysa, pp. 82-102), cuando intenta referirle sus confidencias con Demetria, explica "haber tardado ocho

días en referirte todas estas cosas que parecerían un buen trozo de novela sentimental si no fueran la verdad misma" (pág. 86), porque primero las puso en forma narrativa "mezcladas con las observaciones que se me iban ocurriendo", pero luego varió el aspecto literal transformándolo en un diálogo semejante al "de un Catecismo, con preguntas y respuestas, que hacen imposible toda confusión" (pág. 86).

Tanto esta carta como la anterior de Fernando Calpena (y en ambas hay elusiones a la novela sentimental), son más relatos que "auténtica" correspondencia. Valvanera vuelve a referirse a la variación del aspecto literal del enunciado, ahora por el emisor 2 (su marido) "que se mete a colaborar en mi carta, quitándose la pluma de la mano y añadiendo observaciones y juicios de su cosecha. Declino la responsabilidad" (pág. 100). La modificación del enunciado por el emisor 2 ha sido de tal magnitud que se ve obligada a copiar la carta de nuevo: "y al hacerlo, veo que lleva un empaque gramatical que no entra en mis hábitos" (pág. 101). La carta, que empezó siendo de Valvanera, concluye por ser obra del emisor 2. Es una carta-documento, prueba de los verdaderos sentimientos de Demetria, y "por tanto, amenazada de pasar a la posteridad" (pág. 101). El emisor 1, de cuyo enunciado apenas queda nada, es consciente de que la preocupación por el estilo ha convertido su mensaje en una carta "literaria".

La duplicidad de emisor tiene lugar también en la carta que Gracia escribe a Fernando por encargo de Demetria, que da su "suprema sanción a cuanto ha escrito" (pág. 123). Aquí, pues, no hay influencia sobre el aspecto literal del enunciado.

Frente a estas largas cartas narrativas, está la carta breve, apresurada, de Fernando a Demetria, donde más importante que el contenido es la existencia de la carta que, en sí misma, tiene ya un sentido complementario. Aunque "los graves quehaceres le impiden coger la pluma" (pág. 239), la amada sabrá que no es olvidada.

La carta como documento comprometedor (pág. 61); la alusión a la "carta dentro de la carta" (pág. 79), como elemento de refuerzo de la "realidad" de la correspondencia, frente a las cartas "literarias" o, al menos, narrativas, que cuentan la historia en vez de representarla; el carácter discontinuo de algunas cartas, y el contraste de las acciones según el punto de vista del diferente emisor, son otros tantos fenómenos significativos en la correspondencia de Los Ayacuchos, a los que ya me he referido en distintas ocasiones.

Pero así como la fórmula epistolar tiene unos recursos limitados como técnica novelesca, la carta en sí misma permi-

-te toda clase de juegos en los que siempre es dado establecer algún nuevo matiz significativo o, en último término, alguna variante de elementos conocidos. Así, se observa una variedad del "mensaje en segundo grado" en la confusión de enunciados que tiene lugar en la carta Fernando → Demetria (cap. XX). Calpena escribe a la vez a su madre y a su amada: "ahora reparo -afirma- que pongo en tu carta cosillas destinadas a las de mi madre, que desea le cuente algo de entredos y trapisondas políticas" (pág. 176); pero advierte, asimismo, que en la carta de su madre ha escrito "por equivocación un parrafito, que es forzoso trasladar a la tuya (...) Copio en ésta lo que en la otra carta escribí y que a la letra dice: (...) " (pág. 176). Y el emisor se cita a sí mismo, al copiar entre comillas su propio texto trasladado del que iba destinado al receptor 2.

En Los Ayacuchos, tras el desarrollo de la correspondencia, surge de nuevo el narrador y, como en Vergara, explica la transición que se produce al cambiar de técnica: "Agotado, con la carta que antecede, el precioso archivo epistolar que a la narración con indudable ventaja sustituía..." (pág. 247). Galdós informa indirectamente de que la correspondencia es "auténtica" y la toma como documento para el relato de los sucesos históricos a los que desea revestir de objetividad. Por eso, insiste en el mismo lugar: "continúa el relato de los

hechos, los cuales rigurosamente se ajustarán a los informes que de palabra y en notas ha transmitido el propio D. Fernando".

III.10. Galdós se sirve, pues, de la forma epistolar en los Episodios (parcialmente en Vergara y Los Ayacuchos, y como único recurso en La estafeta romántica) y recurre a ella por el carácter documental que una correspondencia "verdadera" puede aportar a la narración de los acontecimientos históricos. La subjetividad que conlleva el estrecho enfoque narrativo de la correspondencia de un solo emisor, se elimina en las cartas de varios personajes, que permiten una pluralidad de puntos de vista y una aparente objetividad por parte del autor.

Y quiero insistir en esto, una vez más, ya que no suele tenerse en cuenta en los varios estudios que sobre La incógnita (la novela "epistolar" galdosiana) se han realizado y que, invariablemente, achacan las restricciones de la unicidad de emisor a la fórmula epistolar en general. Así, Roberto Sánchez (100) que, en otros aspectos, hace interesantes observaciones sobre la fórmula, demostrando la importancia del segundo corresponsal de La incógnita, "que dirige el vaiven narrativo" (pag. 127), y que llega a afirmar que la correspondencia

"dista de ser el monólogo sugerido por el profesor Sobejano" (pág. 132), no advierte que el "enfoque narrativo cerrado" de La incógnita no es atribuible a la fórmula epistolar en general sino a su variante: correspondencia de un solo personaje.

Por supuesto que Galdós, como afirma R. Sánchez, tiene en La incógnita el propósito especial de contrastar un enfoque narrativo cerrado, lleno de restricciones, con otra forma -el sistema dialogal de la segunda novela- que da la impresión de algo libre y abierto" (pág. 127). Y es por este propósito especial por lo que recurre a la unicidad de emisor. Y son las restricciones de la correspondencia de un solo personaje, y no las de la forma epistolar en sí, como asegura Sánchez, las que "tienen mucho en común con aquellas de la novela escrita en primera persona" donde "cualquier otra visión de la realidad nos llega indirectamente, sólo se sospecha, se intuye" (pág. 127). No hay que olvidar, al referirse a La incógnita, que Galdós utilizó la modalidad más compleja de la fórmula epistolar (intercambio de cartas entre varios personajes) en La estafeta romántica, donde la pluralidad del enfoque narrativo es semejante al de la novela dialogada.

Y es lástima que, más atento a su propósito de contrastar distintos enfoques de la realidad, que a la composición de una

única novela en cartas, Galdós no llevase a cabo una novela epistolar polifónica que, junto a Pepita Jiménez, de Valera, hubiera sido una de las dos más importantes contribuciones de nuestra literatura a la novela epistolar, en sus dos modalidades características, en este despertar de la novela española en la segunda mitad del siglo XIX.

La novela epistolar ya no era ninguna novedad en esta época, pero lejos de su marco sentimental y moralizante, ya desfasado, la fórmula se hubiera potenciado (como hizo Valera al servirse de ella para el análisis psicológico) en la vertiente que permite la presentación de los personajes por sí mismos. La estafeta romántica es un ejemplo muy estimable en este sentido, pero como obra abierta (perteneciente a los Episodios) no acaban de perfilarse en ella los personajes, ni se concluye su historia. Puede verse el buen uso que Galdós hizo de la fórmula y de los recursos inherentes a ella; pero, al no terminarse el relato, resultaría forzado calificar a La Estafeta como el máximo exponente de la aportación española a la novela epistolar polifónica (ya se sabe que, en rigor, no puede considerarse como simple novela). Hay que limitarse a indicar que es el mejor ejemplo de utilización, entre nosotros, del estadio más evolucionado de este recurso narrativo, lo que no es poco. Ya se ha visto la frecuencia con que se usaba arbitrariamente el recurso en novelas con apariencia

epistolar. En La estafeta romántica el uso del método está justificado y las cartas responden a sus propios fines.

III.11. La forma epistolar en otros géneros.

Paralelamente al desarrollo alcanzado en la novela epistolar, la carta seguía siendo instrumento para el artículo periodístico y la correspondencia íntima. Sería demasiado extenso, y se apartaría de la intención de mi estudio, hacer ni siquiera una enumeración que podría extenderse desde las Cartas trascendentales de J. Castro y Serrano (101) a las Cartas finlandesas de Ganivet, cuya analogía con las Cartas marruecas de Cadalso no va más allá del título, y en las que relata las impresiones de su expatriación, entre la crónica de viaje y el comentario periodístico, con los que tiene cierta afinidad (102).

Hay, también, abundantes muestras de cartas literarias, (las de Bécquer, Cartas desde mi celda y Cartas literarias a una mujer, pueden ser un ejemplo) y correspondencia verdadera en las que se observa a menudo el apasionamiento romántico

(103). Y, por supuesto, como elemento narrativo, la carta no podía faltar en el cuento y la novela corta.

Muy próximo a la novela en primera persona es el uso de la carta que se hace en el relato La corona de siempre vivos de Manuel P. Durán (104), en el que un pintor escribe una carta confesional al marido de la dama de quien está platónicamente enamorado. El recurso es utilizado con intención humorística en El gorro, de Gaspar Núñez de Arce (105), en que la carta encontrada por azar relata la historia del gorro griego.

El nido de amor, de José Requena (106), es un relato epistolar sobre la reconciliación de un matrimonio, frente a Dos cartas de Luis Alfonso (107), en el que la carta confesional de Rafael, pidiendo consejo a Leonardo, tiene el resultado inesperado de descubrir que la esposa del amigo es su antigua amante.

El carácter wherteriano de Novela natural, de P.A. de Alarcón (108), y la composición de Bucólica, de la Pardo Bazán (109), con cartas de un solo emisor (Joaquín Rojas⁹→Camilo Jiménez) en las que apenas se percibe el hipotético receptor, señalan la tendencia al diario y al monólogo respectivamente.

El doble sacrificio, de Valera (110), es un cuento psicológico que dista mucho de poseer la intensidad que alcanzó el autor con Pepita Jiménez. Las mal llamadas Cartas íntimas de L. Grande Bandesson (111), entre Roque Aprieta $\leftarrow \frac{1}{2} \rightarrow$ Pedro Estruja, y fechadas en Gastapoco y Guardamucho, muestran, junto a las Cartas de un girasol de A. Pérez Nieva (112), cómo se va perdiendo el componente de sinceridad, la idea de verosimilitud unida a la fórmula, con la utilización de nombres de personajes y lugares que dan idea de irrealidad, o con el uso del artificio para una fantástica correspondencia entre el girasol y el tomillo. La inclusión de telegramas y noticias de periódico en Colección de documentos de E. Sánchez Pastor (113), son signos de modernidad que tienden, por el contrario, a reforzar la verosimilitud de los hechos.

Fácilmente, podrían ponerse más ejemplos que evidenciaran el predominio de las cartas escritas por un solo personaje, donde cada vez es menos perceptible el eco del supuesto receptor, vinculando más estrechamente la materia profunda e íntima del contenido a la literatura de diario. Se advierte, pues, una tendencia a la destrucción de la verosimilitud y objetividad unida al artificio de las cartas "auténticas" de varios personajes, y una inclinación a la novela en primera persona presentada como relato epistolar.

Esta evolución -más visible en el cuento, frente a las muestras más escasas de novelas totalmente escritas en forma de cartas-, unida al uso de la técnica del monólogo interior en el siglo XX, nos llevará a una ruptura de los límites de la novela epistolar en nuestra época, en la que las conexiones con el diario, la novela confesional y el monólogo en segunda persona, como falsas cartas mentales, será lo predominante, junto a novelas con cartas puramente narrativas. Existe también la ruptura casi total de la fórmula, con la multiplicidad de puntos de vista, en el curioso experimento que supone el Juego de cartas de Max Aub.

IV. LA NOVELA EPISTOLAR EN EL SIGLO XX

IV.1. Introducción.

No es necesario insistir en la transformación de la novela en el siglo XX, sobre la que se han realizado interesantes estudios (1), en los que se señalan las etapas a través de las cuales se verifica esta renovación que afecta al contenido y a la técnica. Aunque no olvido la relación de la obra literaria y su contexto socio-histórico, dada la naturaleza de mi estudio, centrado ahora en la pervivencia de una determinada forma narrativa (la epistolar), una clasificación generacional (tan alejados ya de la corriente sentimental dieciochesca en que el procedimiento alcanzó su apogeo) podría llevarnos a concluir, falsamente, que la mayor o menor utilización del recurso epistolar coincidía con un determinado pe-

-río o escuela de nuestro siglo. Y digo falsamente porque tal tipo de deducciones deberían ser consecuencia de un estudio de sociología de la literatura, que queda fuera de la perspectiva actual de mi trabajo, pero que no descarto emprender en alguna ocasión propicia.

Por supuesto que la renovación de la técnica de la novela: desplazamiento del enfoque narrativo, pluralidad del punto de vista, ruptura de la secuencia temporal... (que de un modo rudimentario había intentado resolver la fórmula epistolar) y, sobre todo, la conquista del monólogo interior, influirá decisivamente en el recurso que, si no desaparece como procedimiento narrativo, perderá, poco a poco, su verdadera esencia.

Junto a la simple coexistencia del recurso epistolar con las nuevas conquistas de la técnica novelesca, se observará una mixtificación del artificio, permeable a las transformaciones técnicas, que iré señalando en cada caso que se produzca.

Y puesto que lo que me propongo es rastrear el empleo de la fórmula epistolar hasta nuestros días, seguiré un orden cronológico sin incidir en la agrupación generacional de los escritores, y sin pretender una catalogación exhaustiva de las novelas epistolares de la época, difícilmente realizable

en un trabajo individual (basta pensar en las numerosas colecciones de novelas que florecieron en el primer tercio del siglo), sino una visión, lo más amplia posible, que patentice la persistencia del recurso tanto en la llamada novela popular como en aquella de mayor voluntad de estilo, producto de escritores de primer orden.

En la narrativa del siglo XX, la novela epistolar no se adscribe a un género determinado de novela, no hay una preferencia cuantitativa de la utilización del recurso en alguna de las corrientes de nuestra narrativa, como había sucedido en épocas pasadas con la novela sentimental. Y, así, la presencia de la fórmula epistolar se advierte tanto en la novela idealista, como en la intelectual, en la costumbrista, en la prolongación del naturalismo en su vertiente erótica y en cualquiera de las tendencias de los diferentes grupos de novelistas de posguerra.

IV.2. Juego de damas, de Pamplona Escudero.

Al margen de las novelas que en esta época siguen insertando abundantes cartas como recurso expresivo (2) y los relatos que utilicen exclusivamente el artificio epistolar

como forma de expresión (3), se encuentran novelas de escaso interés, como Juego de damas de R. Pamplona Escudero (4), con apariencia epistolar.

Juego de damas es, en realidad, una narración en primera persona en veinte capítulos, falsas cartas en una sola dirección. No hay más motivo generador de la correspondencia que la artificiosa curiosidad "por conocer este país no hollado por tu planta" (pág. 7) del receptor oculto. El narrador, un militar en su nuevo destino, cuenta lo que le sucede sin llegar a la interioridad de sus experiencias. Más de una vez, se ve obligado a justificar su tono descriptivo: "No me explico el interés que para ti pueda tener el color de los cabellos de las señoritas de Muñoz..." (pág. 15), apoyándose en un destinatario inexistente, mero pretexto para el desarrollo de una novela lineal.

IV.3. La fórmula epistolar en la obra de Martínez Sierra.

IV.3.1. Mayor interés ofrece la obra de Gregorio Martínez Sierra, que mostró gran inclinación por las cartas como método narra-

-tivo y que, en mayor o menor proporción, no faltan en ninguna de sus novelas.

Es la de Martínez Sierra una literatura que, como señaló J. Cejador (5), a muchos "antójasales no poco femenina", y en esto hay que tener en cuenta la colaboración de María de la O Lejárraga, su esposa, en la obra del escritor, desde sus comienzos hasta 1917, en que se dedica ya de pleno al teatro, como director y autor, unido a Catalina Bárcena.

No es fácil determinar a quién corresponde la mayor parte del trabajo creador, que consta realizó en común el matrimonio. Julio Cejador escribe a este respecto: "Casados en 1899, han trabajado juntos en las obras que ella quiso llevarsen tan sólo la firma del esposo, salvo Cuentos breves (Madrid, 1899) que salieron a nombre de la esposa. Ya poco antes de casarse escribieron juntos El poema del trabajo (1898), con que se dió a conocer por primera vez la firma de Martínez Sierra" (6).

Y aún es más explícito al añadir: "Dejemos, pues, en su retraído recogimiento a doña María y llamemos, como ella quiere, Martínez Sierra al autor de las obras en que ella ha tenido tanta o más parte que su marido. Todo es suyo, dice y yo no tengo por qué aparecer para nada; pero a mí y a los demás amigos de Gregorio nos consta de lo contrario" (7).

Acudir a la lectura de Cuentos breves, que aparece como obra de la esposa, o releer el prólogo que María Martínez Sierra, como después firmó, escribe en 1952 para la edición en Austral de Tú eres la paz, no lleva sino a deducciones no demostrables. En el mencionado prólogo, la autora no niega su participación: "Al revisar el texto para esta edición, como le tenía casi olvidado, he podido examinarle y escudriñarle con indiferencia y frialdad críticas, ajena a todo embrujo de ilusión maternal" (8). Después, siempre que se refiere al pasado y habla de la génesis de la novela utiliza el plural.

Ella es "la mitad superviviente de Martínez Sierra" y, en realidad, poco importa deslindar el grado de participación en la obra para nuestro estudio. Simplemente había que exponer el hecho con todas sus dudas, sin dejarse llevar por la intuición que fácilmente podría atribuir las descripciones modernistas, el diálogo de textura dramática, las digresiones más reflexivas, al autor (de acuerdo con su personalidad e inquietudes artísticas), y la mayoría de las cartas, diarios y gran parte de los soliloquios en los que se advierte una mayor tonalidad femenina, a la autora.

En resumen, todo aquello que, en el mencionado prólogo, le impulsa a escribir: "A fuerza de oír repetir a amigos y enemigos mejor o peor intencionados que la literatura de Mar-

-tínez Sierra es amerengada, poco falta para que por contagio y pereza mentales en ocasiones hayamos llegado (9) a creerlo nosotros mismos" (10). Y después de recordar que es riojana y poco aficionada a lo dulce, trata de demostrar, en el breve análisis de la novela, que no hay dulzura excesiva en el texto.

No queda sino respetar la voluntad de María Lejárraga, abandonando peligrosas intuiciones que, con tanta frecuencia, inducen a error (y qué difícil, cuando en todas las novelas adquiere más relieve el personaje femenino y responde, con ligeras variantes a un mismo tipo) y, así, en adelante, denominaré Martínez Sierra al autor, englobando en este apellido, con el que la escritora deseó que fueran conocidas las obras, su mayor o menor participación como autora.

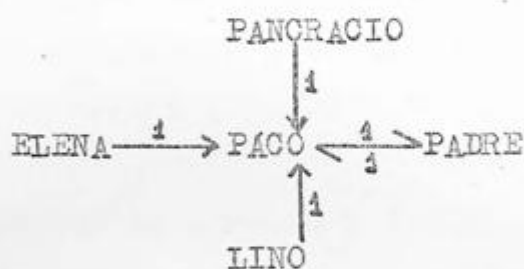
IV.3.2. Ya en La humilde verdad (11), primera novela que publica Martínez Sierra, la carta aparece como método narrativo. En el capítulo X, el protagonista (hijo del cacique de su aldea, que se traslada a Madrid con el deseo de triunfar) "escribe" una carta mental a su padre, cercana al monólogo interior, no claramente definido, y que el autor trata de justificar de alguna manera: "No sé si fué el papel quien dijo todo esto que va escrito. Acaso lo diría Mi-

-nerva desde su busto color de bronce; acaso nadie lo dijo y Paco lo escuchó; tal vez no lo escuchara; pero el caso es que dicho o no dicho, escuchado o dejado de escuchar, hizo el discurso efecto, porque abandonando la actitud meditativa, tomó el mozo la pluma y de un tirón con letra clara y razones breves, escribió como sigue..." (op. cit., pág. 155).

El aspecto literal del enunciado varía sensiblemente. La carta es más sintética y el contenido difiere de lo que se había imaginado. Esta diferencia entre la inspiración y su materialidad, entre lo pensado y lo que se escribe, entre lo imaginado y lo real, es evidente y apunta tanto al acto de fijar las ideas en un texto escrito como al hecho de modificar la realidad. El pensamiento se mueve sin fronteras, por lo tanto el monólogo interior es un fluir constante de sensaciones. Pero la carta supone una fijación sintáctica ya que al realizarla el autor se constituye en escritor, mientras que en el monólogo interior actúa únicamente de ser pensante. Esta sensación de vaivén fluído del pensamiento desaparece en la carta o en la sucesión de cartas al pasar las ideas por el estadio de la reflexión antes de constituirse en texto escrito. El protagonista oculta en la carta (y tal vez también a sí mismo) el desengaño que le produce su anonimato en la gran ciudad.

El capítulo XV de la novela está compuesto enteramente

de cartas:



que confluyen hacia el personaje principal y evidencien el contraste entre el medio afectivo del que se ha alejado y su aislamiento en la capital. La nostalgia le hará volver porque, como ya indicó Goldsborough: "quizá hay un poco de soberbia en la humilde verdad de este muchacho, que no se resigna al anónimo y a la indiferencia de la gran ciudad y que prefiere "ser algo" en un pueblo" (12).

IV.3.3. En Tú eres la paz (13) se interpolan también una serie de cartas:

CARMELINA $\xrightarrow{4}$ AGUSTIN $\xrightarrow{2}$ LUIS

ANA MARIA $\xrightarrow{2}$ JUANITA

en las que apenas se perciben los ecos de la respuesta del destinatario, con distinta función. Las de Carmelina $\xrightarrow{4}$ Agustín se usan para seguir la trama, a la vez que proporcionan

un mayor conocimiento del personaje, que sólo había sido vagamente perfilado por alusiones de Agustín y, de un modo directo, en los diálogos sostenidos en la breve e inesperada visita de Carmelina a la mansión de los Aldena.

Las cartas de Agustín y Ana María a sus respectivos amigos son íntimas, confidenciales; se utilizan como recurso para expresar las preocupaciones y sentimientos de los personajes. Todavía, aquí, la relación escrita, el hablar a otro, es el artificio para mostrar la interioridad del personaje, que la técnica del monólogo interior resolvería de modo más natural.

En estrecha conexión con el uso de la carta está el diario del poeta Francisco Estrada, que se inserta en la novela. No formaba parte del original, pero, como explica María Martínez Sierra en el mencionado prólogo, las primeras galeras de pruebas les llegaron con una nota del editor que pedía con urgencia treinta y seis páginas más para completar el libro. De esa urgencia nació el diario de Estrada y "sin influir materialmente en la acción más de lo originalmente decidido ni alterar el equilibrio de la obra, el poeta dice lo que siente y a veces lo que piensa y adquiere categoría de personaje principal" (14).

Lógicamente el diario no influye en la acción; todo lo

más, la paraliza. El personaje se vuelve hacia sí mismo y refleja los efectos de los acontecimientos en su interior. La narración en primera persona (diario, cartas) se inserta en el relato continuo, en tercera persona, que constituye la novela. El narrador limita su omnisciencia a las capas más superficiales de la interioridad de los personajes y, para completar su análisis psicológico, deja que ellos mismos hagan sus confidencias. Hay, pues, dos enfoques distintos de la narración: un punto de vista que, sin ser externo, no enfoca los hechos en profundidad, y otro interno y subjetivo, que se consigue por medio de las cartas y el diario del poeta.

El narrador, en tercera persona, apela al lector en dos ocasiones: "Podéis creer lectores, que la elocuencia de Carmelina no desaprovecha la ocasión..." (pág. 138), y cuando teoriza sobre los personajes, concluyendo: "Lectora: en esta noche, mientras los héroes (de la novela) duermen y no sueñan, lee los versos de tu poeta favorito y sueña como él y con él" (pág. 53((15). Estas apelaciones rompen la ilusión de realidad, al hacerse patente el autor y, en consecuencia, la idea de que estamos ante un mundo ficticio.

IV.3.4. La indecisión entre la primera y la tercera

persona en Tú eres la paz iba a concluir con el uso exclusivo de la primera persona narrativa en las siguientes novelas de Martínez Sierra. Y esto se advierte ya en Aventura, novela corta publicada el mismo año (16) y compuesta (salvo unos breves capítulos ambientales de prosa poética) por fragmentos de cartas sin respuesta, que se atribuyen a los protagonistas de la historia sentimental. Pero, más que de "auténticas" cartas, en las que abunda el diálogo, se trata de un relato en primera persona con escasas apelaciones a un interlocutor (más que destinatario), que se supone. Las falsas cartas se alternan, y los mismos acontecimientos son narrados con diversidad de enfoque por los dos personajes principales, obteniéndose así una visión bilateral y más completa de los hechos, dentro de un mismo esquema actancial.

IV.3.5. En Todo es uno y lo mismo (17) el relato se lleva también a cabo en primera persona. Esta dirección hacia dentro, hacia la intimidad, confundió a C. M^a Abad que, al clasificar la obra de Martínez Sierra, escribe: "Todo es uno y lo mismo, apareció en su primera edición en forma de novela, pero tiene tanto de íntimo y personal, que podría estudiarse mejor entre los libros de impresiones" (18). Pero es, evidentemente, una novela, "indecisa entre novela corta y novela grande", como afirma J. de Entrambasaguas, quien acertadamente añade que el protagonista "sólo explica su acti-

-tud tan indecisa como la forma narrativa que nos habla de él" (19).

En efecto, esta novela, aunque publicada antes que El amor catedrático (pero en el mismo año), relata, mezclando distintas formas narrativas en primera persona, sucesos que se refieren a los mismos personajes y concluyen la acción. Hasta tal punto que, en ediciones posteriores de El amor catedrático (20), suele insertarse, como si fuera la parte final de esta novela, sin advertir que se trata de un texto independiente.

Todo es uno y lo mismo debió de ser concebido por Martínez Sierra como soliloquios del personaje (Teófilo), pues así denomina a la misma forma narrativa que éste utiliza en El amor catedrático. No obstante, está más cerca del diario, en el que se relatan los hechos a medida que se van experimentando, y donde es más verosímil insertar la copia de una carta (Teresa a Teófilo, pág. 164), que en un monólogo discursivo. Pero, cuando Teófilo se dirige a Teresa, la narración, en unas ocasiones, está más cerca de la carta mental, del monólogo en segunda persona; y, otras veces, cuando incorpora largas descripciones y diálogos, tiene la apariencia de una simple narración en primera persona, en la que se ha perdido el carácter de autoconfesión del diario, la interioridad del monólogo.

Las barreras, ya de por sí poco delimitadas entre las distintas formas narrativas en primera persona, se han roto, y la autobiografía ficticia, la carta sin destinatario, el diario (que no se dirige a nadie), se entremezclan confusamente.

IV.3.6. Tal vez trató de evitar esto Martínez Sierra en su última novela (21), El amor catedrático, en la que externamente delimita los campos, dividiéndola en tres partes: Cartas de Teresa Alcaraz a Carlota Guillén, su amiga, Soliloquios del discípulo y Notas del catedrático (que, en rigor, no responden tan exactamente al enunciado), para concluir con una nueva carta de Teresa a Carlota. Incluida ésta, la parte epistolar comprende once cartas en una sola dirección: Teresa Alcaraz⁴⁴ → Carlota Guillén.

La novela, al decir de Goldsborough (22), está escrita en la época de estudiante de Gregorio Martínez Sierra en el Liceo francés, lo que le permite deducir "una influencia excesiva" de las "Madames" que cultivaron el género epistolar en el vecino país.

Ignoro cuando redactó Martínez Sierra El amor catedrático, pero, si fue en aquellos años, probablemente rehizo o

retocó la novela mucho después. En el tantas veces citado prólogo de Tú eres la paz, María Martínez Sierra alude al primer viaje del matrimonio al extranjero "trabajando por el camino para ganar el pan, como los "compañeros" de los antiguos gremios antes de pretender el grado de maestro de la obra prima..." (pág. 10). Así nació Tú eres la paz, "escrita principalmente en París (...) en una modesta pensión del barrio de la Estrella" (pág. 10). Y es lógico que, con el apresuramiento, dejaran corto el manuscrito, para el que reclamó el editor unas cuantas páginas más. Pero más todavía hubiera sido que, de contar con un original sin publicar (el de El amor catedrático), lo hubieran mandado antes que nada a la imprenta.

No obstante, se puede pensar en alguna oculta razón, quizá la idea de rehacer el texto (comparada con las anteriores, El amor catedrático es una de las más acabadas novelas de Martínez Sierra), y aún pasar por alto este punto cuya importancia es mínima. Pero no creo en la "influencia excesiva" de la literatura femenina epistolar francesa, que el mismo Goldsborough parece contradecir cuando afirma que las cartas están escritas "con sencillez y realismo, huyendo de la blandura y de la cursilería, cosas ambas que parecen propicias en una novela como ésta desarrollada a través de la correspondencia de dos mujeres" (23). Literatura sobre la que Martínez Sierra ironiza en más de una ocasión en su novela.

No es necesario repetir que la correspondencia es unilateral, que se trata de una serie de cartas sin respuesta y no de una "correspondencia de dos mujeres". Pero si será útil transcribir, no sin sorpresa, el resto de las observaciones de Goldsborough sobre El amor catedrático, como base de aclaración de algunos aspectos.

Dice el estudioso de Martínez Sierra: "Como la obra de ellas (se refiere a las aludidas escritoras francesas), está escrita toda la novela en género epistolar. Las cartas que desde lugares distintos dirige Teresa Alcaraz a Carlota Guillén, su amiga, y en todas ellas es el amor el principal motivo. En realidad son consejos a las mujeres para cómo deben portarse en todos los momentos de la vida, consejos que luego cuajarían en las magníficas Cartas a las mujeres de España. La anécdota novelesca es las experiencias que va viviendo Teresa Alcaraz y que va contando a su amiga a través de las cartas. Hay también un escape bastante importante hacia la descripción de los lugares que va visitando y esto es, a mi juicio, el aspecto más importante de la novela y donde Martínez Sierra demuestra sus magníficas dotes de poeta y escritor" (op. cit., pág. 103).

Pues bien, toda la novela está en primera persona, pero no puede afirmarse que toda esté escrita "en género epistolar". Las cartas de Teresa Alcaraz ¹⁰→ Carlota Guillén, fe-

-chadas en Bruselas y Londres, ocupan la tercera parte de la obra, y esta supuesta correspondencia que nunca aparece firmada, y muy raras veces con fórmulas de encabezamiento y despedida, está más cerca de las memorias ficticias que de la narrativa epistolar.

Puesto que el núcleo generador de la correspondencia es la petición de la amiga (ante la sorpresa de su boda) de que le relate la "historia verídica y completa" de su amor, pronto (a partir de la tercera carta) comienza la narración retrospectiva de una fase de la vida de la protagonista. Se remonta, aunque brevemente, hasta la infancia, con la clásica presentación del narrador, procedimiento propio de las memorias, e innecesario en las cartas, ya que entre emisor y receptor se presupone una cierta relación de amistad.

Excepto al comienzo, y muy fugazmente, no se relatan los acontecimientos cotidianos y, en general, la situación épica y la acción no están sincronizadas. La anécdota novelesca se ciñe, a partir de la tercera carta, no a "las experiencias que va viviendo Teresa Alcaraz" sino a las que ya vivió. Tampoco hay "descripción de los lugares que va visitando" si se exceptúa la de los iguanodontes que ve en el Museo de Historia Natural de Bruselas y, en todo caso, se trata de reptiles dinosaurios que no justifican en absoluto la afirmación de A. Goldsborough. Afortunadamente, no sólo en

este "escape bastante importante" demuestra Martínez Sierra sus dotes (no hay por qué decir magníficas) de escritor.

Es evidente que Martínez Sierra conoce la novela epistolar de la época de su mayor florecimiento (a juzgar por las abundantes referencias que se encuentran en el texto), y no sólo la francesa (24). Pero -además de que al referirse a ella adopta siempre un tono irónico-, ni^{ca} el contenido (a no ser que se entienda por afinidad la relación de una historia sentimental), ni en el estilo, se advierte esa precognizada "influencia excesiva" de que habla Goldsborough. Es más, me atrevería a decir que lo mejor de Martínez Sierra es haber sabido huir de la sensiblería y de la tendencia moralizante y educativa de la mayor parte de sus antecesores en el uso de la fórmula epistolar.

Cuando Teresa Alcaraz se refiere a su diario de adolescente comenta: "dime a escribirlas (sus confesiones) con la más rousseauiana de las insinceridades" (pág. 10). Y añade: "Teresita Alcaraz, en su diario íntimo, es una Teresita de laboratorio psicológico, un lindo pastiche de las más exquisitas Pamelas y los más virtuosos Grandisones. Mi pobre mamá se educó en un colegio francés, y yo pude leer en su meliflua biblioteca todas las "Veladas de la Quinta" habidas y por haber" (pág. 11). Su padre, psicólogo de profesión, acostumbraba a publicar "para provecho de la psicología" par-

-te del diario de sus hijos, "no ha reparado nunca- escribe Teresa Alcaraz- en los galicismos de mi juvenil estilo; así andan por España madamas Cottin y de Genlis reeditadas, en completo desconocimiento de causa, por el más profundo de los psicólogos" (pág. 11).

Tal vez Goldsborough no captó la velada ironía o no reparó en que, más adelante, la protagonista confiesa haber escrito un memorandum paralelo a esos pastiches: "sólo para mí, en cuyas páginas (...) van mis verdaderos estados de conciencia, a él he de acudir para satisfacer tu curiosidad" (pág. 11). Muestra su voluntad de realismo, su deseo de alejarse de la línea mencionada: "pasaron ya los tiempos de Werther...! 4Pág. 28) e insiste en una de sus divagaciones o reflexiones en cómo ya en esta época (las cartas están fechadas en 1907) se disimula y encubre la emoción.

Sólo las apelaciones al receptor y el eco cada vez más débil de las respuestas del destinatario, que alguna vez se comentan, libran a esta "impura" correspondencia del calificativo de memorias ficticias, en que el yo narrador observa al yo que ha sufrido una experiencia cuyo resultado ya conoce. Carlota Guillén, esa amiga que, en realidad, parece desconocerlo todo de su corresponsal, es un desdoblamiento del narrador, un pretexto para contemplarse a sí mismo en la evocación. Cuando la protagonista advierte que "nunca ha teni-

-do por tal (compañía) a persona de su mismo sexo" (pág.20) se disculpa por lo que pudiera parecer ingratitud, afirmando: "nunca he logrado hacer en nuestra relación afectiva la distinción arbitraria entre el tú y el yo, y, por lo tanto, mal puedes nunca haberme acompañado, puesto que formas parte de mí misma " (pág. 20).

Las cartas transcurren del 6 de agosto al 22 de septiembre de 1907, pero el tiempo físico nada tiene que ver con el de la narración. El convencionalismo de la correspondencia no se respeta cuando se inicia la narración retrospectiva. Así, desde la carta número cuatro a la nueve incluida, los fragmentos están fechados en días sucesivos, sin dar lugar a una hipotética respuesta del destinatario de las cartas. Las apelaciones al corresponsal alejan al texto, como dije, de su conexión con las memorias y, más aún, del diario íntimo, que se escribe para uno mismo y cuyo relato es casi simultáneo a la experimentación de los hechos. Podríamos hablar más exactamente de un monólogo discursivo. La fórmula epistolar se abre en distintas direcciones, deriva hacia nuevas técnicas, sin perder su carácter fundamentalmente introspectivo, y una de ellas será lo que Natalie Sarraute llamó la subconversación (25), que se anuncia aquí tímidamente.

En El amor catedrático hay una triple exposición de los

hechos. El enfoque de la protagonista se deforma en los Soliloquios del discípulo, prácticamente un monólogo discursivo: "No sé a que viene todo esto ni para qué cuento tales tonterías, es que por hablar de ella-dice Teófilo-sería yo capaz de cualquier cosa" (pág. 74), y la historia se complementa con las Notas del catedrático, fragmentos introspectivos de un diario que aclaran las reacciones de los personajes.

IV.3.7. Martínez Sierra utilizó también la fórmula epistolar en Cartas a las mujeres de España (26) (que nada tiene que ver con El amor catedrático, como había supuesto Goldsborough) y Cartas a las mujeres de América (27), libros feministas, con cierto tono didáctico, que tratan de alertar a la mujer: "Hay que prepararse; hay que aprender un poco más; hay que pensar un poco más; hay que salir del círculo encantado en que les encierran a ustedes unas cuantas mentiras bonitas de los hombres" (28), para que alcancen iguales derechos (y deberes) que los hombres. Ideas que también expone en Feminismo, Femenidad, Españolismo (29) libros en los que se advierte un gran conocimiento de la psicología femenina.

Las Cartas a las mujeres, de Martínez Sierra, siguen la tradición de las fingidas cartas a/de mujeres que desde

muy antiguo (recuérdense las del sofista Alcifrón o las Heroídas) se han escrito y que ha perdurado a lo largo de los siglos. J. Benavente también escribió unas Cartas de mujeres(30) estimulado, según los críticos, por las de Marcel Prévost (31), en algunas de las cuales se esboza un relato breve, como en "Historia de un día", compuesta de tres esquelas (32). Y alguna hay que, como ya señaló Valera(33), parece el embrión de una novela sentimental.

IV.4. El legionario postal, de Nieto Viñas

Más cerca de las memorias que de la novela puramente epistolar, se encuentra también El legionario postal (34), de Julio Nieto Viñas. Las cartas de "Federico del Ebro", un relato en primera persona de tipo confesional, derivan, hasta en su aspecto externo (se va perdiendo la apariencia de carta, llegando a identificarse cada fragmento narrativo con un simple capítulo), hacia las memorias ficticias que, siguiendo una larga tradición, se presentan como reales. "Es la historia veraz de un desdichado, ex-oficial de Correos, -se nos dice en el prólogo-, amigo y compañero de otros tiempos, a quien la desgracia escogió para su víctima..." (pág. 5).

El narrador, como en la clásica novela de memorias, se

encuentra al final del proceso de los hechos, que relata en forma retrospectiva. Entre la crónica y la confesión, El legionario postal está más próximo al relato superficial de los acontecimientos que al desvelamiento de la interioridad del personaje.

La estructura de la novela recuerda la de la picaresca (un pasado revivido, desde el desengaño, hasta un presente cercano al narrador), pero las aventuras no logran interesarnos. El tiempo épico acaba por unirse al tiempo fijo del narrador; el antihéroe se convierte en héroe al morir por la patria. Tras el arrepentimiento mostrado por el protagonista en el relato confesional, la muerte honrosa acaba por borrar todas sus culpas, y, por si esto no fuera fácilmente deducible, se reitera al final de la novela entre tal abundancia de exclamaciones y exceso de retórica, que se desvirtúan los efectos ~~mativos~~ pretendidos por el autor.

IV.5. La fórmula epistolar en la obra de Alfonso Danvila.

IV.5.1. Más interés suscitan las obras del diplomático y escritor Alfonso Danvila y Burguero, que se sirve del recurso epistolar en más de una ocasión. Ya en su novela Lully Arjona (35), narrada en su mayor parte en tercera per-

-sona, inserta un amplio epistolario intercambiado entre tres personajes femeninos:

MADRE $\xleftrightarrow{3}$ LULLY $\xleftrightarrow{6}$ CHUCHA

cuyo motivo generador es la ausencia de la protagonista (Lully) del medio familiar, después de su boda, y la necesaria comunicación desde los distintos lugares (París, Brighton, Londres, Niza...) en que reside durante su larga luna de miel.

Son "verdaderas" cartas, relación de sucesos cotidianos y confesiones íntimas, en las que acaso se advierte cierto artificio por su tono de superficialidad; el que, generalmente, los escritores suelen dar a las cartas de mujeres cuando no han tratado de ahondar en la psicología femenina.

Se acentúa el carácter "realista" de las cartas al presentarse el autor como simple copista y seleccionador de la correspondencia: "Hasta aquí hemos copiado la mayor parte de las cartas cambiadas entre la Condesa de Monsanto (Lully), su madre y su hermana (Chucha), por estimar que eran lo bastante interesantes para ayudar a describir el carácter de la heroína..." (pág. 130), pero no transcribe aquella parte de la correspondencia que se había convertido en "diario circunstanciado de la enfermedad del esposo", y se limita a ha-

-cer un resumen de los acontecimientos antes de trasladar aquellas otras cartas que "ofrezcan mayor interés".

Pero no hay una disposición premeditada de la correspondencia ni se utiliza ninguno de los recursos mecánicos de la carta. La inclusión de telegramas ofrece una nota de modernidad y hay un solo texto "imaginario", variante de la cita literaria, que se presenta como copia de un artículo periodístico -en carta de Jesusa Arjona a su hermana (36)- y que, en realidad, es una falsa entrevista inventada por el emisor para expresar irónicamente su verdadera opinión sobre su corresponsal.

También hay una cierta dosis de ironía al referirse a la novela popular, sentimental y folletinesca, con la que se quiere justificar ciertas situaciones, que no encajan en el plano de realismo en que se intenta mantener la correspondencia: "¡Novela pura! ¡Novela de las que leíamos á escondidas en la biblioteca del pobre papá! Novela con sus ruinas, su galán, su cita y su dama vestida de blanco; es decir, de blanco no, porque ahora recuerdo que mi traje era azul oscuro. Yo me sentía heroína de Feuillet..." (pág. 114). Y aún insiste más adelante: "toda mohina me hice cargo de que mi aventura resultaba demasiado folletinesca" (pág. 115).

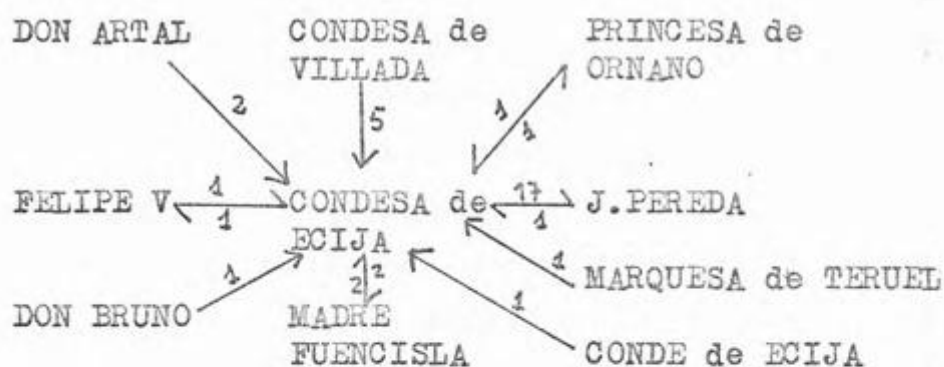
IV.5.2. Alfonso Danvila se sirve solamente de la fórmula epistolar en su novela corta Alma y cuerpo (37), formada por una correspondencia monódica: Ventura $\xrightarrow{6}$ Pomposa, que es un monólogo aparente, puesto que la presencia del destinatario se hace sentir.

Las cartas no llevan fecha ni consta el lugar de emisión, pero la creación del corresponsal, aunque se considere como un desdoblamiento del narrador, supone la necesidad de hacerse oír, de componer un diálogo secreto, en terminología de Blanc (38), que, como siempre, el lector tiene que reconstruir.

Esta forma unilineal de la novela epistolar, tan próxima a las memorias ficticias o al diario, que regularmente se envíasen a alguien, no hay que olvidar que constituye el estadio primitivo de la novela epistolar (que nació de la correspondencia de emisor único) y que permanece en desarrollo paralelo al de la forma polifónica. Pero la novela epistolar monódica apunta a las técnicas de la novela de introspección contemporánea y lógicamente, como ya dije, es permeable a los procedimientos narrativos del monólogo interior o la subconversación que, de un modo más eficaz, llenan las necesidades que, sobre todo en el siglo XVIII, cubría la novela epistolar.

IV.5.3. No obstante, aunque modernamente predomina la fórmula de único emisor, no desaparece la novela polifónica que pone de relieve las intersubjetividades, eliminando en lo posible la presencia del autor. Alfonso Danvila usa esta fórmula en el primer volumen de El archiduque en Madrid (39), volumen VII de Las luchas fratricidas de España (40), especie de "episodios nacionales" de la época de la guerra de sucesión española.

Aunque dividida en dos partes, comprende el epistolario completo de D^a Serafina Enríquez de Pimentel, Duquesa de Sahagún y Cea (condesa de Ecija por su matrimonio), que responde al esquema siguiente:



Puesto que se trata del epistolario de la condesa de Ecija, las cartas se centran en este personaje, que hace las veces de "editor" o seleccionador de la correspondencia que recibe y copia para su hermano ausente: "Bastantes cartas más podría seguir copiando -escribe la condesa- para demos-

-trarte mi naciente influencia y lo bien enterada que estoy de las cosas que suceden en todas partes; pero ab uno disce omnes, lo que traducido al romance significa "para muestra basta un botón" (pág. 52).

Estos mensajes en segundo grado, que la condesa integra en sus cartas y que proporcionarán a su corresponsal un conocimiento directo de los hechos, tienen una lejana función testimonial o intención de realismo; el sentido complementario de las cartas pierde relieve ante el hecho de que son elementos que están contribuyendo a la creación de la novela, cuyo desarrollo se integra en el propio relato.

La condesa de Eciija es el autor-narrador que va componiendo la historia (eligiendo unas cartas, desechando otras) para Jenaro Pereda, receptor-lector del que, en principio, ignora su paradero: "he resuelto -escribe en la primera carta- comunicarte por escrito todos mis pensamientos, como si realmente te tuviera cerca. No importa que ignore donde estás en este momento ni cuándo podrás recibir mis cartas" (pág. 5). Y es esta presencia mental del receptor, cuya voz no podrá interpretarse sino a partir de la carta 19 (resueltos los problemas de localización de Pereda y del envío de los mensajes), lo que libra a la primera parte de la correspondencia de ser considerada como memorias confesionales o fragmentos de un diario.

Las cartas se extienden desde octubre de 1709 a septiembre de 1710, y el tiempo narrativo y el histórico, dado el carácter de la obra, coinciden. Lo novelesco enraizado con el folletín se subsume en lo histórico, en cuya visión se atiende más a la intriga política, ambiciones y rivalidades, que a la acción en sí. La misma condesa de Ecija escribe: "Nuestro futuro depende exclusivamente de la política, del movimiento de pasiones, que ésta sabe fomentar, y eso es lo que deberán estudiar con cuidado los que vengan detrás, para sacar las consecuencias oportunas en el futuro" (pág. 226).

La mayoría de la correspondencia está a cargo de mujeres pertenecientes a la nobleza. Ocupan lugares destacados en la Corte y poseen así una información de primera mano de las intrigas que se tejen (y en las que, a veces, participan) entre los partidarios de austrias o borbones. Pero Alfonso Danvila, que en obras anteriores había presentado una imagen de mujer superficial, se ve obligado a justificar este súbito conocimiento femenino de los asuntos de Estado y, con frecuencia, hace escribir a las corresponsales frases como éstas: "me duele la cabeza de tanto concentrar el pensamiento y repetir opiniones escuchadas a mi alrededor de labios de personas imparciales o sensatas" (pág. 59). Y más adelante: "Como puedes comprender, todo lo anterior no es producto exclusivo de mi ingenio, sino cosas que oigo a mi

alrededor, especialmente a don Octavio Branciforte, y, más aún, a don Bruno Zorraquino, convertido en mi maestro de política" (pág. 72).

Un cuidado innecesario si se tiene en cuenta que una mujer, Ana María de la Trémouille, princesa de Orsini (o de los Ursinos para los españoles), manejaba el poder a su antojo.

Nada más merece destacarse de este epistolario ficticio a no ser la atención que se pone, para acentuar la verosimilitud de la correspondencia, en los problemas y dificultades que se encuentran los personajes, dada la situación bélica, para hacer llegar los mensajes a su destino. Rara es la carta en que no se alude al "reservadísimo conducto", al "correo extraordinario" o al mensajero de que se sirven para el intercambio epistolar. Esto contribuye también a crear el ambiente de intriga necesario para la temática. La elección de la fórmula epistolar queda justificada en esta novela histórica por la presentación de los sucesos a través de las manifestaciones directas de los que intervienen en ellos o los viven de cerca, salvaguardando así la objetividad del autor.

Para los mismos fines, Alfonso Danvila se servirá en El primer Carlos III (42) de las memorias confesionales. Las que el capitán Sir Asdrúbal Darley envía, junto con una carta, a la Honorable Miss Winifred Warren, en Ransbockle House,

Suffolk. La novela se cierra con la carta-respuesta de Miss Warren al capitán.

IV.6. Memorias de una pluma estilográfica, de F. Gallardo.

Una cierta novedad de planteamiento, para el empleo de la fórmula epistolar, presenta la novela de Francisco Gallardo Caparros, Memorias de una pluma estilográfica (43), cuya realización es bastante inferior a la originalidad de su exposición temática.

En la novela de Gallardo, el autor se oculta tras la personalización de un objeto: la pluma estilográfica, que relata en primera persona cuantas aventuras le suceden desde el momento de su fabricación hasta que es adquirida por un soldado. A partir de entonces, puesto que su existencia irá unida a la del comprador, las "memorias" de la pluma estilográfica llenan los huecos que se producirían en la historia del personaje, si sólo contásemos con sus cartas para reconstruirla.

Pero el narrador-objeto se convierte, además, en copista y seleccionador de la correspondencia que solo él conoce, puesto que es el instrumento del que se sirve el personaje

para emitirla: "Una de las cartas que mi soldadito mandó a su amada cuando el entrecejo tenía arrugado es la que copio a continuación" (pág. 163).

El enfoque del narrador-objeto es limitado, sólo conoce las cartas "que escribe". Así, cuando un personaje queda en el olvido es fácil justificar su ausencia: "No sé nada de ella. Creyendo que le daba mala suerte, dejó de escribir conmigo las cartas a su novia, usando para hacerlo de una de esas plumas de baja estofa, que para sentir la vitalidad de su vida tienen que mojar en un tintero" (pág. 203).

Pero la pluma no se utiliza solamente para la correspondencia. El soldado dibuja, escribe artículos para una revista que, extrañamente, suscitan la admiración de sus lectores, a cuyas cartas contesta con satisfacción. Y puesto que todo lo conocemos a través del limitado punto de vista del narrador-objeto, no se da el texto de ninguno de los otros hipotéticos corresponsales.

Son cartas, pues, de un solo emisor para receptores distintos, cuyo esquema representativo sería el siguiente:



Cartas sin fecha, sin firma. Si las memorias ficticias de "la pluma" van dirigidas implícitamente al lector, las cartas difieren de ellas en la creación de esos varios receptores, en el desdoblamiento pluridimensional del emisor.

En el proceso de enunciación cabe señalar una variante del mensaje en segundo grado. Aquí es el propio emisor (al solicitar por carta dos madrinas de guerra) el que envía un mismo mensaje a dos receptores distintos. Tendríamos, emisor 1= emisor 2 y receptor 1/ receptor 2. Si, en vez de a dos receptores, el mensaje con el mismo contenido hubiera sido enviado a varios, estaríamos ante la carta-formulario.

Por lo demás, la novela de Gallardo forma parte de esa literatura dirigida casi exclusivamente a la mujer. Novela popular, cuyo interés y calidad puede juzgarse casi a través de los escasos párrafos transcritos y, de un modo definitivo, con éste que da fin a la novela: "Un adiós a la lectorcita-el lector se saluda solo- a quien por unas horas me apoderé de la atención de su linda cabecita" (pág. 302) (44)

IV.7. Judita, de Francesc Trabal (45), aparentemente en forma epistolar del tipo A→B, está compuesta por 16 cartas

sin fijación espacio-temporal, en las que, como observó Carlos Riba: "el protagonista quisiera confesarse-de ahí la forma que adopta de carta confidencial- y sólo consigue contarse" (46).

En efecto, lo que empieza siendo confesión, se transforma pronto en narración en primera persona de los hechos externos, que rápidamente cambia para dar paso a la intimidad. Se trata de una historia sentimental en la que la pareja protagonista construye un mundo propio, imposible de defender sin embargo contra la realidad externa. La invasión del mundo exterior en ese mundo idílico, que recuerda Dafnis y Cloe, produce una mutación de la personalidad de la mujer (Lidia → Judit → Judita), la pérdida de su misterio, la evidencia de su vulgaridad, la ironía casi humorística con que el hombre ve la situación, como si la contemplara y se contemplara desde fuera de sí mismo, pero sin intentar el autoanálisis.

Las variaciones de tempo, el paso de los hechos internos a los sucesos exteriores al protagonista, es continuo y la forma de carta aparece como un simple pretexto para la narración cuando el protagonista se ve integrado al mundo de los otros, o como el encubrimiento de una especie de monodílogo unamuniano, cuando va al encuentro del "sentido trascendente" del relato o de la introspección que no alcanza.

El narrador-personaje acusa al final una indiferencia fatalista. El autor, como ya señaló Riba, "proyecta sus personajes hacia un simbólico absurdo y hace que estallen allí" (pág. 12). Judita, en un último esfuerzo por llamar la atención de su amante y recuperar la magia perdida de su mundo idílico, traspassa el límite de la lógica y comienza a volar, "y al no hacerle yo caso -escribe el narrador-, de pronto dio un estallido y quedó hecha pedazos" (pág. 107).

IV.8. La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez, de Unamuno.

Ese verse desde fuera por el distanciamiento irónico, el cambio de personalidad, el "monodialogo" más que diálogo epistolar con el corresponsal ausente, se plantean de modo más complejo en La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez (47), de Miguel de Unamuno, compuesta por 23 cartas de un solo corresponsal (tipo A→B) y que presenta en el prólogo como "copia de parte de una correspondencia" que uno de sus lectores mantuvo con un amigo suyo y que le envía por si le sirve de argumento para una de sus novelas o novelas. Viejo recurso que, en principio, remite al reiterado empeño de los autores de presentar como verdadera una correspondencia ficticia. Pero, como era de esperar en Unamuno, la sim-

-plicidad de este planteamiento es engañosa.

Es sabido que la producción novelesca de Unamuno se aparta de la línea narrativa que dominaba en su época (48), y sus notas distintivas prefiguran gran parte de las nuevas tendencias de la novela contemporánea. Esto se aprecia también en La novela de don Sandalio, respecto a la cual el propio autor advierte que "para una verdadera novela (...) tampoco importa mucho lo que suele llamarse el argumento de ella" (49). Afirmación que, como ha observado Amorós (50), podría atribuirse a cualquier novelista de vanguardia.

La carencia de argumento, el objetivismo, la participación del lector, la novela de la novela, el autobiografismo como método para el propio desvelamiento, la novela sin final en el que desemboquen los distintos elementos de la obra... son, entre otras muchas, algunas de las notas de las novelas de Unamuno que le unen a los renovadores de la narrativa contemporánea. Características que se condensan en esta breve e interesante Novela de don Sandalio y que Unamuno puso de manifiesto en el prólogo y el epílogo de su obra.

Novela sin argumento llamó el autor a "su" Don Sandalio que, en un primer plano de significación, como señala Ricardo Gullón, es "la novela de la incomunicación humana y de los sucedáneos inventados para disimularla" (51). Esto ya

lo esboza Unamuno en su artículo "Sobre el ajedrez" (52), en el que se refiere al "mutismo y recogimiento" de los jugadores y cómo en su "época de ajedrecimania" jugaba todas las tardes con un anciano "y jamás supe sino su nombre (...) no sé de dónde ni cómo era, ni qué ideas tenía, ni nada de su vida pasada, (...). Y así se ve que dos hombres pueden reunirse todos los días dos, tres o más horas (...) y desconocerse profundamente el uno al otro, manteniéndose mutuamente extraños" (53).

Hay un cierto paralelismo entre las experiencias personales que el Unamuno ajedrecista relata en el citado artículo, como base para sustentat sus opiniones en réplica a las razones que el presidente del Club Argentino de Ajedrez expone para tratar de introducir el juego en los colegios, y la mínima anécdota que fundamenta la exposición de su ideología en Don Sandalio. Esta semejanza se extiende a la figura del personaje de la novela, que recuerda al anciano que cita en su artículo, y le lleva a Gullón a considerar que la invención de don Sandalio "se realizó sobre datos reales, formándose a imagen y semejanza de un individuo conocido del autor, a quien éste habría tenido ocasión de observar" (54). Aunque, como se verá, más que la persona conocida, sería el recuerdo de una situación vivida, la reflexión sobre ese relacionarse carente de intimidad, lo que le llevará al planteamiento de la enigmática personalidad del protagonis-

-ta, a su proyección en el otro, a un intento de autoconocimiento a través de la imagen reflejada.

IV.8.1. En el prólogo a San Manuel Bueno, mártir y tres historias más, Unamuno, a propósito de Don Sandalio, afirma haberse insertado en el personaje: "Y si alguien dijera que en este relato de la vida de don Sandalio me he puesto o, mejor, me he entrometido y entremetido yo más que en otros relatos- ¡y no es poco!" (55), lo que es evidente. Nos encontramos con un autor-narrador sin nombre que dirige su correspondencia a un convencional "querido Felipe" (doblamiento del autor) y cuyas supuestas cartas están llenas de ideas repetidas por Unamuno en otros escritos. Ricardo Gullón ha señalado estas coincidencias, que incluso se expresan utilizando los mismos giros y palabras (56). Además de su gusto por el ajedrez, al que ya me referí, otro rasgo autobiográfico es la significación que da al espejo, utilizado en obras como La esfinge, El otro, El que se enterró o La ciudad de Espeja (57), además de en Don Sandalio.

Pero este autobiografismo de Unamuno, patente en la novela, no le lleva a autoanalizarse en la falsa correspondencia que envía a un supuesto correspondiente. Externamente, el planteamiento de Don Sandalio recuerda el de La incógnita de

Galdós. En ambas, la duplicación del autor se une a la incapacidad de acceder desde fuera a la intimidad de uno o varios personajes.

Pero así como a Galdós le preocupaba poner esto de manifiesto, Unamuno parte de la evidencia: "Don Sandalio es un personaje visto desde fuera, cuya vida interior se nos escapa" (58) para introducirnos en un juego de reduplicaciones e imágenes diferentes de acusada línea unamuniana. Y mientras Galdós trata con poco éxito de no apartarse del esquema de la carta, Unamuno, en realidad, está utilizando monodialogos: "diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo" (59).

Unamuno-narrador se desdobra en el receptor de sus confidencias (Felipe) y en don Sandalio: "era como si yo no existiese en realidad, y como persona distinta de él, para él mismo" (pág. 1164), su imagen, que a la vez se refleja en el otro: "¡Como no fuera que me inventó como yo me dedicaba a inventarlo! ¿Haría él conmigo algo de lo que yo hacía con él?" (pág. 1175), hasta complicarse este mecanismo de reflejos con un encadenamiento de imágenes: "Y ahora yo, sobre la muerte de don Sandalio, me temo que estoy formando otro don Sandalio" (pág. 1179).

Como indicó ya Julián Marías (60), La novela de Don Sandalio, en cierto sentido, es el complemento de Abel Sánchez, ese relato desde dentro, análisis de la intimidad, que se opone a la indiferencia de Unamuno, en Don Sandalio, por el mundo interior del personaje. Apenas le llegan al autor confusas noticias de don Sandalio, rechaza cualquier indagación, no le interesan.

No se trata de tomar una mera postura objetiva ante el personaje, de poner de manifiesto la imposibilidad de penetración en la intimidad ajena, sino que, eliminada en lo posible la realidad exterior, despreocupado de la vida interior del personaje, lo que plantea Unamuno es un problema de personalidad. La imposibilidad del propio conocimiento, de asir nuestra imagen, el yo cambiante.

No elige la fórmula epistolar como vehículo de introspección sino como recurso que forma parte del juego. El mismo autor resume y clarifica las claves de su novela, que ha ido dando a lo largo de la misma, en el epílogo, y desvela la complejidad encerrada en el viejo artificio con que la había presentado. Así, escribe: "He vuelto a repasar esta correspondencia (...) y cuanto más la leo y la estudio más me va ganando una sospecha, y es que se trata, siquiera en parte, de una ficción para colocar una especie de autobiografía amañada. O sea que el Don Sandalio es el mismo autor de

las cartas, que se ha puesto fuera de sí para mejor representarse y a la vez disfrazarse y ocultar su verdad" (pág. 1183). Y más adelante se pregunta, haciendo reflexionar al lector: "¿O no será acaso que el Don Sandalio, el mi Don Sandalio, del epistolario, no es otro que el mi querido Felipe destinatario de las cartas y al parecer mi desconocido lector mismo?", para concluir: "Sabido es (...) que todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo y, por muy diferente que este sí mismo sea de él propio, de él talocual se cree ser " (pág. 1183).

Así, puede decirse que el argumento ha sido sustituido por un enigma, el de la personalidad, ese verse y reconocerse en otro, el otro que es y no es el narrador: "El problema más hondo de nuestra novela -escribe el autor-emisor-, de la tuya, Felipe, de la mía, de la de don Sandalio es un problema de personalidad, de ser o no ser " (pág. 1180). Y en él subyace el de la creación del personaje, el ente de ficción que se hace a sí mismo y aún se coloca por encima de los seres reales (61), y el de la creación de la novela. El autor-narrador ha ido dispersando sus ideas sobre el género novelesco a lo largo de las cartas, y en el esclarecedor epílogo confiesa: "me he propuesto escribir la novela de una novela (...) y escribirla para los lectores que yo me he hecho a la vez que ellos me han hecho a mí", y, en seguida, recaba la participación del lector, otro de los signos de mo-

-dernidad de la narrativa unamuniana: "mis lectores, los míos, saben que un argumento no es más que un pretexto para una novela (...) y estoy seguro de que ellos han de preferirlo, que les dé yo las novelas y ellos las pongan argumentos" (pág. 1184).

Una novela sin argumento y sin final, puesto que no exige un desenlace aglutinador de los factores desencadenantes: "el lector que busca novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído" (62).

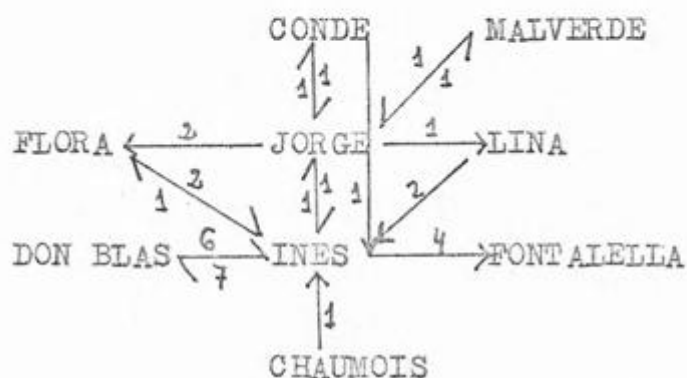
Unamuno, en Don Sandalio, se sirvió de las cartas como instrumento para ese encadenamiento de imágenes de sí mismo que Gullón denominó "el juego de los espejos" y, a la vez, para distinguir el monólogo de ese monodialogo (palabra, como se sabe, que él acuñó) o diálogo consigo mismo, en el caso de La novela de Don Sandalio, o con el supuesto receptor. Ese matiz que diferencia la correspondencia de un solo emisor del puro monólogo, el hablar para ser escuchado, lo que exige un tú y no sólo la conciencia de sí mismo.

IV.9. Por el honor del nombre, de Pérez y Pérez.

En 1934, al año siguiente de Don Sandalio de Unamuno, y

como prueba de la constante convivencia de las diversas fórmulas, estilos y calidades en la narrativa, aparece, como si se hubiese realizado un retroceso en el tiempo, la novela de Rafael Pérez y Pérez: Por el honor del nombre (63), continuación o epílogo de Duquesa Inés, en la que intervienen los mismos personajes.

La primera parte de Por el honor del nombre está formada por 33 cartas que se cruzan entre los distintos correspondenciales, como indica el esquema siguiente:



El grueso de la correspondencia confluye en Inés y Jorge, los protagonistas de la historia sentimental en la que, una vez más, se trata el tema de la lucha entre los prejuicios de clase y el amor. La novela no tiene una decidida intención moralizante y educativa, pero la acción apenas se aleja del eje ético en el que se inscribe el significado del relato. La tensión es el resultado de una desviación positiva

de este eje semántico (la heroína sacrifica su amor "por el honor del nombre"), pero a esta decisión seguirán una serie de acciones que desencadenarán el final feliz, la justa recompensa.

Las cartas están escritas en un estilo familiar y natural, con un tono de rezagado romanticismo y ligeros elementos costumbristas. Nada hay que destacar en cuanto a la forma del enunciado o la utilización del recurso. La novela no tiene más interés para nuestro objeto que constatar la presencia del diario, en la segunda parte, que sustituye a la correspondencia de un solo personaje y coexiste con la narración en tercera persona y la inserción de cartas:



sin causa que justifique el cambio de técnica narrativa. Hasta en la novela popular se advierte que llegamos a un espacio donde todas las formas de expresión escrita se confunden, en un intento de dar al mensaje humano su valor más nítido, a la vez que se presagia, a cada paso, la ruptura de la fór-

-mula epistolar. Nuevas técnicas reclaman los métodos de la confidencia epistolar que, sin embargo, no se abandona totalmente.

IV.10. El procedimiento epistolar en C.J.Cela

IV.10.1. Una interesante prueba de que la carta como recurso narrativo subsiste con otras técnicas, de que hay siempre un rumbo reincidente hacia ese momento en que el hombre vuelva su afectividad o su confesión en un destinatario, se encuentra en la obra de C.J. Cela, uno de los escritores más significativos de la novela de posguerra y con mayor afán de renovación.

Y es curioso que, en las tres novelas (64) en que, predominantemente, Camilo J. Cela utiliza la primera persona, los críticos no se pongan de acuerdo en la denominación de la técnica usada y se barajen indistintamente: memorias, monólogo, cartas, diario, sin matizar sus diferencias que, en rigor, en algunos casos, son difíciles de precisar. Para Tomás Oguiza, Pascual Duarte (65) "se manifiesta a lo largo de unas cartas expiatorias escritas en la cárcel, mientras aguarda para ser ajusticiado por sus crímenes" (66). Mientras Paul Ilie cree

que la novela está narrada en forma de memorias (67), Sanz Villanueva le llama simplemente relato autobiográfico (68), y une ambos términos Corrales Egea cuando afirma: "la ficción de escribir unas memorias o autobiografía desde la cárcel..." (69).

Con los diversos términos (y no creo necesario dar más ejemplos) se trata de expresar cómo Pascual Duarte es una confesión escrita, dividida en 19 capítulos, destinada al conde de Torremejía (asesinado por Pascual) y en último término a todos, ya que se ofrece como "pública confesión". El manuscrito se envía a don Joaquín Barrera, único amigo del conde, del que Pascual recuerda las señas. El autor figura como transcriptor y corrector del relato, según el viejo recurso, y así la narración de Pascual Duarte, escrita desde su celda de condenado a muerte, nos llega de un modo directo

Esta "especie de memorias", como califica el personaje a su escrito, recuerdan el Buscón y el Lazarillo (la picaresca antigua sirvió indudablemente a Cela de modelo literario) y la semejanza se advierte tanto en el tema como en la forma de expresión. En cuanto se trata de relatos dirigidos a una determinada persona, en Pascual Duarte, como dije al referirme al Lazarillo, el relato tiene el valor de una larga carta confesional donde el personaje empieza a trazar su biografía en comunicación con un destinatario mental,

símbolo de un público lector.

También aquí se dan las apelaciones al receptor, desde el comienzo: "Yo, señor, no soy malo" (pág. 21), y a lo largo de la narración: "Usted me perdonará, pero no puedo seguir. Muy poco me falta para llorar... Usted sabe tan bien como yo..." (pág. 66). Las escasas interrupciones del relato son pausas en la escritura (caps. VI y XIII) para dar paso a la reflexión. No creo, como decía Oguiza, que Pascual Duarte, que en ningún momento adquiere la forma externa de correspondencia, pueda considerarse como una serie de cartas.

El final del protagonista, la ejecución, sí será relatada en carta por dos testigos, con lo que, en total, intervienen en la historia, además del narrador-protagonista, el transcriptor-editor y los narradores-testigos de los últimos momentos de Pascual Duarte.

IV.10.2. En Pabellón de reposo (70), novela delimitada a dar a conocer los estados de ánimo y sensaciones, la vida psíquica de siete enfermos, que van muriendo de tuberculosis en un sanatorio, Cela se servirá de distintos procedimientos narrativos para poner de relieve, del modo más directo, la subjetividad de los personajes.

Paul Ilie, que estudió con acierto los principales aspectos de esta novela: división formal, el tiempo, influencia de La montaña mágica de Thomas Mann, y el primitivismo que se revela en la reducción estructural, ha llamado la atención sobre la precisa regularización, la simetría de las dimensiones de la novela, "presente incluso en detalles como la igualdad numérica de las cartas" (71).

En efecto, Pabellón de reposo compuesta de memorias, diarios, monólogos y cartas (72), donde prácticamente la acción se ha suprimido, está estructurada en dos partes (a la primera sigue un intermedio y a la segunda un epílogo) formada cada una por siete capítulos, que corresponden a cada personaje, hombre-mujer alternativamente, y sin nombre, que expresan su subjetividad, un amasijo de sensaciones, tristezas y temores, ordenados por la escrupulosa simetría estructural de la novela.

El tiempo psicológico, medido según la perspectiva de cada personaje, casi siempre en relación con el proceso de su enfermedad, domina en la novela frente a la visión constante y paralizada del tiempo cronológico que, sin embargo, se percibe, puesto que la secuencia de los días se anota en las cartas y diarios de los personajes.

Pabellón de reposo es un interesante ejemplo a partir

del cual pueden señalarse los débiles límites que separan las distintas técnicas narrativas de la novela en primera persona. Así, el personaje 52, que en el capítulo I se supone lleva poco tiempo aún en el sanatorio, adopta una perspectiva acorde con su todavía esperanzadora visión del futuro, y su enfoque es menos subjetivo que el del resto de los angustiados personajes. Su equilibrio mental le permite desplazarse más de sí mismo y, aunque desde un punto de vista personal, observar esos seres con los que comparte el espacio cerrado del sanatorio, a la vez que empieza a analizarse en su situación todavía soportable. El resultado es una primera persona narrativa en que lo descriptivo coexiste con la introspección psicológica, que no ha llegado a niveles profundos.

El capítulo segundo corresponde a las impresiones que el 37 (personaje femenino) anota en los doce días de su diario. Contrasta con el punto de vista del personaje 14, que utiliza las memorias (cap. III) para mirar hacia atrás, a su pasado, hasta que da entrada al presente, en forma próxima al diario, en la parte final de su relato, observándose el salto del illo tempore al nunc et nunc.

La diferencia entre memoria y diario está centrada, pues, en la propia distancia entre una escritura que relata los hechos de modo ordenado, infundiéndoles una perspectiva y

distinta valoración, y otra donde se suceden los datos cotidianos de modo puntual y sin diferenciar. Con este tipo de escritura se da mayor fuerza y sinceridad a la narración. Memoria y diario constituyen así una prueba palpable de que el escritor narra su propia experiencia, infundiéndole rasgos distintivos e insistiendo más en aquellos puntos donde el propio personaje desea ser reconocido.

Pero el tono es especialmente distinto. Frente a esa escritura de la nostalgia, que insiste en los hechos que en el presente se consideran más valiosos, está otra donde la primera persona, en su afán enumerativo, no deja de narrar lo más nimio y cercano. Las dos fórmulas están muy influenciadas por el método de la novela epistolar y constituyen por sí mismas un mecanismo narrativo que, basado en la confidencia, se mueve buscando inconscientemente un destinatario. Cuando se escribe una página de un libro de memorias el narrador está realizando, en cierto modo, un ejercicio epistolar, contando a alguien no determinado (a su yo escindido, en último término) lo que le ocurrió, y procurando añadir un valor documental a las palabras, en un afán de que sean a la vez expresión y testimonio.

Por eso, cuando la carta se incorpora a las memorias, se integran datos epistolares que puedan añadir verosimilitud, mientras que en el diario, cuando se insertan, se hace de mo-

-do más directo, carente de perspectiva, como una prueba más en el momento presente que lleva hacia lugares que después se abandonan. Es el caso de la carta del marino que se copia en el capítulo VI de Pabellón de reposo, en el monólogo escrito (próximo aquí al diario) del personaje 103. La carta queda una vez más como testimonio de la propia forma del pasado y, el simple hecho de que se mencione, constituye una prueba de que subyace en el recurso una marcada meta documental.

El personaje 40: "Usted señorita, tiene la lejana idea de que en algún tiempo llevaba unas notas, o un diario, o algo parecido" (pág. 171) escribe también sus impresiones (cap. IV); pero en este caso estamos ante la escritura como catarsis, el monólogo ceñido a una lógica gramatical, el texto que no se dirige a nadie.

Y junto a esto, las cartas de C y B (n^os 11 y 2). Es curioso observar que Cela ha elegido a personajes masculinos (en contra de la generalizada opinión de que es mayor la tendencia de la mujer a escribir cartas) para autores de la correspondencia. La del personaje 11 (tres cartas en el capítulo V de cada una de las partes) es la evocación de un amor que, a pesar de las circunstancias, quiere inútilmente salvar. La del n^o 2, director de una importante sociedad, está dirigida al administrador, a través del cual intenta se-

-guir conduciendo el negocio y a cuyo cuidado deja a su mujer e hija. Son dieciséis cartas (ocho en el capítulo VII de cada una de las partes de la novela) en una sola dirección, que muestran también la interioridad del personaje.

A estas veintidós cartas señaladas, habría que añadir las que el autor dice haber recibido, durante el curso de la publicación de la novela (73), del doctor A.M.S., de su tía abuela Katherine Trulock y de su amigo W.L., y que presenta como verdaderas frente a la correspondencia ficticia de los personajes. Contribuyen a subrayar la objetividad del intermedio y del diálogo o partes narradas que, aunque muy brevemente, se insertan, actuando como pausa y contrapunto de la subjetividad de los monólogos de los personajes, así como dan una mayor verosimilitud al incorporar datos verificadores del proceso de creación literaria. El que Cela nos advierta que ha recibido una serie de cartas, es un deseo de añadir mayor objetividad, aunque el autor lo use de un modo artificioso. En cierta medida esto estaba insinuado en el trasfondo legal del ámbito epistolar de Pascual Duarte.

Paul Ilie ha destacado el papel de las cartas y diarios como "compensación ambivalente del espacio y del tiempo" (74), elementos necesarios para fijar la medida del tiempo y dar la imagen de espacio en una novela que, al carecer de

acción, no cuenta con puntos de referencia para la localización espacio temporal.

Por otra parte, cartas y diarios se comportan como ordenadores de la manifestación psicológica de los personajes que, al producirse simultáneamente, podría dar la impresión de suceder en un solo instante y no paralelamente al tiempo físico, que viene marcado por los indicios que aluden al cambio de estaciones (desde el comienzo del verano a la proximidad del invierno).

Es interesante señalar el variado nivel de profundidad en los diversos métodos de que se sirve Cela para mostrar la autopercepción de los personajes. Se advierte que, a pesar del carácter confesional de la carta, la misma improvisación y espontaneidad que requiere el género la hace menos reflexiva. El personaje está en mayor libertad para el autoanálisis frente al diario que, en principio, escribe para sí mismo o en las memorias sin destinatario, o en el monólogo escrito con función de catarsis que se supone nadie va a leer.

En la carta, y más en esta especial situación de los personajes de Pabellón de reposo, se tiende a presionar de algún modo al receptor (sentimentalmente, por ejemplo, en el caso de C=11), a limitar la sinceridad o a eludir hechos en la medida en que un profundo análisis psicológico sólo es

útil para el propio individuo. Como escribió el Dr. Romero, a propósito de la novela: "El tuberculoso que prevé su muerte se actualiza adrede en sus últimas horas, se termina espiritualmente en un vértigo de vivencias que le dejan exhausto, listo y vacío para la muerte" (75). Pero, entre tanto, es lógico que, frente a los demás, no admita ese fin sino, a lo sumo, como probable.

IV.10.3. Para el análisis del mundo interior de los personajes de Pabellón de reposo, presentado desde el punto de vista de cada uno de ellos, Cela se sirvió de distintos procedimientos narrativos. Los concentraría en uno solo, la narración en segunda persona, al acometer la empresa de mostrar la psicología de Mrs. Caldwell -complejo y desequilibrado personaje femenino- a través de sus continuas confidencias al hijo muerto.

En Mrs. Caldwell habla con su hijo (76) estamos de nuevo ante una novela sin acción, de estructura fragmentaria, fiel reflejo de la personalidad de la protagonista que evoca al hijo, entre el ingenio y la demencia, en una serie de planos inconexos, reveladores de su estado cercano a la paranoia.

Mrs. Caldwell es una novela que la mayoría de la críti-

-ca ha señalado como epistolar (77). Paul Ilie la considera como "un monólogo en el que Mrs. Caldwell habla a su hijo, de manera clara y absurda, directa y poéticamente evasiva, de su amor por él" (78). La verdad es que Mrs. Caldwell escribe a su hijo y así lo manifiesta, en varias ocasiones, a lo largo de la novela: "Cuando escribo estas líneas en tu recuerdo, Eliacim, es lunes" (pág. 50). Y, de forma más evidente: "Si tuviera una máquina de escribir, hijo mío, (...) en ella te escribiría mis cartas, Eliacim, para que su lectura te resultase más fácil" (pág. 172). Y finalmente: "Ayer me encontré mal, hijo mío, cuando te estaba escribiendo (...) Mi carta de ayer, según creo, ha debido quemarse" (pág. 209). Incluso el autor, en el epígrafe de la última parte de la novela, para dar a conocer que Mrs. Caldwell ha sido trasladada al manicomio, escribe: "Cartas desde el Real Hospital de lunáticos" (pág. 219).

Pero, estas supuestas cartas se presentan como breves capítulos titulados (212 en total), carecen de localización espacio-temporal, de las clásicas fórmulas de encabezamiento y despedida (79), e incluso de destinatario real, pues, a pesar de su desquiciamiento, Mrs. Caldwell no deja de admitir, en toda ocasión, que el hijo ha muerto. Además, no se refieren a sucesos de la actualidad del personaje. El contenido es la evocación discontinua (los textos podrían ser leídos en cualquier orden) de un pasado que obsesiona a la pro-

-tagonista, salvo alguna escasa referencia al momento presente, en un texto esencialmente lírico que carece de elementos narrativos.

Mrs. Caldwell es la proyección de los estados psicóticos de la protagonista, del proceso de una mente perturbada que salta del plano real al irreal por medio de la alusión, con extrañas e inverosímiles asociaciones desprovistas de marco referencial y llenas de lirismo. Sin embargo, se nos presenta como una historia verdadera. El autor, una vez más, aparece como editor de "los papeles que Mrs. Caldwell dedicó a su adorado hijo Eliacim" (pág. 223), que le fueron enviados a la muerte de la anciana, a quien dice haber conocido durante su viaje a la Alcarria.

Estas, en todo caso, cartas mentales de Mrs. Caldwell, muestran cómo la segunda persona es particularmente eficaz para la literatura confesional. Aquí no se trata, como otras veces he señalado, del desdoblamiento del personaje a la búsqueda del otro yo con el que comunicarse y descubrirse. El tú no es reflexivo sino transitivo. Es el pensamiento en acción el que recae sobre ese destinatario imposible con el que el diálogo no llegará a establecerse.

Mrs. Caldwell es un monólogo en segunda persona, un discurso en el que se reiteran las cadencias del método epis-

-tolar, de un modo retórico de expresión que, en una época de "arte y neurosis", como la ha definido Lionel Trilling (80), debe encontrar su propio marco y que, sobre todo desde 1922, con la aparición de Ulysses de James Joyce, tiene multitud de ocasiones de marcar un ritmo descriptivo. El monólogo de Mrs. Caldwell tiene el valor de ser el reflejo de una "resonancia escrita" que encuentra en Freud un fiel apoyo. El psicoanálisis reclama los métodos de la confianza epistolar desbancando al género y, así, la soledad del escritor es suplantada por un mero diagnóstico de neurosis, y el recuerdo del destinatario es como una prueba de que aquellas líneas de la "teoría de la comunicación" de Shannon y Weaver (81) no han muerto.

IV.11. Cartas del demonio, de Burto.

Tampoco ha desaparecido el empleo de la fórmula epistolar con fines didáctico-moralizantes. A título de ejemplo cabe mencionar las Cartas del demonio (82) donde, con una ligera trama novelesca desarrollada a lo largo de las treinta cartas, en que el demonio (Rabilargo) trata de instruir a su sobrino (Alicorto) en el oficio de tentador, se vierten una

serie de enseñanzas religiosas, que el autor resume en seis puntos del epílogo, por si hubieran quedado demasiado diluidas en la historia que presenta. Y es curioso observar en esta ocasión cómo siguiendo el viejo recurso, tantas veces señalado, el autor pretende ser solamente el editor de lo que inverosímilmente presenta como cartas auténticas. Todo el artificio vinculado a la fórmula epistolar subsiste con ella aunque degradado. Aquí el método no se utiliza sino para hacer más amena la enseñanza espiritual.

IV.12. Cartas a mí mismo, de Gómez de la Serna.

Más interés presenta el uso de la fórmula por Ramón Gómez de la Serna. Sus Cartas a las golondrinas (83) son una lírica divagación nostálgica como respuesta al mensaje que cada año anuncia la primavera. Ejercicio literario o prosa poemática que adquiere un nuevo rumbo en Cartas a mí mismo (84), donde ensaya "la anatomía del alma", reflejando su imagen interior: "la mitad de uno mismo, queramos o no queramos, está aislada, frente a los horizontes que nos encierran" (pág. 99). A lo largo de su monólogo epistolar va desarrollando una teoría sobre el género y su carácter confesional. La suya es una ambición "de decir lo más que se pue-

-de decir escribiendo, usando esa facultad que tiene el hombre de desdoblarse, de pedir auxilio desde el fondo del alma" (pág. 124).

Escribirse a sí mismo supone, por otra parte, el reconocimiento de la mayor soledad: "Te diría que cada vez estoy más solo y me voy quedando sin mí mismo" (pág. 143) y, además, plantea la dificultad del propio conocimiento. Uno se ve, si no mejor, diferente: "Estas cartas probarían que al dirigirse uno a sí mismo con franqueza no se reconoce uno, no tiene apenas nada que decirse" (pág. 190). En la carta hay siempre, pues, un elemento de falsedad, a veces inconsciente. "Ya había dudado yo-escribe el autor- del sistema epistolar, pero esta experiencia que estoy haciendo y que me pone lejos de todo engaño, también me pone lejos de toda carta" (pág. 209).

Las Cartas a mí mismo tratan de lo artificioso de este recurso narrativo como vehículo para el análisis introspectivo: "el espíritu se volatiliza en el espíritu". Gómez de la Serna concluye por afirmar que uno no puede hablarse a sí mismo sino por "el monólogo, la autobiografía, el diario íntimo" (pág. 255). En la correspondencia "tiene que haber perspectiva y diferencia entre aquel a quien escribimos y nosotros" (pág. 224); para el diálogo epistolar quedan los acontecimientos exteriores, no es el camino para "las confiden-

-cias supremas". El autor viene a decir que el autoanálisis en las cartas sin respuesta, ese desdoblamiento del narrador para contemplarse, es falso diálogo, correspondencia frustrada. Y en este sentido no está lejos de la idea unamuniana en Don Sandalio, aquel alter ego que el narrador pretendía alcanzar, un experimento en mímesis narrativa, la metáfora de enfrentar "nuestros textos íntimos" con los de los demás.

IV.13. Víspera del odio, de Concha Castroviejo.

El tipo de novela que se resuelve en una larga carta está representado en Víspera del odio, de Concha Castroviejo (85). Es la historia de Teresa Nava, situada en el marco de la guerra civil y primeros años de posguerra. En el prólogo, escribe la autora: "Nada en esta historia me pertenece. Nada añadí al manuscrito que me fué confiado. Me limito a presentar a Teresa..." (pág. 5). Los tres primeros capítulos de presentación de la protagonista, en los que la autora relata cómo la conoció, no eran necesarios. Podrían haberse sustituido por alusiones del propio personaje en su texto, si se deseaba dar mayor verosimilitud al convencionalismo elegido; pero, como se verá, son el indicio de que la cultura del re-

-cuerdo debe hacerse desde las zonas del texto escrito más que del lenguaje hablado.

La larga carta Teresa Nava—→Consuelo ocupa los quince capítulos restantes de la novela. Sobre esta división, que atenta a la forma exterior del recurso epistolar, aclara la autora: "Me he limitado a marcar, de acuerdo con los espacios en blanco que presenta el texto y con el mismo sentido de la narración, la división en capítulos" (pág. 31). Es una carta narrativa, "confesión o acusación", como ya se señala en la primera página de la novela.

Este relato significa también hacer del texto epistolar la máxima prueba para alcanzar la verdad. La meta de Víspera del odio es llegar a una anagnórisis y el camino será un progreso a través del texto personal, una incursión por un territorio que se vuelve a recorrer mientras se escribe y del que se trata de investigar las zonas más oscuras.

Pero la carta de Víspera del odio no se afianza en la introspección; es un ejemplo de cómo se vuelve sobre su propia dimensión de "espacio confesional" para convertirse en literatura de la reconstrucción de los hechos pasados.

El narrador (Teresa Nava) siente una "necesidad" epistolar y su relación con el mundo exterior se establece a través

de un cauce escrito que hace del texto la experiencia básica de intercomunicación. "Debería contártelo todo y quiero contártelo... Pero ahora no puedo. (...) Creo que he de escribirte" (pág. 21), había dicho la protagonista antes de iniciar su relato. Es como si pretendiese dudar de la conciencia de la palabra hablada en su agónica búsqueda de razones: "Para que entiendas esto, lo de hoy, tengo que contarte muchas cosas, muchas, de antes, aun de antes que me conocieras" (pág. 21) y creyese que la palabra escrita era el vehículo más adecuado para la reconstrucción de su vida.

Esto, que supondría un descrédito de los planos experimentales "fonéticos", es un intento de incorporar la voz al método descriptivo y una prueba patente de que se ha encontrado el "sentimiento de la nostalgia", el método que coloca las reminiscencias en su más alto grado expresivo y que sitúa aquí la carta como un dato que desplaza otras formas de comunicación.

IV.14. Carta a nadie, de Jaime Moncada.

En esta misma línea, y como una variante, habría que citar Carta a nadie, de Jaime Moncada (86), donde la carta Vic-

-tor—→Marta, que ocupa cuatro capítulos de la novela (3, 5, 8 y 11), es interrumpida por la narración en tercera persona. El marido escribe a su esposa, y antigua amante, una larga carta de despedida en la que hace un balance de su vida en común. Es un intento de describir su proceso mental, los cambios emocionales, mientras los hechos siguen desarrollándose al margen de la progresión de sus pensamientos y simultáneamente. El contraste entre el tiempo lento de las revelaciones retrospectivas del narrador, en primera persona, y la narración de los sucesos del tiempo presente, pone de manifiesto, una vez más, cómo la carta es un elemento paralizador de la acción. En este caso, se utiliza como recurso para dar a conocer las circunstancias anteriores, que aclaran la atmósfera en la que se desenvuelven los acontecimientos. La esposa no llegará a leer la carta, que será destruida. Esta carta que no se envía ha servido de catarsis al protagonista, de conocimiento profundo de una situación que no habría alcanzado de otro modo, metido en la distracción de su vida social. Una carta cuyo texto el receptor nunca llegará a conocer y que se sitúa en la frontera del monólogo en segunda persona. La narración en tercera persona desplaza al texto epistolar, que es su complemento.

IV.15. La fórmula epistolar en Max Aub

IV.15.1. Con independencia de toda agrupación generacio-

-nal, siguiendo cronológicamente la aparición de las novelas escritas enteramente en cartas, o aquellas en que un determinado uso de la fórmula epistolar merece destacarse, habría que mencionar ahora a Max Aub, cuya novela Juego de cartas se publica en 1964. Por supuesto que en esta cala necesariamente no exhaustiva, en la que se trata de atestiguar la pervivencia del recurso hasta nuestros días, hay momentos en que la ruptura cronológica se impone, sobre todo cuando, como sucede con este autor, es interesante señalar los antecedentes, en su propia obra, de la utilización del artificio epistolar (87)

Así, en su primera narración, Geografía (88), fábula la llama su autor, donde al conceptismo en el relato se une la búsqueda de originales metáforas, un lenguaje pleno de lirismo, que sugiere la historia sin delimitarla en unos contornos precisos. Y en ese mundo de ensueño y fantasía en que se mueven los amantes (actualización del mito de Fedra), las cartas del Capitán a su mujer (diecisiete en total), breves mensajes, algunos casi telegráficos, enviados cada uno desde un puerto distinto, suponen el contrapunto del mundo real, el recuerdo de la existencia del padre y marido, que un día habrá de regresar. Frente a los viajes imaginarios que, anclados en el puerto y a la vista del atlas, realizan los enamorados, el Capitán pasa con su barco por los más exóticos lugares: Aden, Bombay, Colombo, Singapur, Batavia... y escribe: Otro muelle, otro cielo, otra ciudad, más grande, más peque-

-ña, igual a todas", o más explícitamente: "Siempre me dices que te cuente cosas de mis viajes. Créeme, esto es lo más tonto del mundo; todos los puertos son iguales y, naturalmente, todos los países son los mismos" (pág. 1269). El lenguaje de las cartas contrasta con el del resto de la historia; el texto epistolar va creando el mundo real que se concreta en la figura del capitán, la amenaza de su arribo, del cercano final de un mundo de ensueño que, al igual que en la Fedra clásica, terminará en tragedia, aunque presentada de una forma ambigua, que puede dar lugar a más de una interpretación.

IV.15.2. En 1934 se publica la primera novela propiamente dicha de Max Aub, Luis Alvarez Petreña (89), que la crítica señala como una breve novela epistolar(90), pero que fue ampliada por su autor añadiéndole una segunda parte, en México (1965), y una tercera, para la edición española, que, en su versión definitiva, apareció en 1971 con el título de Vida y obra de Luis Alvarez Petreña (91).

El autor señala, al comienzo de la edición completa, la diferencia de años que separan la elaboración de los distintos episodios (escritos en 1931, 1953 y 1969), según es fácil deducir de los datos que indica, y añade: "Si estuviese seguro de que se notara no lo diría". Pero sí se advierte, co-

-mo ya dijo José Domingo (92), la artificiosa manera de hilvanar los episodios. Y yo diría que, también, el denodado empeño en seguir una historia que sólo es explicable si se tiene en cuenta que este inventado escritor aragonés, Luis Alvarez Petreña, encarna el tema de la vocación literaria que, probablemente, Max Aub quiso tratar en tres etapas bien distintas de su vida de escritor.

El primer episodio de la novela, que durante tanto tiempo había tenido vida propia, queda ahora como una parte de una obra miscelánea, dentro de la cual pierde su individualidad, para entrar de lleno en el juego imaginativo de un autor que ha creado ingenios apócrifos o falsas biografías, como su Jusep Torres Campalans. Pero, además, la utilización de otros recursos narrativos en los restantes episodios, impide ya considerar la novela en su conjunto como epistolar, del tipo Werther, como había sido calificada (93) la primera parte cuando apareció aislada.

No obstante, es necesario analizar si realmente el manuscrito que Luis Alvarez Petreña "envió" al autor, con el ruego de que lo publicase, está compuesto o no por cartas. En la introducción, Max Aub lo califica de memorias: "La existencia de seres como el autor de las presentes memorias" (pág.17) y en la carta de su autor, que acompaña al escrito, se dice: "tengo interés en que se publiquen estas líneas. Para que

ella las lea" (pág. 18). Ella, Laura, era el personaje destinatario de las cuartillas de Alvarez Petreña, que éste nunca le envió.

Por otra parte, el narrador-protagonista, al comienzo de su escrito, afirma: "Te escribo para mí, como si hablara contigo hablando conmigo, que es, al fin y al cabo, como hablo contigo, sobre todo en ciertos momentos, cuando no me quieres oír y disparatas" (pág. 19). Lo que apunta al monólogo en segunda persona, monólogo interior que, frente al stream of consciousness, se mantiene dentro de una lógica y en la zona de claridad de la conciencia.

El texto es la exploración de esta conciencia del personaje, un análisis minucioso de sus sentimientos, un deseo de catarsis: "No tenía, al empezar a escribir, idea alguna. Iba a ver lo que salía de mi corazón, a ver si me vaciaba de una vez y me fabricaba uno nuevo" (pág. 24). Y, poco más adelante: "confío en que esta cínica exposición de mi yo me haga sobrevivir" (pág. 25). Un monólogo que el "te me escribo" (pág. 21) del protagonista, unido al hecho de que el texto fragmentado se escribe cada día (desde el 24 de noviembre al 5 de diciembre) y no se envía al hipotético destinatario, lo aproxima también más a la forma de novela-diario que al recurso epistolar..

Pero, además, salvo los tres primeros días, la pareja continuaba viéndose a diario, lo que supone que el manuscrito sería más un desahogo íntimo del protagonista, que simples cartas que no hacía llegar a su destino. El texto es un conjunto de meditaciones, una serie de pensamientos encadenados con un único punto de referencia (Laura, la amante despectiva), que lleva a Luis Alvarez Petreña a considerar su situación desde un doble aspecto: "mi tragedia no es solamente la de ser hombre, sino escritor, y donde se oscurece más mi infortunio es cuando veo que soy un mal escritor" (pág. 59). No se expresa una acción sino que se desvela el espíritu torturado del amante no correspondido, del hombre que se empeña en ser escritor y se sabe incapaz.

Junto a este texto, sin apariencia externa de cartas, contrasta la correspondencia de la mujer de Petreña (Julia² → Rosario) y la de Laura³ → amigo, que encajan más estrechamente dentro de la fórmula epistolar, tanto por su aspecto exterior como por su contenido. La carta de Luis → Julia, copiada en la continuación del manuscrito de aquél, tiene una función documental, como prueba de una situación (la reconciliación con su mujer), que Petreña ha provocado voluntariamente. Es, además, un ejemplo de cómo el narrador-protagonista concibe su texto de un modo diferente en esta carta "auténtica", que cuando trata de reflejar su interioridad. Y es también distinta su relación con el receptor!

Cuando Petrefia escribe su manuscrito, se pone de relieve ese vivir escindido del emisor que, a la manera unamuniana (recordemos que la primera versión de esta novela de Max Aub es de 1934), lleva al destinatario en su propio ser y trata únicamente de dar paso a su interioridad, que es gradualmente observada y narrada. El relato es así una "escritura" de la situación. En cambio, en la carta copiada, la misma modificación del enunciado: "pongo entre paréntesis lo que suprimí al copiársela" (pág. 60), revierte a ese elemento de falsedad en el diálogo epistolar, que Gómez de la Serna preconizaría después. Incluso el mismo contenido es menos profundo; la alusión a la realidad interior, más superficial.

En Luis Alvarez Petrefia, cuando el narrador-protagonista entabla con Laura algo semejante a un diálogo epistolar, complemento del que no le es posible mantener con ella personalmente (que finge no escucharle más de una vez), en realidad se está hablando a sí mismo, analizándose a la luz de los acontecimientos. Es, como ya dije, un monólogo en segunda persona muy próximo también al diario. Se advierten, de nuevo, las muchas afinidades de la novela epistolar y la novela-diario; en ambas se establece una relación de intimidad con el lector y, sobre todo, las dos se caracterizan por la simultaneidad de la representación de la vida interior del personaje y la situación épica, sin que esto excluya, en algún momento, el uso del flash back, que reproduce acontecimientos pasados,

cuyo conocimiento es necesario para una mejor comprensión de la personalidad del protagonista.

En Luis Alvarez Petreña hay un eco romántico, un cierto tono dramático, que no responde a una postura literariamente rezagada, sino a un deseo de análisis riguroso de una crisis que se presenta con valor documental (con la apoyatura del manuscrito) y cuyo propósito se declara abiertamente: "Como documento histórico -de nuestro tiempo- es por lo que creo que puede tener algún valor este escrito" (pág. 18). Como ha dicho E.G. de Nora: "Alvarez Petreña es un libro-límite; la encarnación de una crisis al mismo tiempo estética, espiritual, social, y simplemente, humana, desde la cual es preciso regresar a un punto de partida. Del empacho del subjetivismo pasaremos, en efecto, al reconocimiento de la objetividad pura y simple, casi despersonalizada" (94).

Y todo esto en lo que respecta a la primera parte. La historia, prolongada con un segundo episodio, aparece de nuevo en Méjico, en 1965. Allí se califica de "especie de autobiografía" (pág. 78) a la primera parte, y se inicia el juego sobre el escritor apócrifo Luis Alvarez Petreña, con la duda de si realmente se suicidó (como daba a entender el manuscrito inicial) o si vive. En este episodio se incluyen dos relatos que se atribuyen a Petreña: Leonor (¿otro retrato de Laura?) y Tibio, que se define como "otro autorretrato verosimil-

-mente travesti" (pág. 116) de Alvarez Petreña, breve monólogo de un personaje femenino, en el que se revive el mismo problema sentimental que el falso escritor había expresado en su manuscrito anterior. Las notas de reconocidos escritores y críticos, con noticias sobre los textos y la existencia de Luis Alvarez Petreña, intentan dar verosimilitud a la figura inventada, aunque es evidente que estamos ante una obra de ficción y, más que en "la novela de la novela", en ese hacer literatura de la propia literatura, que hace recordar una de las facetas de Borges (aunque el escritor argentino haga gala de una mayor erudición), esos juegos a los que somete al lector desde su biblioteca-laboratorio dando, entre otras, la imagen de un alquimista de la literatura.

En la última versión de Luis Alvarez Petreña, aparecida en 1971 (95), se añade una tercera parte que incluye el "Diario inglés de Max Aub", falso diario en el que relata su estancia en el Hospital de Saint Paul, en Hemel Hempstead, su encuentro allí con Petreña, y la muerte definitiva del inventado escritor. A este diario, que más bien es la transcripción de los diálogos sostenidos en diferentes ocasiones con Alvarez Petreña, sigue el último cuaderno del personaje, de línea semejante al de la primera parte, un monólogo interior con un destinatario, al parecer, real; pero innominado.

Se incluye, además, un "trabajo de clase" sobre el libro

(que se da por terminado con el último manuscrito) y que es una especie de autocrítica y resumen de sugerencias y problemas que presenta la obra. Se pregunta el supuesto alumno: "¿Redondea lo ahora añadido, de alguna manera, el personaje?" Y la respuesta es acertada: "No lo creo. Lo bueno o lo malo es que ha acabado por formar un libro de tamaño normal" (pág. 190), pero que ha lanzado a la historia por caminos diferentes, abriendo brechas en lo que constituía una unidad cerrada, el primitivo Luis Alvarez Petreña, con su romanticismo reflexivo y un método que respondía tanto al propósito documental como al apasionamiento del personaje. Y con una fórmula narrativa más cercana a lo epistolar (monólogo con un destinatario mental) que la mayoría del resto de los fragmentos en que también se utiliza el monólogo.

De los dos últimos textos que se incorporan, como pertenecientes a Petreña, el relato "La equivocación" está escrito en tercera persona, y "María" es un monólogo en el que una actriz habla a su imagen en un espejo y que, en frase de Soldevila, "hace sinalefa entre el novelista y el dramaturgo que conviven en Aub", lo que podría extenderse a esa casi forma epistolar de la primera parte de Alvarez Petreña.

Una vez más, con esta novela, nos encontramos con que el método epistolar se abre hacia sus propios límites, se ciñe a su más próxima definición, y nos lleva a pensar que el "icono

verbal", y recuerdo ahora a Wimsatt (96), permanece como si fuera el símbolo de una época como la nuestra que, aunque renuncia a sus métodos tradicionales de escritura, no sabe sin embargo abandonarlos. De este modo, el eco de la antigua fórmula epistolar está presente en tantas novelas de hoy en que el personaje dirige a alguien sus confidencias.

Y así, los fragmentos epistolares en las novelas de Aub son frecuentes, y tampoco faltan en sus relatos. Basta mencionar "Librada", incluido en Sala de espera (97); las cartas de André Barillon—→Jean Richard en La calle de Valverde (98) y las incluidas en Campo de los almendros (99), entre otras. Ejemplo no sólo de pervivencia de la fórmula sino de su conexión con las técnicas dramáticas, a las que tantas veces se asimila la narrativa del autor por su inclinación teatral. De modo particular recuerdan la forma dramática las cartas que aparecen en Campo de los almendros, insertas entre diálogos y haciendo progresar la acción.

IV.15.3. Max Aub llega a la ruptura de la vieja fórmula epistolar, o mejor, se sirve de ella, para experimentar una serie de tendencias renovadoras de la narrativa, en su curioso Juego de cartas (100), donde la ambigüedad asoma desde el título por la doble acepción de cada uno de los términos que lo componen (juego: determinado número de cosas que sirven para

el mismo fin y ejercicio recreativo; carta: misiva y naipes).

Y esta ambigüedad del título refleja la de la obra, constituida por ciento ocho cartas, cada una escrita en el dorso de los naipes que forman dos grandes barajas, reproducción de las originales que se supone ha realizado Jusep Torres Campalans (el pintor inventado por Aub, su alter ego pictórico). En estas misivas se ofrecen una serie de datos contradictorios sobre Máximo Ballesteros, y el juego consiste en la reconstrucción del personaje a partir de una pluralidad de opiniones y de una situación básica de suspense: la muerte de Máximo ¿crimen, suicidio o muerte natural?

En la funda que contiene las dos barajas están impresas las reglas del juego que Max Aub propone a sus lectores:

Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento;

las apuestas no son de rigor. Permite, además, toda clase de solitarios. Gana el que adivine quien fue Máximo Ballesteros.

Esta obra abierta presenta, en un orden arbitrario, distintos episodios de la vida de un personaje, ligada a la de otros (en particular a muchas mujeres), y sometidos también estos episodios a la arbitrariedad de las distintas opiniones de los corresponsales. Ofrece, pues, dado el procedimiento de juego, una infinidad de posibilidades de lectura y una variedad de interpretaciones, según la receptividad del lector.

No sólo el autor ha desaparecido, dejando a los personajes que muestren directamente su relación con el protagonista, sino que se ha limitado a presentar unos materiales con los que el lector, cada lector, tiene que reconstruir su novela, leyendo y relejendo en una búsqueda inútil de la carta crucial, reveladora, que no existe. La técnica es semejante a la de la novela perspectivista, donde se intenta recrear a un personaje a través de los monólogos de los demás que intervienen en la narración. Y en la que el lector debe también sacar sus propias ideas de las impresiones, a menudo contradictorias, de los personajes que forman parte de la historia.

Esta idea de Max Aub, que evidencia cómo la novela de

una indagación psicológica y moral ha ido pasando ya a una interrogación sobre los problemas de punto de vista y estética, apunta también a las técnicas dramáticas con las que la novela epistolar está tan ligada. Hoy, cada vez más, el teatro se presenta como creación de equipo y se tiende a que el espectador no se mantenga pasivo. El estímulo que Juego de cartas supone para una participación colectiva en la interpretación de la novela, refleja la pérdida de la individualidad, simbolizada en el abandono de la postura privilegiada del autor en favor del grupo (mejor que el juego en solitario) que deberá hallar la solución que Max Aub esconde deliberadamente, en ese mundo de contradicciones que rodea al protagonista y que cae uno es ya de por sí.

Y se puede pensar que, probablemente, como afirma el médico en una de las cartas, Máximo Ballesteros murió de repente de una trombosis coronaria, y elegir un denominador común de las características que los distintos personajes le atribuyen: tímido, antipático, reaccionario, reconcentrado, pesimista, vanidoso..., pero, como dice uno de los corresponsales: "los hombres son un "puzzle", un juego difícil de componer" o "uno es como es para sí, no como parece a los demás" y, finalmente, la solución podría ser la perogrullesca verdad de Felisa, que en carta a Manuela escribe:

Máximo fue inteligente y tonto, sensible e insensi-

-ble, agradable y desagradable, silencioso y parlanchín, dulce y agrio, tibio y duro, tranquilo y desasegado, apacible, alegre y de mala luna, divertido y fastidioso, confiado y desconfiado, ardiente e indiferente, humilde y orgulloso, compasivo y cruel, respetuoso y despreciativo, elegante y ridículo según las horas, los minutos o los segundos y el humor con que se soporta a los demás.

La imposibilidad del verdadero conocimiento de los otros se revela aquí una vez más. Ya no es un solo personaje, como en La incógnita galdosiana, el que se manifiesta impotente para descubrir la interioridad de los otros. Casi cien corresponsales intervienen en este juego (muy pocos escriben más de una carta), y el resultado es el mismo. La carta es un vehículo adecuado para el autoanálisis, no para la indagación de la interioridad ajena. En este último caso sólo sirve de instrumento para el intercambio de opiniones y la opinión es siempre engañosa.

Max Aub, en esta serie de cartas sin cronología, desclasificadas, presenta una obra abierta, tal vez un simple juego más del autor, en el que la multiplicidad de puntos de vista, la participación del lector, ruptura de secuencias, desaparición del autor..., es decir, los recursos de la moderna narrativa, se han unido a una vieja fórmula que no le sirve si-

-no como instrumento de su juego literario, inteligentemente planteado.

IV.16. Pero la fórmula epistolar sigue dando muestras de supervivencia junto a las nuevas técnicas novelescas y se utiliza mientras no haya otro modo de entrar en un problema personal que necesita de una comunicación escrita, de una confesión con la presencia de un destinatario en el que volcar la propia interioridad. Ese modo de entrar en el problema, que nos llevaría hacia los hallazgos de George Steiner en Language and Silence (101), tiene el valor de una impronta que no abandonará la meta conseguida. El método, como ya indiqué, será sólo suplantado por el psicoanálisis.

Y, a veces, será utilizado con poca fortuna. Este es el caso de Carta a un amigo, de Jesús Rodríguez de la Loma (102), donde el personaje, enfermo incurable y alcohólico, escribe en un bar a un antiguo amigo sacerdote: "voy a confesarme contigo", dice, mientras se va emborrachando progresivamente.

La mayoría de los sucesos que relata pertenecen al pasado, con lo que, a primera vista, estaríamos más cerca de la memoria autobiográfica que de la carta-confesión. El mismo autor, por boca del personaje, afirma: "estoy dudando si realmente esto es una carta" (pág. 20). Es esta una "novela de

desarrollo" a través de cuyo proceso narrativo el protagonista pretende llegar al descubrimiento de su verdad oculta. La situación del personaje, sometido a una gran tensión y a los efectos crecientes del alcohol, exigiría, más que la carta próxima al soliloquio, la "corriente de conciencia" que reflejase de modo directo lo que el protagonista define como desvaríos: "... ahora deseo escribirte y de mi pluma no sale otra cosa que algun desvarío repleto de fantasía" (pág. 20).

En realidad, no es sino una narración morosa, reflexiva, que se intenta desarrollar en dos niveles: la meditación actual, que modifica los hechos del pasado. Y dentro de una lógica gramatical y de pensamiento en discordancia con la situación en que se presenta al personaje, cuyos "desvaríos" no se reflejan en el texto.

IV.17. La tesis de Nancy, de R.J. Sender

El convencionalismo de la fórmula epistolar se pone claramente de manifiesto en La tesis de Nancy, de Ramón J. Sender (103), primera novela de una trilogía que completan Nancy, doctora en gitanería y Nancy y el Bato loco (104).

El autor se presenta como traductor al español de las cartas que Betsy recibe de su prima Nancy, estudiante norteamericana de lenguas románicas, que ha viajado hasta Alcalá de Guadaíra (Sevilla), donde piensa permanecer un año para componer una de esas tesis, en algún aspecto envidiables, que se suelen presentar en algunas Universidades estadounidenses.

Y es al aparecer el autor como intermediario entre el protagonista-narrador (Nancy) y el receptor (Betsy), para hacer llegar la historia al lector, su natural destinatario, cuando lo artificioso del recurso se hace más evidente. Porque las cartas, traducidas del inglés, están salpicadas de palabras en cursiva en español (como *ruedo*, *soleares*, *mengue...*) que Nancy era incapaz de transcribir en su idioma, pero también de otras en inglés (como *exciting*, *tea-party*, *pic-nic...*) de fácil traducción al español. Esto último sería lo menos importante, puesto que se trata de palabras asimiladas en algunos niveles al uso de nuestra lengua; pero lo que ya no resulta verosímil es que los frecuentes diálogos sostenidos con los gitanos no aparezcan en cursiva.

Uno se pregunta cómo pudo Nancy escribir en inglés párrafos como estos: "El animalito e manzo como una borrega der portá de Belén. Pero dígame su mersé. ¿Para qué lo quiere, zi no e incomodidá?" (pág. 41), o "Ya zavía yo que ar caballito iba a pazarle argún desavío. En mi vida no he vizto una

asaúra como esta de los que vienen de las Californias. Unos piden un burro largo para zeis payos y otros montan loz caballoz ar revés. Mardita sea la puente de Triana", y tantos otros.

El problema se hubiera evitado eliminando ese papel intermediario del traductor. Nancy bien podía haber dirigido las cartas a algún amigo español o al visiting professor (Sender) que, por otra parte, tanto en la introducción como en notas a lo largo del libro (105), manifiesta su relación de amistad con la supuesta Betsy, y no hubiera sido necesario apelar al recurso de traducir un manuscrito.

Además, en las diez cartas Nancy—>Betsy, se incluye una de ésta a su prima (106) en un español deficiente, pero que hubiera hecho posible la correspondencia en nuestra lengua, usando el artificio menos forzado de servir de práctica para el perfeccionamiento de un idioma que ambas estudiaban. En el desenvolvimiento de una acción debe tenerse presente el concepto de verosimilitud, no sólo en lo que afecta a la concepción temática y los caracteres sino en el desarrollo novelesístico, para no dar idea de falsedad.

En La tesis de Nancy, las cartas, sin precisión temporal y tituladas como verdaderos capítulos de novela, son el pretexto para una narración en primera persona en la que se refleja

el desconcierto de la protagonista ante las formas de vida y las expresiones coloquiales de la región andaluza, de cuya interpretación surge el humorismo que es su mayor acierto.

Como señaló Joaquín Marco, la novela "demuestra palpablemente las desigualdades de nuestro autor, capaz de dar en un mismo año a la imprenta, en España, esta obra y Las criaturas saturnianas, una de sus novelas más importantes" (107). Y también muestra el uso de la carta como mero artificio para que los hechos sean presentados a través de la mentalidad de la protagonista, y su peculiar interpretación dé lugar, como he dicho, a abundantes situaciones humorísticas.

IV.18. Carta al hijo, de Rafael Narbona.

La fórmula epistolar tiene más razón de ser en Carta al hijo, de Rafael Narbona (108), constituída por una larga carta de un padre, que escribe a su hijo "desde la habitación de un senatorio donde espero la muerte" (pág. 17), en la que hace un balance de su vida y de las causas que motivaron el total distanciamiento de ambos.

En esta carta-confesión, que "tiene más de testamento que de lamentación inútil, de sentimiento que de resentimiento" (pág. 23), se marcan pausas con efecto análogo al de los capítulos en cualquier otro tipo de novela. Las apelaciones al receptor, que introducen ese pseudo-diálogo que señala la diferencia con las otras técnicas de la novela en primera persona, se unen a verdaderos diálogos epistolares que se crean por medio de la evocación y la integración de textos de otros personajes.

Es decir, para esa evocación del pasado en la que "se van precisando los recuerdos, aclarando las cosas, definiendo hechos, que, instintivamente, me negué a admitir" (pág.62), el personaje se sirve de las antiguas cartas que conserva de su hijo, de las cuales transcribe los fragmentos más significativos, comentándolos y dando razones que explican su actitud mal comprendida. Se establece así un diálogo epistolar diferido, en el que a la distancia física se añade la dislocación temporal entre ambos textos, que se funden como en una transparencia de imágenes. La inserción de fragmentos de las cartas de Danièle (la muchacha que amó inútilmente al hijo y termina suicidándose) tiene una doble función: incorporar una nueva voz al texto y servir de testimonio a la revelación del padre.

Con este recurso de la inclusión de textos ajenos, se consigue que los hechos no estén solamente narrados desde la perspectiva del narrador, sino que ésta se contraste con el punto de vista de los otros dos personajes principales de la historia. Y, así, la novela compuesta por la carta de un solo emisor se transforma, en virtud de este artificio, en una novela epistolar polifónica, donde la carta como confesión de intimidad es también reducto de información que sirve para esclarecer una situación difícil.

En la carta se utiliza la primera persona gramatical y, como sucedáneo, la segunda persona con un valor dialogal. Se funden además los dos tiempos, el presente del narrador y el pasado de los acontecimientos que evoca hasta el momento de su muerte, de la que, lógicamente, no puede informar.

Esta limitación exige la presencia de un nuevo narrador que se encarga, en un breve capítulo, de relatar al lector, en tercera persona, los últimos acontecimientos. Una monja encuentra muerto al escritor y ordena sus cuartillas, que aparecen esparcidas por el suelo, y que, probablemente, no llegarían a su desconocido destino.

IV.19. Olas sobre una roca desierta, de Terenci Moix.

Como novela epistolar se presenta también Olas sobre una

roca desierta, de Terenci Moix (109), que forma parte del ciclo novelístico en que el escritor se había propuesto reflejar el itinerario y la neurosis de la generación de posguerra (110) a la que pertenece.

La novela, como prueba de que estamos asistiendo a una indefinición de géneros, va precedida de una advertencia al lector: "el autor lamentaría que la presencia de cierta acción dramática en algunas partes de este libro hiciera pensar que se trata de una novela y que la ausencia de acción dramática en otras partes del libro hiciera pensar lo contrario" (pág. 12).

La verdad es que en el libro, dividido en tres partes y compuesto por un total de 65 cartas de un único emisor, hay mucho más de confesión, de autobiografía de una generación encarnada en el personaje: "Debo pues mi obra a esta generación, a sus alienaciones, a su fuerza probable y, en gran parte, a los que la han manipulado a través de todo ellos" (111), que de acción propiamente dicha.

Olas sobre una roca desierta, premio "Josep Pla" 1968, es una novela itinerante, basada en experiencias personales del autor, en la que se plantea la huida del personaje "hacia una libertad muy alejada de cualquier forma de sociedad agotada", para tratar de encontrarse a sí mismo desde su so-

-ledad. Novela destinada principalmente a los miembros de la generación del autor (los nacidos en los primeros años de posguerra), que compartan su mismo código cultural, determinante del sentido de la obra, cuando no su código personal: "mientras te escribo (...) me da la medida exacta de las cosas que no sabéis de mí, de los misterios personales que nunca podré descifraros completamente, ni aun con la continuidad de estas cartas" (pág. 35), pero que estén en situación de reconocer el soporte ideológico y de reconocerse como un componente más de esa burguesía culturizada, una parcela de los que estrenaron su juventud en los años sesenta.

En las cartas, escritas desde distintos lugares de Francia, Italia, Alemania, Inglaterra... hay mucho de crónica viajera, de recreación de la historia de las ciudades por donde pasa, de descubrimiento del arte y de toda forma de cultura, con afán de desvelar mitos y falsos ídolos, rechazando la sociedad con una desesperación que se disfraza por vía de lirismo, con una profunda sensibilidad que cubre la rabia humana con una capa de belleza.

Terenci Moix, que se confiesa en la novela lector de Oberman, de La Nouvelle Héloïse de Rousseau y Les liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos (112), elige la carta como vehículo más adecuado para la autoconfesión, porque "lo único que me interesa-dice- es encontrar, a través de la verdad de

este personaje, mi propia verdad" (pág. 230). Y mezcla los sucesos cotidianos con la reconstrucción de anteriores circunstancias vitales, lo que acerca el texto, en más de una ocasión, a las memorias que nos retrotraen al pasado y, alguna vez, al diario que se escribe para sí mismo con olvido del corresponsal. Un receptor inconcreto al que también se dirige en plural, como si representase a su generación, destinataria, en último término, de su obra.

Al final de su novela descubre lo que ya sabíamos, que su ficticio corresponsal no es sino un desdoblamiento de sí mismo, receptor de su visión del mundo, de sus dudas: "al que he aprendido a amar como si se tratara realmente de aquella parte oculta de nosotros mismos que todos querríamos que llegara a triunfar por encima de la otra" (pág. 266). Y aún es más explícito: "En todas estas páginas sólo serás por siempre, la justificación para que yo me revele plenamente" (pág. 267). La carta, una vez más en nuestra época, está enmascarando el monólogo interior con alternancia de la primera y la segunda persona, de la evocación y el tiempo presente.

IV.20. Testamento en Praga, de Tomás y Teresa Pàmies.

Otra alternancia, la de cartas y memorias, se pone de ma-

-nifiesto en Testamento en Praga de Tomás y Teresa Pàmies (113), libro formado por las memorias autobiográficas que, en 1958, escribió Tomás Pàmies Pla, en el exilio, en cuyo texto se intercalan las cartas que a su muerte, diez años después, escribe la hija desde París. Cartas al padre muerto en las que relata las circunstancias de su entierro, evoca el pasado y cuenta los sucesos del presente en diálogo con el padre, como si estuviera vivo: "Más de una vez me ha dicho usted que soy una atolondrada. Ahora intuye que también desbarro en este caso. Piensa que en Praga debiera pasar algo muy gordo..." (pág. 29). El contrapunto entre el texto fragmentado de Tomás Pàmies y las cartas de la hija provoca el efecto de una verdadera correspondencia.

Apenas se percibe esa distancia de diez años entre el texto del emisor y la respuesta diferida del receptor. La dislocación temporal es más evidente en la tercera parte, en que la hija enjuicia las memorias de su padre sin abandonar el tono conversacional. El valor documental del texto de Tomás Pàmies elimina a los ojos del lector cuanto pudieran tener de ficticio, de creación literaria, las cartas de Teresa Pàmies, que se entrelazan formando cañamazo con las memorias del padre que, tal vez, extractó y perfiló. En este caso no hay necesidad de acudir a ningún recurso para presentar como verdadera la historia, como auténtico el manuscrito. Teresa Pàmies actúa como doble emisor: de un texto ajeno y del suyo

propio, que dirige a un receptor desaparecido, y en última instancia, como siempre, al público lector.

IV.21. Evolución del recurso epistolar.

La técnica epistolar ha perdido en nuestros días aquella rigidez que se basaba en la utilización del convencionalismo para apoyar la verosimilitud de los hechos y borrar la presencia del autor en beneficio de una mayor objetividad. De la transformación de la fórmula partiendo de los distintos grados de relación entre emisor y receptor, la manera de establecer la red epistolar, y el número y la importancia de la intervención de los corresponsales, se ha pasado a un mayor uso de las cartas de un solo emisor, con lo que las variantes apuntan a los diferentes recursos de que se sirve el autor para la creación de un receptor imaginario, en el que se desdobra, y que sitúa el diálogo epistolar en las fronteras del monólogo interior, que se funde con la segunda persona narrativa.

Esto es evidente en muchos de los ejemplos que he considerado y sigue produciéndose constantemente, a la vez que la correspondencia ficticia pierde aquella espontaneidad y estilo natural, con que buscaba acercarse lo más posible a

la carta auténtica, y se convierte en "literatura". Así, en Claudia a Teresa de Pancho Vives (114), no sólo se pone de manifiesto sino que el autor alude a ello por boca de la protagonista: "porque la sintáxis se nos quiebra entre la lengua como si quisiéramos moldear escayola fraguada y la gramática nos deja desoladas con sus verbos siempre temporalmente pobres..." (pág. 23), que crea su corresponsal ficticio: "no busco ofenderte sino defenderme de ti, llegada del espejo tuve que tomarte para salvaguardarme de tu imagen" (pág. 69), y se rodea de fantasmas y falsas imágenes en una mezcla de realidad e irrealidad, que recuerda la Mrss. Caldwell de Cela y que, como ella, traspasa los límites de la razón: "Alguien dijo-escribe- que te encerraron en un manicomio, sería aquella que nació de mi crimen, mentía fácilmente" (pág. 143), sin admitir la realidad que sólo ve en su imagen, pero no en sí misma.

Pero, en la evolución del recurso epistolar, no se refleja solamente esa ruptura de los límites de la fórmula que se asimila cada vez más estrechamente a las distintas técnicas de la novela en primera persona, como en esa incorporación de cartas al diario que también se observa, por ejemplo, en El buen camino de Marta Portal (115), donde el epistolario se une al diario íntimo que se entrega para ser publicado. La evolución recoge, asimismo, las nuevas conquistas de nuestra civilización para una mayor rapidez y ahorro de tiempo en la trans

-misión de mensajes. "Ya nadie se escribe", adelantaba Pancho Vives como lema de su novela. Y así el telegrama, la correspondencia urgente, el mensaje recogido en cinta magnetofónica, se incorporan con frecuencia a la narrativa, fiel reflejo de nuestro tiempo.

Una muestra de ello sería "Correo urgente" (116), relato de Ana María Moix, en el que los corresponsales se intercambian cartas breves y telegramas urgentes, lo que contribuye al ritmo rápido de la narración construida solamente a base de estos recursos. Y, en otro sentido, es interesante el problema que se aborda, en la inquietante correspondencia entre los dos personajes, de suplantación de personalidad y cambio de sexo, que deriva hacia un desdoblamiento de ambos corresponsales que complica la red epistolar, creando una atmósfera de ambigüedad constante.

La carta, ya no escrita sino grabada en cinta magnetofónica y enviada, aparece en la novela de Jesús Torbado Moira estuvo aquí (117). La inevitable transcripción para el lector pone de relieve la diferencia entre el lenguaje hablado y escrito, y nos lleva a la zona del monólogo interior. La corriente de conciencia fluye sin limitaciones entre los dos "clic" de apertura y cierre del micrófono, que enmarcan el texto construido a base de asociaciones de ideas y en el que la espontaneidad es su nota más característica, ya que no ha

habido pausas ni tiempo para la reflexión profunda o la autocorrección.

IV.21.1. La carta entra incluso en el terreno de la denominada "ciencia ficción" y se llega a un punto donde el texto se constituye en clave de su propia esencia y el mensaje epistolar adquiere la categoría de "código cifrado" que se mueve buscando posible destinatario. Estamos en el límite de la fantasía epistolar en el que la carta está próxima a perder su fin primordial.

Este es el caso de gran parte de la correspondencia que se inserta en "K" (Killer) (118), novela de "política ficción" que pertenece a la última etapa de Tomás Salvador. Está en la línea de "Y...", que responde a la problemática de la violencia (considerada como una ley legítima en el Londres del año 2.065) y de T, que plantea la reconstrucción de la orden del Temple en busca de una nueva forma de vida.

En Killer se incide en el mundo de las computadoras, los perfiles de programación, la planificación a todos los niveles, los organigramas y las tarjetas perforadas. Tomás Salvador va al encuentro de un futuro próximo donde el hombre es regido por la máquina: "Yo he sido y soy-dice el personaje princi-

-pal de su novela- un ciudadano del pueblo experimental del futuro. La Computadora es nuestro dios, nuestro presidente, nuestro padre y nuestro juez" (pág. 46).

Y para expresar este mundo futuro, apenas a un siglo del nuestro, al que la violencia y el maquinismo hacen inhabitable, se sirve de distintos elementos narrativos. Documentos, hologramas, editoriales de periódicos, ordenanzas, proclamas, informes, discursos, comunicados, fichas de los condenados a muerte incluídas en la computadora... y cartas. Todo esto se integra en la narración en tercera persona que, en la primera parte de la novela, se alterna con el monólogo discursivo del protagonista.

Y es en esta primera parte donde se insertan todas las cartas (excepto la última de Mattingly a Manuela) en las que se ha perdido la noción de intimidad. La relación epistolar responde a este esquema:



Las cartas son meramente informativas y su principal ca-

-racterística es el esquematismo, ya que, en un mundo de ordenadores y computadoras, todo análisis e introspección psicológica es desechado. Cuando Martin sigue reflexionando sobre lo que le sucede y continúa relatando a Matt su caso porque "yo no me he explicado bien o tú no has comprendido en absoluto la naturaleza de mis incoherencias la noche del hotel" (pág. 87), al cambiar el soliloquio por el texto escrito, duda entre poner el epígrafe de confesiones, memorias o notas, tachando estos rótulos y escribiendo finalmente "a quien corresponda", pero dirigiéndose en su escrito a Matt.

Será una larga carta sin fecha, de folios numerados, continuación por escrito de su largo monólogo discursivo: "te estoy escribiendo-dice- porque he recordado algo que él me dijo" (pág. 87). La segunda parte de esta carta es, en realidad, un relato retrospectivo en primera persona en el que hay abundancia de diálogo, y donde parece perderse el matiz confesional del comienzo. La dificultad de seguir un orden lógico en la narración y la inutilidad de esta comunicación se hacen patentes en el enunciado: "¿Qué estaba diciendo en mis folios anteriores? La verdad es que me entran ganas de romperlo todo y no respondo de hacerlo tarde o temprano" (pp. 108-9).

Este largo mensaje escrito, dirigido a un receptor expreso (Matt), participa de las características de todos y cada

uno de los procedimientos narrativos que se mencionan en los epígrafes con que el personaje había titulado indecisamente su texto. En un mundo deshumanizado al extremo, como el que presenta Tomás Salvador, la carta pierde su tradicional connotación y la uniformidad de estilo (frases cortas, lenguaje familiar) contribuye a la despersonalización. Las iniciales o la firma ilegible bajo las que, en más de una ocasión, se encubre el corresponsal (cuya identidad hay que averiguar a través de los indicios del entramado epistolar) son aspectos que señalan la masificación, la pérdida de individualidad. Los mensajes cifrados son también frecuentes.

En Killer no sólo han desaparecido los límites de la fórmula epistolar, cuyas características peculiares se mezclan con las de los distintos procedimientos narrativos de la primera persona, sino que la carta pierde sus componentes de subjetividad y poco falta para que se convierta en una ficha más, para que los mensajes sean también programados por la computadora, y la correspondencia como tal deje de existir.

Tomás Salvador no llega tan lejos y deja abierta la vía de la esperanza para la recuperación de la individualidad en un futuro que seguirá al que nos presenta, y por el que habrá de luchar la juventud "porque en última instancia, estábamos nosotros para crear una nueva programación de armonía y paz" (pág. 280), reconquistándose también la comunicación y, en con-

-secuencia, la razón de ser de la carta como mensaje escrito y expresión de la interioridad del individuo.

IV.21.2. Y no en un futuro más allá del nuestro, sino en la recuperación de los valores humanos del pasado frente al poder coercitivo de una sociedad actual deshumanizada, es donde Antonio Prieto fundamenta su esperanza de salvación, en fusión mítica con los héroes de ese pasado que trata de reivindicar para redimir su propio tiempo.

Así, a lo largo de toda su obra de creación (119), se advierte esa fusión mítica, humanística, con la que el autor contrapone a la carencia de valores de la civilización actual una plenitud de vida basada primordialmente en los ideales renacentistas, en marcado paralelismo entre el universo real y ficticio de sus novelas.

Probablemente, la novela que refleja mejor el mundo narrativo de Antonio Prieto, la unión del plano mítico y real de la existencia, sea Carta sin tiempo (120), donde también se pretende la fusión de vida y cultura en acto de comunicación no de la individualidad del emisor, sino de una vivencia humana en un ámbito universalizador.

Se presenta Carta sin tiempo como un manuscrito encontra-

-do ocasionalmente, y lo que pudiera haber sido mera utilización de un viejo recurso adquiere un especial significado en este autor, en el que se enlazan estrechamente el trabajo investigador, de estudioso que conoce todas las claves literarias, y la labor creadora, ante la que no le será posible renunciar a su caudal de erudición. Antonio Prieto realiza así una completa labor literaria, manteniendo ese difícil equilibrio de la amenidad en la investigación y de postura reflexiva en la obra creadora, que evidencia su actitud vital. No es en Prieto la novela simple evasión de más arduas tareas, ni escribe sólo para entretener al lector, sino, como ya indicó B. Mostaza, "Para removerle la conciencia, para abrirle un horizonte más allá de lo habitual" (121). Un necesario horizonte en la vida actual.

En Carta sin tiempo aparece, sobre todo, el novelista, pero también el investigador que, distanciándose de su propio texto, se oculta como autor para tomar a su cargo la edición del manuscrito, al que añade frecuentes notas a pie de página, que aclaran su código literario, y una introducción que descubre parcialmente el sentido de su novela y guía al lector y al estudioso en su interpretación. Así, Prieto, después de recordar someramente las primeras novelas escritas en forma de cartas, alude al hecho de la anonimidad del emisor y receptor de esa larga carta intemporal "que posiblemente preo-

preocupe a algún erudito, pero no a nosotros" (pág. 10), y es natural suscribir sus palabras porque, después de una atenta lectura, no hay más remedio que coincidir también, ahora con el profesor, en que el valor significativo de esta carencia de nombres en el correspondal y su dama, supuesta destinataria, "está claro por la defensa de la persona, frente al individuo, que se realiza en estas páginas" (pág. 10).

Prieto señala también, en el prólogo de su novela, la dirección intimista del mensaje, su sentido renacentista que se extiende hasta la composición, donde, a la manera de la época, se intercalan en el texto versos o frases de otros autores que se funden con la prosa lírica, en constante evocación, del personaje. Un personaje que se inclina por la experiencia vital más que por la moral erasmista y en el que se evidencia la influencia neoplatónica. Como editor, Prieto advierte, además, de su decisión de unificar y actualizar la lengua en que se expresó el "autor" del manuscrito, ya que en ella aparecían rasgos distintivos de diferentes épocas. Este recurso apunta a la imposibilidad de situar cronológicamente al autor de esta extensa carta que constituye la novela, como lo requiere la idea central: "fundirse en la atemporalidad del mito para sentirse vida mítica y conquistarse en palabra sobre la caducidad de hoy" (122).

Cabría dudar de si realmente la novela responde a las

características del género epistolar. Esa larga carta que, a veces, parece un memorial evocativo en el que el narrador asume las vivencias de los héroes de las novelas de caballerías, de los poemas épicos, de las hazañas históricas de la época, de los sucesos vividos por seres de un pasado que se recupera con intensidad emocional sobre un fondo de música de jazz (Ronnie Kole, Dionne Warwick, Roberta Flack...) o de música moderna (Frank Sinatra, Mina, Barbara Streisand...).

Ese pasado que se revive desde y para un presente en el que el héroe entrega su mensaje, como un nuevo Petrarca que aspira por la palabra a dar eternidad a su caducidad y, aquí, más concretamente, a eternizar el amor, a hacerlo vivo en el tiempo y en el espacio: "Y en aquella tarde, que también dejé en palabra y contiene tu vida, me dijiste que leerías mi palabra aunque yo estuviera tan lejos como muerto. Ahora, quizás, ya no me queda otra cosa que la palabra y sigo escribiéndote porque es tenerte y creo que podrás hacerme vivo (y quizás recuerdo) en lo que escribo" (pág. 123). Idea que se reitera a lo largo de la obra: "Comprende que requiere fuerte amor entregarse en la palabra y esperar en ella renacer contigo cuando ya no sea ni voz ni espacio ni tiempo ni camino" (pág. 208), y que constituye la esencia de la narrativa de Prieto que, de un modo particular, se concreta en Secretum (123), novela a la que alude varias veces en Carta sin tiempo. En ambas cabría señalar más de una identidad en-

-tre las peculiaridades de sus protagonistas (124).

Pero decía que, en más de una ocasión, la carta en esta novela tiende a las memorias, a la biografía sentimental en cuanto a la manera de sentir el autor la literatura y asimilarse a ella. No obstante, lo que podría parecer un relato evocativo (con alternancia de la primera y la segunda persona), en el que tantas veces aparece el diálogo que conduce "la acción en aventura" del personaje, en continua trasposición del pasado al presente supuesto, queda incorporado al género epistolar, como ejemplo ilustrativo de la teoría de Prieto sobre esta forma de comunicación, que aplicó al estudio de otros autores (125), y que sirve ahora para su propia obra.

Y así es inevitable dar paso al profesor, que escribe: "Cuando en un tiempo muy antiguo un enamorado descubrió la comunicación epistolar, descubrió también una forma para contener la intimidad y contenerse a sí mismo en palabra. Es un extraordinario descubrimiento. Porque esa palabra que late hasta fijarse en la carta no completa su tiempo hasta ser recibida por el destinatario. El emisor, al forjarse en palabra, está casi completamente en el tiempo del receptor y éste, al recibir la palabra, se traslada al tiempo en el que fue formada. Se trata de una doble e íntima conjugación temporal que, en su fusión, supone la creación de un tiempo nuevo, her-

-mosamente acronológico (si es que tiene valor para serlo), que es el tiempo de la palabra. Y si decimos palabra, hacerse y quedarse en la palabra contra el olvido, estamos diciendo literatura" (126). Una larga cita muy expresiva, un autoanálisis nacido con intención distinta, pero aplicable por entero a Carta sin tiempo (127).

Esta carta, sin localización en el tiempo ni en el espacio, tiene su razón de ser en la necesidad de trasladar el tiempo mítico hasta el del autor, surgiendo ese texto acronómico de un solo personaje que se funde con los héroes de distintas épocas. (dioses mitológicos, caballeros de la Tabla Redonda, aguerridos capitanes de la conquista española en América...) para terminar eternizado en un retrato sin nombre del Greco, punto de partida de la visión que del personaje tiene el autor.

Esta novela de Prieto, en la que también hay una constante presencia del mar, en particular de ese "mare nostrum" tan querido del autor, que adquiere la categoría de coprotagonista en la obra, es materia muy sugestiva para un profundo estudio que, lamentablemente, cae fuera de nuestro objetivo, ceñido a la fórmula epistolar que Prieto utiliza en su forma más sencilla (carta de un solo emisor), pero que se potencia y enriquece como instrumento de esa fusión mítica, que el autor ha hecho suya por medio de la palabra, cediendo al mito su propio tiempo en esperanzada unión.

Carta sin tiempo es también, como indicó Horno Liria: "el mejor instrumento que quepa imaginar para una lección de crítica textual, pues cada párrafo, cada línea, casi cada palabra, llevan implícitas mil connotaciones y todas ellas conducen hacia una finalidad común: la exposición del amor renacentista, pero en cuanto que éste es, asimismo, un reflejo matizado, temporal, de un amor intemporal y eterno" (128). Y una prueba, habría que añadir, de la pervivencia del recurso epistolar "contra el olvido", a pesar de las nuevas técnicas narrativas. La palabra como redención del tiempo, la comunicación epistolar como el vehículo más adecuado para perpetuar el latido de la palabra " y ser en ella, y darle nueva vida para volar en busca de otras vidas" (129).

IV.22. Consideraciones generales.

Julio Manegat, al hacer la crítica de esta obra de Antonio Prieto, hablaba de la ordenación de la novela "bajo la forma, que parece ponerse de moda últimamente, epistolar"(130). Sin duda escribía pensando en esa serie de libros que, con el título general de "Carta abierta" y distinta intención y contenido, publicó "Ediciones 99". Pero aquí, en esa Carta abierta a una chica progre de Francisco Umbrao o en la Carta abierta

-ta a una universitaria de Amando de Miguel, por no citar sino un par de ejemplos de esta serie, se hermanan el ensayo y el periodismo, y lo que aquél pierde en profundidad gana éste en calidad literaria.

Es un modo de presentar de forma amena y directa lo que en su pureza tiene más de estudio sociológico y didáctismo, apoyándose en el esfuerzo imaginativo para convertirlo en un producto de consumo. Y no deja de ser interesante que desde aquellas Cartas al Príncipe y Al pueblo soberano, de Emilio Romero, que, en otra línea, intentaban ser testimonio político de nuestro tiempo, el carácter testimonial de la mencionada colección lo sea no sólo por los temas tratados sino por la factura de su presentación.

Muchos de estos libros se apoyan en el humor, en el es-
perpento de bajo nivel, para conseguir que llegue al público de modo más fácil lo que, en otro tiempo y aún en éste, es materia de los epistolarios de grandes escritores, políticos... que nos hablaban y nos hablan de ellos mismos, pero también de las preocupaciones de su tiempo. Cartas que eran concebidas como obra literaria, vehículo otras veces del ensayo, o del más puro didactismo, y de las que en este estudio hay más de una referencia, pero que no caen, por supuesto, dentro de la literatura de imaginación.

Esta colección de "Ediciones 99" es una prueba de esa aludida indefinición de géneros, de esa ruptura de los límites de la fórmula epistolar, que si en la narrativa se funde más de una vez, en nuestra época, con el monólogo interior, las memorias o el diario ficticio, en el terreno del ensayo se mezcla con la invención narrativa y da ese producto híbrido que no es auténtica ficción, pero que se aleja de la seriedad reflexiva del ensayo en favor de una mayor ligereza de la prosa que, de alguna manera, le haga irrumpir con menos dificultad en el espacio lector. Sería el caso, también, de las Cartas de negocios de José Requejo, de Agustín García Calvo o las Cartas Cruzadas de Luciano Rincón, en el ámbito de las reflexiones políticas sobre la España actual.

En resumen, no es que la forma epistolar se esté poniendo de moda, sino más bien que no ha perdido su vigencia. Ni en la narrativa (de la que he considerado lo más importante, dentro de la variedad de su proceso evolutivo, en el que no cabe olvidar el abundante uso de la carta en los relatos y, coexistiendo con otras formas, en gran número de novelas, que daría lugar a estudios complementarios), ni en el ensayo, de arraigada tradición en nuestra literatura.

Se ha dicho que nuestra narrativa tenía escasas muestras del uso de la carta como exclusivo procedimiento de expresión, y, a punto de concluir este trabajo, no puedo dejar de obser-

-var que, de haber sido así, se hubiera simplificado esta laboriosa y apasionante tarea, que me impide estar de acuerdo con la extendida afirmación de que el escritor español no está dotado para la confidencia epistolar. La carta como recurso expresivo está vigente, y no sólo en la novela (en convivencia, por supuesto, con otras técnicas y permeable a las conquistas innovadoras) sino en el ensayo y en la Prensa, como marco que encierra el artículo, y serían buen ejemplo las cartas costumbristas de García Pavón, que continúan la rica tradición de las cartas-artículo de Larra, o las cartas de opinión política de Augusto Assía.

Por otra parte, el espacio que se destina a la aportación de los lectores en una publicación diaria, como terreno que se constituye en la parte más abierta y espontánea de ese choque de los mass media con cada respuesta particular, es el testimonio de quien no se resigna a ser un ejemplo más de una "muchedumbre solitaria", en el sentido de David Riesman(131), y busca, en su propia expresión, la prueba más concreta de que todavía la "voz singular" tiene un valor a través de la prueba testimonial de la carta. Demostración de que la comunicación epistolar persiste, a pesar de nuestro modo de vida en que la prisa incide en la nueva forma de transmitir el mensaje, cuando parece que "ya nadie escribe".

Un modo de vida opuesto al de ese siglo XVIII en que la

carta era primordial elemento de comunicación, como se refleja en la narrativa, y que, sin embargo, aún no ha abandonado ese "fluir de la confidencia"; aunque justo es admitir que en declive de su antiguo esplendor, y en el que también, como en tantas zonas, ha entrado la mixtificación.

Un estudio sociológico y hasta socio-histórico nos daría la clave de las motivaciones del uso de la fórmula, la estrecha relación entre literatura y sociedad, que explicaría ese diagrama de mayor o menor intensidad que en nuestra narrativa camina desfasado respecto a las otras literaturas europeas y del que aquí se ha dado algún breve indicio. Un estudio que habría que emprender por épocas y que enriquecería y completaría este trabajo, punto de partida para un ensanchamiento en otras direcciones de la investigación.

V. CONCLUSIONES

Al finalizar este estudio sobre la novela epistolar española, creo necesario establecer una serie de conclusiones que se desprenden del mismo y que van más allá de la reivindicación hecha por Kany para la literatura española al señalar que el Processo de cartas de amores, de Juan de Segura, fue la primera novela escrita en forma epistolar que se conoce.

I. Se ha visto el desarrollo de la carta en la Antigüedad, desde las primeras colecciones de los epistológrafos latinos a la importante contribución de Ovidio con las Heroidas, cuya influencia no cesó hasta el apogeo de la novela epistolar en el siglo XVIII y que, junto a las Heroum epistulae de Sabino, suponen una visión primitiva de lo que habría de ser una historia contada a través de un intercam-

-bio de cartas. También en el libro IV de Alcifrón se encuentra el germen de la futura novela epistolar del tipo A \longleftrightarrow B; pero, como en el caso de Ovidio, el intento de llevar el método a su plenitud fracasa por lo fragmentario del argumento.

Las cartas que se insertan en las novelas griegas adquieren ya importancia por el desarrollo de la trama, pero la acción característica de esta clase de narrativa era incompatible con la fórmula epistolar, y el recurso no prosperó hacia la obra compuesta exclusivamente por cartas.

Igualmente, la correspondencia en verso que se desarrolló en la Edad Media, y en la que se van introduciendo elementos narrativos, contribuyó al nacimiento de la novela epistolar en verso, como las Cent balades de Christine de Pisan. A su vez, la carta en prosa que se insertaba en las composiciones líricas, como en la Prison amoureuse, de Froissart, pasó a formar parte asimismo de la novela en prosa que, como la sentimental, se iba a servir del recurso como medio para profundizar en el análisis de la pasión amorosa.

Dentro del ámbito de la novela sentimental, hay ya un leve intento de iniciar un proceso de cartas en el Siervo libre de amor; pero la fórmula habría de pasar por diferentes estadios en su aplicación hasta culminar en la primera

novela epistolar. Así, de las cartas retóricas del Tratado de amores de Arnalte y Lucenda, sin apenas análisis del sentimiento, a las de la Cárcel de amor, en las que se acentúa la confesión íntima, las sucesivas aportaciones se enriquecen hasta el Tratado llamado notable de amor, donde apunta parcialmente la novela epistolar polifónica. Las cartas se unen a otras formas de expresión en Grimalte y Gradissa, con una vitalización del contenido en la que se advierten indicios de la modernización de la fórmula, que cristalizará en el Processo de cartas de amores de Juan de Segura (1548), primera novela epistolar. Es esta una novela del tipo A \longleftrightarrow B en la que, a punto de terminar la historia, se introduce un nuevo corresponsal que hace pensar en la novela epistolar polifónica, que sería una conquista más tardía. Porque, a pesar del precedente del Processo, al disminuir el interés por la novela sentimental, la técnica epistolar no progresó y hasta el siglo XVIII no se vuelve a encontrar en la narrativa española la novela compuesta exclusivamente por cartas.

No obstante, hubo otros usos literarios de la carta que influyeron en el desarrollo de la fórmula epistolar. Así, las Artes epistolares, colecciones de cartas, reales o ficticias, hechas con fines didácticos y eruditos o como vehículo de expresión de la sátira. Toda una serie de corrientes tributarias que caminaban paralelas al proceso de

inserción de la carta en la novela.

Desde la primera novela epistolar española (1548), al ser desplazada la novela sentimental por la de aventuras en la que predomina la acción, habría que esperar al nacimiento de una nueva novela psicológica y sentimental en el siglo XVIII para que la carta, instrumento adecuado para el análisis introspectivo, fuera el medio de expresión de unas historias a las que proporciona las notas de veracidad e intimidad propias del género.

El resurgimiento de la novela epistolar española es consecuencia de una lenta y progresiva evolución del uso de la fórmula. El principal impulso lo recibió de la continua corriente de traducciones de novelas epistolares de Europa, principalmente de Francia, que incluso se había adelantado a la novela epistolar inglesa. Es difícil en esta época discernir, en algunos casos, la obra original de la traducción o la imitación, pero no se puede negar la existencia de la contribución española a la novela epistolar; aunque, por la disminución del interés de nuestros escritores del s. XVIII por la prosa de creación, en favor del ensayo, no se haya producido una novela en cartas capaz de competir con las Pamela y Clarissa de Richardson, el Werther de Goethe, o La Nouvelle Heloïse de Rousseau, títulos que van unidos a la etapa de mayor auge de la no-

-vela epistolar en las literaturas europeas.

II. En España vuelven a encontrarse novelas en forma epistolar en la última década del siglo XVIII. Son novelas que surgen como imitación de las extranjeras o que adoptan la fórmula como garantía de éxito, debido a la gran aceptación que las novelas escritas en cartas tenían en Europa. Todas nuestras novelas epistolares de esta época se inscriben dentro de la literatura popular y-excepto Cornelia Borroquia, de tema anticlerical; Las españolas naufragas, que podría clasificarse como novela de aventuras, y La Serafina, en gran parte costumbrista- responden a una tendencia sentimental y/o moralizante o educativa, que se extiende hasta la primera mitad del siglo XIX. Y aún más allá, como en el caso de la obra de María del Pilar Sinués que se integra en esta corriente por el tratamiento de sus temas, en los que la finalidad moral y educativa impera sobre cualquier otra intención de la autora.

Pero, aunque la reaparición de la novela epistolar española es tardía, la carta seguía utilizándose, en obras de otro género, como vehículo de difusión de conocimientos o instrumento para la sátira. Y en algunas de estas obras se encuentran gérmenes de una creación novelística, como en las

Cartas marruecas de Cadalso, que sigue la línea de cartas de viaje satíricas que inauguró G.P. Marana con L'exploratore turco, probablemente inspirado en los informes satíricos de viaje que ya habían sido utilizados en la antigua Grecia y en la literatura medieval. Modelo que cristalizó en las Lettres persanes de Montesquieu y dió lugar a numerosas obras de factura similar, entre las que cabe destacar las Lettres d'une péruvienne (1747), de Mme. Graffigny, que erróneamente fue considerada por algunos críticos como la primera novela epistolar francesa.

La fórmula epistolar fue experimentada en esta época en la novela española en sus más diversas variantes. Desde las cartas de emisor único (A→B) de La Serafina, hasta las novelas polifónicas de M. del P. Sinués, que emplea con eficacia la técnica epistolar, aunque la simplicidad y pobreza de los argumentos que desarrolla, atenta sobre todo al fin moral y educativo de sus obras, le impide realizar esa novela que hubiera podido estar en parangón con las novelas epistolares europeas más sobresalientes. Esto no se logró en este período; pero el método epistolar va pasando por distintas etapas en su proceso expresivo, introduciendo variedad en la disposición de la materia narrativa y explorando el mecanismo de relaciones entre las cartas y los personajes, que se constituyen en escritores del texto.

Así, en La Leandra, la carta sirve de marco a una serie de novelas en las que, a su vez, se incluyen cartas cruzadas entre varios corresponsales. Conviven, de este modo, la carta que pierde su connotación de escrito personal e íntimo para convertirse en "literatura", con la correspondencia "auténtica" que se incluye en ella y que supone toda una gama de recursos para promover la intriga: el anónimo, la carta-testimonio, o la carta como fuente de información.

Cornelia Bororquia representa un gran avance en la utilización del método epistolar al disponer la materia narrativa como un conjunto de cartas que se intercambian varios corresponsales. En esta primera novela polifónica se advierte la semejanza de estructura de las novelas de este tipo con la estructura dramática. En el teatro la historia se crea por el intercambio de diálogo entre los personajes, y en la novela epistolar, por el intercambio del "diálogo epistolar"; lo que nos lleva a colocar hablante y oyente en el mismo plano que emisor y destinatario. No obstante, no ha desaparecido completamente la omnisciencia del autor que, en esta clase de novelas, se traslada al lector, el cual llega a una información completa a través de la lectura de todos los textos que sólo él conoce. En algunos casos, parece como si el autor no se resignara a que el lector entre en contacto con los personajes por sí mismo, y trata de di-

-rigir su participación en la historia, influyendo en su visión por medio de notas a pie de página.

La variedad en el uso de la fórmula epistolar se hace patente asimismo en La filósofa por amor, concebida su primera parte como novela polifónica y la segunda, como una serie de cartas en una sola dirección de diversos emisores ($A \rightarrow B$, $C \rightarrow D$, $E \rightarrow F \dots$). Esta mezcla de usos se da también en Voyleano cuya primera parte es, casi en su totalidad, una suma de cartas sin respuesta de un mismo personaje ($A \rightarrow B$); en la segunda, surgen nuevos corresponsales y la red epistolar se complica, llegando nuevamente a la novela polifónica.

Esta fluctuación que se observa en el manejo del recurso epistolar es consecuencia de las limitaciones de la correspondencia unívoca. Se tiende a que la novela epistolar tenga una estructura mucho más fluída que un relato que es narrado desde el principio al final por un mismo personaje ($A \rightarrow B$) y, por consiguiente, con un único punto de vista. Y ésto no puede paliarse con la simple multiplicación de emisores ($A \rightarrow B$, $C \rightarrow D$, $E \rightarrow F \dots$), sino que exige el contraste de la opinión de los receptores para conseguir un mayor grado de objetividad y pluralidad en los puntos de vista.

En este sentido es interesante el uso de la fórmula en Rodrigo y Paulina, sugerida, probablemente, por la Clarissa de Richardson, a la que hay referencias en el texto. En Rodrigo y Paulina se realiza una tentativa de desdoblamiento del relato en dos núcleos de correspondencia, que no tienen más punto en común que las cartas intercambiadas entre los protagonistas. Esto permite ver el desarrollo de la historia sentimental desde dos ángulos distintos.

Pero la conquista de un mayor grado de madurez de la técnica no implica el abandono de los estadios anteriores de su evolución y, así, la siguiente novela epistolar, Las españolas naufragas, se construye sobre la base del intercambio de cartas entre dos personajes (A \longleftrightarrow B), en su mayor parte escritas por uno de ellos. Las cartas se convierten en capítulos de una historia lineal muy próxima a las memorias autobiográficas.

El mayor grado de evolución de la técnica no va unido, tampoco, a una mayor calidad en las novelas, como es fácilmente deducible y se ha visto en el caso de M. del P. Sinués, ya que son muchos los factores que intervienen en la creación de una obra literaria. Además, la fórmula en sí, como la variante que se adopte, debe ser utilizada por necesidad de la narración y, a veces, como sucede con Pepita Jiménez, donde se trata de realizar un profundo análisis introspecti-

-vo del protagonista, el tema exige utilizar el estadio más primitivo de la técnica epistolar (cartas de un solo emisor) como medio más adecuado para poner de relieve la evolución psicológica del personaje. El genio de Valera hará posible, a pesar de la limitación de esta variedad de la fórmula, que se pueda inscribir una de nuestras novelas en la lista de los grandes logros de la novela epistolar, aunque con un desfase cronológico a causa de la desafortunada narrativa española del siglo XVIII y de buena parte del XIX.

III. En la segunda mitad del siglo XIX la continuidad de la fórmula epistolar es evidente. La carta no sólo se utiliza como vehículo para el ensayo o marco del artículo periodístico, sino como recurso narrativo en la novela.

Tras el intento de reafirmación de la novela española en la década 1830-1840, la primera etapa del proceso de evolución hacia el realismo, que culmina en 1870 con La Fontana de Oro de Galdós, está representada por Fernán Caballero. La autora se sirve del artificio epistolar en sus novelas Una en otra y Un verano en Bornos.

La primera de ellas, si exceptuamos la carta de Paul

Valery que origina la correspondencia, adopta la forma de cartas de único emisor. Es un primer empleo todavía vacilante de la fórmula. La historia es contada al protagonista, quien la transmite, a su vez, en cartas a Valery, al mismo tiempo que le relata los acontecimientos en los que interviene de un modo directo. Se narra una historia dentro de otra, y de ahí el título de la novela. Fernán Caballero intenta la novela polifónica en Un verano en Bornos, donde aumenta el número de correspondientes; pero el intercambio de cartas se produce por parejas ($A \longleftrightarrow B$, $C \longleftrightarrow D$, $E \longleftrightarrow F \dots$), con un solo cruce entre ellas ($B \longleftrightarrow D$). Este inicio de novela polifónica va unido también en Un verano en Bornos al empleo de cartas de emisor único.

Valera utiliza en Pepita Jiménez las cartas en una sola dirección como medio para realizar un profundo análisis interno del personaje, cuya evolución psicológica se advierte gradualmente a través de su correspondencia. No es Pepita Jiménez una novela totalmente epistolar, ya que este recurso se mezcla con la narración en tercera persona, pero la maestría de Valera convierte el método epistolar no en un instrumento arbitrario sino en parte necesaria e integral de la trama. Y, así, a pesar de haber utilizado la variante más simple de la fórmula, y no en la totalidad del relato, Pepita Jiménez es un destacado ejemplo de novela epistolar.

Selgas Carrasco acude también a las cartas como recurso narrativo en Un rostro y un alma. Frente a la idealizada realidad de Valera, Selgas presenta un desfasado sentimentalismo didáctico-moralizante que nada aporta a la evolución de la novela española, que había iniciado ya su camino hacia el realismo. El empleo de la fórmula epistolar en Un rostro y un alma no es muy hábil. En principio se trata de una novela del tipo (A \longrightarrow B) en la que el receptor se introduce como narrador, para asumir, más tarde, el papel de emisor en las dos últimas cartas del relato y facilitar el desenlace. No puede decirse que, en rigor, la novela acabe siendo del tipo (A \longleftarrow B), puesto que el narrador (desdoblamiento del autor) no escribe sino la primera de estas cartas a su correspondiente. La segunda, sin receptor expreso, va dirigida a un observador que esté fuera de la trama, prácticamente al lector de la novela.

Pérez Galdós se sirve de la fórmula epistolar en La incógnita para ensayar una nueva vía que permitiera, abandonando la omnisciencia del autor, llegar al interior de los personajes desde un punto de vista objetivo. La elección del método es adecuada en cuanto trata de llevar a cabo una novela psicológica y no de acción; pero no acierta Galdós en la perspectiva con que dota al emisor para una finalidad en discordancia con la fórmula narrativa adoptada. El empleo de las cartas de un solo emisor es instrumento eficaz

para el autoanálisis, pero no para descubrir la realidad de los otros personajes de la historia, su verdad interior, que es ajena al corresponsal y no puede alcanzar desde su perspectiva no omnisciente respecto a ellos.

El problema se hubiera resuelto con la novela epistolar polifónica, con el entrecruzamiento de cartas entre los distintos personajes; pero Galdós deja que éstos se manifiesten directamente por el diálogo en La realidad, novela complementaria de La incógnita. El autor utiliza la novela dialogada probablemente impulsado por su inclinación teatral, por el conocimiento de una técnica en la que tiene sus raíces el monólogo interior. Con esa dualidad de fórmulas narrativas quiere poner de relieve el contraste entre lo objetivo y lo subjetivo, su búsqueda de la técnica apropiada para alcanzar la realidad total en una novela que quiere objetiva. Por otra parte, la novela dialogada frente a la epistolar tiene la ventaja de intensificar la acción y reducirla en el tiempo.

Posteriormente, Galdós usa de nuevo el recurso epistolar en La estafeta romántica, obra polifónica donde la pluralidad del enfoque narrativo es semejante al de la novela dialogada. El autor continúa con el artificio, de modo parcial, en Los Ayacuchos y Vergara.

En los Episodios, mientras los sucesos históricos se estructuran como unidades cerradas, que coinciden generalmente con cada episodio, lo novelesco se extiende casi a lo largo de toda una serie. La estafeta, al formar parte de los Episodios, es obra abierta y no puede considerarse como una novela independiente de las otras de su serie. Por ello, aunque es el mejor ejemplo de utilización en nuestra narrativa del estadio más evolucionado de la fórmula epistolar, resultaría forzado señalarla como el máximo exponente de la aportación española a la novela epistolar polifónica.

En la segunda mitad del siglo XIX, se observa un predominio de la novela en cartas de un solo personaje sobre cualquier otra variante de la fórmula. Asimismo, se tiende a la eliminación de la figura del "editor", o de cualquier otro artificio en que el autor basaba la veracidad de la correspondencia. La fórmula epistolar no podía permanecer ajena a la evolución de la novela y, aunque no desaparece el recurso, se camina hacia la ruptura de los límites de la novela epistolar que, ya en nuestra época, pondrá de manifiesto más claramente sus conexiones con el diario, la novela confesional y el monólogo en segunda persona.

IV. El recurso epistolar-frente a lo que sucede en épo-

-cas pasadas, en las que, generalmente, se adscribe a la novela sentimental- no está unido, en la narrativa del siglo XX, a un género determinado de novela. Junto a la ya desfasada novela sentimental y a la novela histórica, en la que se utiliza la carta como garantía de objetividad de los sucesos históricos que se relatan, el convencionalismo epistolar aparece usado en nuestra época por autores de distintas tendencias. No hay una preferencia cuantitativa de su empleo en una determinada corriente de nuestra novelística. Y, así, se advierte la presencia de esta forma narrativa en la novela ideológica, en la costumbrista, en la prolongación del naturalismo en su versión erótica, en la novela intelectual, en cualquiera de las tendencias evasivas del género y en los diferentes grupos de novelistas de posguerra.

La fórmula epistolar se ha convertido en un simple método narrativo que coexiste con otros muchos, y que está sujeto en su evolución a las nuevas conquistas en el campo de la técnica novelesca. Entre éstas, el monólogo interior le influirá decisivamente, no hasta el punto de provocar la desaparición del recurso epistolar como procedimiento narrativo, pero sí de modificar su verdadera esencia, dando como resultado una mixtificación del artificio. Es evidente la ruptura de los límites del molde epistolar que patentiza su estrecha conexión con las distintas técnicas de la novela en primera persona, y su permeabilidad a las transformaciones

técnicas que se producen en este período en la novela.

Hay un predominio del uso de la carta en una sola dirección. Las cartas de emisor único, como en Juego de damas, de Pamplona Escudero, mero pretexto para el desarrollo de una novela lineal, de la simple narración en primera persona. Y, junto a esto, en la obra de Martínez Sierra, la carta mental cercana al monólogo interior en La humilde verdad, o coexistiendo con el diario de un personaje en Tú eres la paz. La visión bilateral de un mismo suceso en los fragmentos de cartas de Aventura o la confusa mezcla de autobiografía ficticia, diario, monólogo discursivo y cartas sin destinatario en Todo es uno y lo mismo.

Martínez Sierra tratará de aclarar el uso de sus procedimientos narrativos en El amor catedrático, separando la correspondencia de Teresa Alcáraz (único emisor) de los soliloquios del discípulo y las notas del catedrático. Pero, aquí, la correspondencia está más cerca de las memorias ficticias, puesto que la situación épica y la acción no están sincronizadas, y las notas son meros fragmentos de un diario. También está próxima a las memorias la novela de Nieto Vías El legionario postal, relato retrospectivo en forma de cartas en una sola dirección.

No faltan, sin embargo, ejemplos del intercambio de co-

-rrespondencia entre varios personajes, que pone de relieve las intersubjetividades, eliminando, en lo posible, la presencia del autor. La fórmula epistolar polifónica va unida, en este período, a las novelas históricas de Alfonso Danvila, que ya había usado parcialmente el recurso en Lully Arjona, y la correspondencia monódica en Alma y cuerpo. El autor acude a la manifestación directa de los personajes por medio de sus cartas en El archiduque en Madrid, que forma parte de la serie histórica Las luchas fratricidas de España. Hay un indicio de modernidad en la novela, al actuar el protagonista como autor-narrador que selecciona la correspondencia que recibe, y la copia para otro personaje. Las cartas contribuyen así a la creación de la novela, cuyo desarrollo se integra, en su mayor parte, en la correspondencia que dirige el personaje principal.

El entrecruzamiento de cartas coexiste con el diario, la narración en tercera persona y las cartas en una sola dirección, en la novela de Rafael Pérez y Pérez Por el honor del nombre. Significa esta novela un retroceso en el tiempo por su intención sentimental y moralizante, y es una prueba de que, aún en obras que se mantienen en un nivel medio cercano a la sub-literatura, se tiene conciencia de que otras técnicas reclaman los métodos de la confidencia epistolar. La aproximación de los novelistas modernos al personaje es distinta. El individuo se forma por fuerzas ajenas a su con-

-trol y se muestra mejor por sus reacciones que por el autoanálisis. La subjetividad en la novela moderna, cuando se está perdiendo el sentido de nuestra identidad humana, aparecerá desde un punto de vista distorsionado, para cuyo reflejo será más eficaz la técnica del monólogo interior, método que acentúa la imposibilidad de comunicación entre las personas, la soledad esencial del individuo, del personaje que lo representa.

Así, hay novelas en que se advierte lo inadecuado de la fórmula epistolar, como Judita, de Francesc Trabal, que en principio adopta la carta (A—→B) como medio de expresión de las confidencias del protagonista, y acaba transformándose en mera narración en primera persona de los hechos externos. O, por el contrario, otras en que con mayor o menor intensidad se pone de manifiesto un nuevo tratamiento de la subjetividad. Aquí cabría señalar La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez, de Unamuno, que enriqueció tanto la temática de la novela psicológica como el modo de enfocarla.

Don Sandalio está más cerca del monólogo (monodialogo, según el término unamuniano) que del diálogo epistolar. Unamuno, frente al planteamiento de Galdós en La incógnita sobre la incapacidad de acceder desde fuera a la intimidad de los personajes, se sirve del recurso epistolar para poner de manifiesto la imposibilidad del conocimiento de uno mismo. In-

-introduce al lector en el juego de reduplicaciones e imágenes del narrador que trata de verse y reconocerse en otro, intentando describir su propio enigma. Gómez de la Serna expone este tema de la dificultad del conocimiento propio en Cartas a mí mismo. El autor, a lo largo de esta correspondencia, va desarrollando su teoría sobre el género epistolar y su carácter confesional, y alude al elemento de falsedad, a veces inconsciente, que la carta encierra. El emisor tiende a proyectar a los demás una imagen diferente de sí mismo, incluso cuando el correspondiente no es sino un desdoblamiento del emisor.

En los distintos usos que hace C. J. Cela de la técnica epistolar se pone de relieve la coexistencia del recurso con otras técnicas, y la modificación de su verdadera esencia. Ya Pascual Duarte se construye sobre el viejo artificio del manuscrito, que aquí tiene el valor de una larga carta confesional, donde el personaje, a la manera del Lazarillo, empieza a trazar su biografía en comunicación con un destinatario mental, símbolo de un público lector.

En Pabellón de reposo la autopercepción de los personajes se lleva a cabo por medio de cartas, memorias, diarios y monólogos, distintas variantes de la técnica narrativa en primera persona, tan eficaz en la novela psicológica para expresar cómo se configuran los procesos internos de los per-

-sonajes. Se ponen así de relieve los diferentes niveles de profundidad de estos diversos métodos de que se sirve el autor para mostrar la autopercepción de sus personajes. Y, además, al carecer la novela de acción y, por consiguiente, de puntos de referencia para la localización espacio-temporal, las cartas y diarios permiten medir el tiempo y configurar el espacio.

La carta mental, el monólogo en segunda persona, aparece en Mrs. Caldwell habla con su hijo, novela que entronca con la literatura confesional y en la que se aprecia la resonancia del método epistolar; a la vez, muestra cómo la segunda persona es tan eficaz, como la primera, para la confianza.

Es frecuente en esta época la novela que se resuelve en una larga carta, como Víspera del odio, de Concha Castroviejo, donde el texto epistolar tiene como fin la anagnórisis. Una variante de este tipo la tenemos en Carta a nadie, de Jaime Moncada, en la que se intenta describir un proceso mental intercalando, en la carta, la narración en tercera persona de los hechos que se desarrollan simultáneamente y al margen de la progresión de los pensamientos del personaje central. Es un ejemplo más de cómo la carta subsiste a pesar del monólogo interior, por el que no siempre es sustituida.

En la mayoría de los casos en que la novela se construye como una sola carta, los sucesos que se relatan pertenecen al pasado y se está más cerca de las memorias autobiográficas ficticias que de la carta-confesión. Esto se observa, particularmente, en Carta a un amigo, de J. Rodríguez de la Loma, en la que el protagonista pretende llegar al descubrimiento de su verdad oculta, pero en la que el intento de autoanálisis es desplazado por el relato de los sucesos de su vida.

La evolución sufrida por la fórmula epistolar se aprecia, sobre todo, en el empleo de la técnica por Max Aub, en obras que corresponden a distintas etapas de su producción narrativa. Desde Geografía, donde las cartas van creando el mundo real frente al imaginado por los protagonistas, a las distintas versiones de Luis Alvarez Petreña, para culminar en Juego de cartas, obra en la que al método epistolar se unen los recursos de la moderna narrativa.

Luis Alvarez Petreña en su primera edición, de 1934, era una breve novela epistolar (A—>B) que Max Aub calificó de memorias, de "especie de autobiografía", y que es como un monólogo con un destinatario mental que, en algún momento, está próximo al diario. La novela fue ampliada por su autor en 1953, y en 1969 hizo la versión definitiva en la que se utilizan otros recursos narrativos además de la carta,

como el "Diario inglés de Max Aub" que, en realidad, es la transcripción de los diálogos sostenidos en diferentes ocasiones con el personaje central. Así, de la primitiva novela, que fue considerada por la crítica como del tipo Werther, hasta el Luis Alvarez Petreña definitivo, la historia se continuó por caminos diferentes en los que se advierte el eco de la antigua fórmula epistolar, pero también la facilidad del recurso para incidir en las distintas técnicas de la novela en primera persona.

Max Aub vuelve al artificio epistolar en Juego de cartas para experimentar una serie de tendencias renovadoras en la novela. Las cartas están escritas en el reverso de los naipes de dos barajas y pueden ser leídas en cualquier orden, según se dispongan al comienzo del juego. Un juego que consiste en la reconstrucción de un personaje a partir de la diversidad de opiniones que se deslizan en las cartas. El autor se limita a presentar unos materiales con los que cada lector tiene que hacer su novela. La técnica es semejante a la de la novela perspectivista, donde se intenta recrear un personaje a través de los monólogos de los demás. El lector es el que debe sacar sus propias conclusiones de la serie de impresiones contradictorias que se le ofrecen y componer el "puzzle" que le dará una visión del personaje.

Junto al uso de la forma como convencionalismo para en-

-cubrir una simple novela en primera persona, caso de La tesis de Nancy, de Ramón J. Sender, que se basa fundamentalmente en el relato de sucesos externos, el eco de la fórmula epistolar está presente en muchas novelas actuales en las que el protagonista dirige a alguien sus confidencias. Esto se advierte, por ejemplo, en Olas sobre una roca desierta, de Terenci Moix, compuesta por una serie de cartas de un solo emisor.

Terenci Moix, que se confiesa lector de La Nouvelle Héloïse, de Rousseau, y de Les liaisons dangereuses, de Choderlos de Laclos, elige la carta como vehículo de autoconfesión. Descubre al final de la novela que su supuesto corresponsal no es sino un desdoblamiento de sí mismo. Idea que está implícita en toda correspondencia de un solo emisor, así como la proximidad a las memorias que nos retrotraen al pasado y al diario que se escribe para uno mismo. Mezcla de cartas y memorias, de ficción y sucesos reales, la tenemos en Testamento en Praga, de Tomás y Teresa Pàmies. El buen camino, de Marta Portal, es un ejemplo de la incorporación de cartas al diario.

La técnica epistolar ha ido perdiendo aquella rigidez de su uso primitivo, del convencionalismo que permitía una mayor objetividad, por parte del autor, en la presentación de una historia ofrecida como verdadera. En nuestros días

prevalece la utilización de las cartas de único emisor sobre cualquier otra fórmula, aproximándose al monólogo interior en primera y segunda persona. La coexistencia con las memorias y diarios, como se ha visto, es también frecuente.

La novela actual recoge, asimismo, las conquistas de la moderna técnica en la transmisión de los mensajes. De este modo, aparecen las cartas unidas a los telegramas en Correo urgente, de Ana María Moix, o la carta grabada y enviada en cinta magnetofónica en Moirra estuvo aquí, de Jesús Torbado. Incluso, la carta entra en el terreno de la "ciencia ficción", incide en el mundo de las computadoras, como en "K" (Killer), de Tomás Salvador, y parece perder el componente de subjetividad que había sido una de sus principales características.

Antonio Prieto defiende un nuevo humanismo en su novela Carta sin tiempo, constituida por una carta de anónimo emisor para un receptor también innominado, símbolo de la defensa de la persona frente al individuo masificado. Una larga carta en la que el narrador, como un nuevo Petrarca, aspira por la palabra a dar eternidad a su vida transitoria. Carta que es una especie de memorial evocativo en el que el narrador cede al mito de su propio tiempo, creando un textoacrónico que le permite asumir las vivencias de seres del pasado (Cervantes, Garcilaso...), en un deseo de plenitud de vida basada primordialmente en los ideales renacentistas.

Utiliza Prieto la palabra como instrumento de redención del tiempo. Y aunque su novela, en más de una ocasión, no tiene sino resonancias de la antigua fórmula epistolar, paradójicamente devuelve a la carta su esencia al usarla para perpetuar el latido de la palabra " y ser en ella y darle nueva vida para volar en busca de otras vidas", y trasladarse a un mundo ficticio al que se asimila y siente más lleno de belleza que el universo real.

V. La novela epistolar tiene un lugar propio entre el simple relato de acontecimientos de las primitivas novelas autobiográficas, en las que predominaba la acción, y la novela psicológica más compleja del siglo XIX. Supone en su época de apogeo (el siglo XVIII predominantemente) un avance en el desarrollo de la técnica para el análisis de los sentimientos.

El método epistolar elimina la parte narrativa y descriptiva que correspondía al novelista; desaparece el autor para dar paso a los personajes, que relaten los hechos y sus reacciones a medida que se producen. Se consigue así mayor realismo, actualidad, fuerza dramática y verosimilitud. Además, cuando se adopta la modalidad del entrecruzamiento de cartas entre varios personajes, a las ventajas anteriores se añade la de una pluralidad de puntos de vista,

nacida del contraste de opiniones entre los distintos correspondientes.

Otras características del recurso epistolar podrían ser consideradas como pertenecientes al aspecto limitativo del método. Las notas de intimidad e inmediatez de la carta que, por un lado, apuntan a un exceso de subjetivismo por parte de los personajes, a una exhibición de la interioridad con perjuicio del mundo exterior, por otro, suponen una prolijidad de detalles en el relato, donde tienen cabida las más mínimas impresiones puesto que todo lo cercano parece importante. Por otra parte, la artificiosidad inherente a la fórmula epistolar se pone de manifiesto en la improbabilidad de escribir largas cartas contando hasta los más mínimos detalles de los sucesos que se producen o las sensaciones del personaje; pero esto no atañe al plano de verosimilitud en el que se mueve la novela, presentada casi siempre como correspondencia verdadera.

Otro aspecto que hay que anotar, cuando la novela se constituye como una serie de cartas intercambiadas entre varios personajes, es la necesidad de diferenciar el tono y estilo entre ellos. Asimismo, esta modalidad de la técnica epistolar puede inducir a la dispersión por la necesidad de crear correspondientes episódicos que sirvan de conexión entre un incidente producido y el personaje. El cambio del

inevitable confidente en la novela epistolar puede ser consecuencia también de necesidades del argumento y provocar, en algún caso, la confusión en el lector. En la novela epistolar se da tanto la simetría formal y estática de confianzas alternadas como la disimetría dinámica, que aproximan el recurso a un diálogo teatral.

Se ha insistido mucho por la crítica en la semejanza de la estructura dialogal de la novela epistolar (cartas como largos parlamentos) con la estructura dramática, donde los personajes se presentan directamente por medio de sus diálogos y la acción se desarrolla ante el espectador. Pero en la carta se cuenta una acción que pertenece al pasado, por muy próximo que éste pueda ser, y la narración tiene lugar en dos planos (el pasado próximo y el presente del narrador) estrechamente unidos. En este cambio de un plano a otro de la narración, que a veces es imperceptible, y en el grado de subjetividad del relato, radica la proximidad de la novela epistolar con otras técnicas de la narrativa en primera persona, como las memorias y el diario.

La diferencia se basa principalmente en la perspectiva. El autor de las memorias dirige su escrito a un observador que está fuera de la trama y narra los hechos del pasado sabiendo como concluyeron y, por tanto, con capacidad para juzgarlos. Las cartas, en cambio, se dirigen a otro personaje

al que el escritor ajusta su relato, generalmente de sucesos inmediatos cuyo desenlace desconoce. La historia debe crearse en el intercambio de cartas.

En el diario el grado de subjetividad es mayor que en la correspondencia. El texto no se ajusta a ningún receptor, puesto que se escribe para uno mismo, y no está sujeto a las influencias de las respuestas implícitas o expresas que pueden provocar un cambio de actitud en el correspondiente.

No obstante, los límites entre la literatura epistolar, las memorias y diarios son muy frágiles y frecuentemente se quiebran por la permeabilidad entre estas fórmulas narrativas. Así, nos encontramos con cartas-diario, en las que sólo ligeras apelaciones al receptor mantienen la ilusión de relato personal, y cartas-memorias, en que las confidencias inciden en el pasado en conexión con el presente del narrador.

La novela epistolar debe atender sobre todo a la revelación de los personajes, sin que se distingan relato y acción. Esta debe producirse en el intercambio de cartas. Cuando la fórmula epistolar no añade nada a la novela, que podría haber sido narrada igualmente sin más que quitar el encabezamiento y despedida de las supuestas cartas, estamos

ante una elección arbitraria del recurso.

Respecto al contenido de las cartas, lo deseable es que el emisor relate los acontecimientos que vive en el momento que le suceden, puesto que la novela epistolar se presenta generalmente como un conjunto de cartas verdaderas y trata de asemejarse lo más posible a una correspondencia normal. Pero puede ocurrir que el personaje cuente la historia de su vida en una serie de cartas rememorativas, y entonces el relato se ofrece como memorias fragmentadas. Si la correspondencia del emisor se refiere a actos o sucesos que no le conciernen directamente, se trata de una simple narración en primera persona y si, además, las cartas no tienen conexión entre sí, estamos ante una novela episódica en la que la carta se utiliza como marco narrativo.

VI. La técnica epistolar presenta distintas modalidades, a partir de las cuales puede intentarse el establecimiento de una tipología de la novela escrita en cartas. Un primer intento de clasificación puede basarse en el número de corresponsales que intervienen en la novela, criterio que estará estrechamente unido con el punto de vista. Pero es indudable que aún atendiendo a otros aspectos, como el grado de importancia de estos corresponsales y su relación

con el contenido de las cartas, la clasificación no puede ser rigurosa por la imposibilidad de captar en su totalidad las variaciones que pueden introducirse y modificar, en un momento dado, cualquiera de los grupos establecidos. No obstante, a partir de las distintas formas que presenta la novela epistolar, como hemos visto a lo largo de este estudio, pueden establecerse los siguientes tipos:

A) Cartas de un solo emisor (A→B) (Único punto de vista).

- I) Toda la narración se contiene en una sola carta. Se pierde la atmósfera epistolar.
- II) Novela formada por una serie de cartas sin respuesta. Destinatario pasivo. No hay diálogo epistolar.
- III) Cartas de un solo emisor en que las respuestas se dan a conocer a través de sus propias cartas. Destinatario activo. Diálogo epistolar indirecto.

B) Correspondencia entre dos personajes (A↔B) (Doble punto de vista).

- I) La mayoría de las cartas están escritas por un solo personaje, teniendo el confidente una mínima participación en la correspondencia.

- II) Ambos corresponsales adquieren el mismo relieve.

- C) Cartas de varios emisores(Pluralidad de puntos de vista).

 - I) Cartas de varios emisores sin respuesta.
(A→B, C→D, E→F...).
 - II) Intercambio de cartas entre pares de corresponsales. (A↔B, C↔D, E↔F...).
 - III) Entrecruzamiento de cartas entre distintos personajes. Admite múltiples variantes según el grado de importancia y la relación de los corresponsales. Suele darse este tipo mezclado con los dos anteriores.

Esta modalidad requiere una mayor atención por parte del autor para diferenciar el estilo entre los distintos personajes que intervienen en la correspondencia y evitar la repetición y comentario de los mismos hechos. Supone el estadio más avanzado de la técnica epistolar al conseguir

una multiplicidad de puntos de vista.

D) Novela epistolar mixta

En este apartado hay que consignar las novelas que insertan en la narración un elevado número de cartas agrupadas. Entre éstas cabe señalar aquellas en que la fórmula epistolar coexiste con otras técnicas de la novela en primera persona, principalmente las memorias y el diario.

VII. Por todo lo expuesto, no se puede dudar de la contribución española al campo de la novela epistolar. No sólo se inicia el procedimiento con el Proceso de cartas de amores, de Juan de Segura, sino que la continuidad de la fórmula hasta nuestros días es evidente. El hecho de que la técnica epistolar no progresara con rapidez a partir de este precedente y que el desarrollo de la novela española en cartas sea posterior al de la novela epistolar europea, indujeron a la crítica extranjera a negar la existencia de este tipo de novela en nuestra literatura.

Por otro lado, el que gran parte de las novelas escritas en cartas, sobre todo al final del siglo XVIII y en la

primera mitad del XIX, pertenezcan al ámbito de la novela popular ha podido ser la causa de que se haya extendido la idea de que el método epistolar sólo es utilizado por autores mediocres. También, porque se cree que con el uso de la primera persona pueden soslayarse más fácilmente los problemas de construcción de la novela. Pero, aunque es cierto que muchos escritores de segundo orden adoptaron la fórmula epistolar, siguiendo una moda que parecía garantizar el éxito de sus novelas, basta recordar los nombres de Valera, Galdós y Unamuno o los más recientes de Max Aub, Cela y Terenci Moix, que utilizan la técnica epistolar en sus obras, para advertir lo inadecuado de tal generalización.

Finalmente, habría que considerar la tan debatida opinión de la desaparición de la novela epistolar en nuestra época. Antes de pronunciarnos respecto a este punto, hay que insistir en que las cartas se asocian a la expresión del análisis de las emociones de un personaje y de sus pensamientos y son el medio en el que la narración subjetiva encontró su más eficaz realización. Así, la novela sentimental y psicológica tuvo en las cartas su vehículo de expresión más adecuado.

De la primitiva novela en tercera persona, en la que el narrador permanecía como observador que hacía algunas deducciones de los hechos, pero sin penetrar en el mundo interior

de los personajes, se pasó a la novela autobiográfica del siglo XVIII en que el narrador-personaje podía dar a conocer su mundo interior, a la vez que, como ha señalado Michel Butor, representaba el punto de vista en el cual el autor invita a colocarse al lector para seguir el curso de los acontecimientos. Esta identificación lector-personaje supone que los hechos sean narrados a medida que se van produciendo para que el grado de conocimiento de ambos sea semejante. Se tiende, pues, a disminuir la distancia entre el tiempo narrativo y el de los sucesos que se relatan, y así se pasa de las memorias a las crónicas, al diario, a la narrativa epistolar.

Por otra parte, cuando la novela en cartas se construye como una correspondencia intercambiada entre varios personajes, el análisis interior se extiende a todos ellos, de modo semejante a como podría hacerlo un autor omnisciente; pero el método epistolar tiene la ventaja de permitir una aparente desaparición del autor tras el convencionalismo de que sean los personajes los que revelen directamente sus ideas y sentimientos por medio de las cartas, es decir, dentro del universo representado y con una única perspectiva, mientras el narrador omnisciente permanece fuera de este universo con la doble perspectiva de testigo y autor de los hechos.

La carta, pues, había sido el recurso técnico por exce-

-lencia para expresar el mundo interno de los personajes directamente (Personaje-emisor → lector-receptor), sin que aparentemente se escuchase la voz del autor, hasta la conquista del monólogo interior que dotó de un gran número de posibilidades al punto de vista narrador-actor. El monólogo interior parece destinado a sustituir tanto al soliloquio, monólogo sin receptor expreso, como a la carta, que puede ser considerada como un monólogo con receptor, en lo que ambos tienen de eficaz procedimiento para la narración introspectiva sin interferencia del autor.

Tan falso sería admitir la total suplantación de la novela en cartas por el monólogo interior, como no querer advertir la ruptura de los límites en que se había mantenido la novela epistolar, que no permanece ajena a las posibilidades que brinda este elemento técnico que imita la transcripción directa del pensamiento. No obstante, el monólogo interior es más propio para reflejar un desordenado mundo mental, el inconsciente del personaje, que para efectuar el autoanálisis más reflexivo y consciente que se realiza mediante la carta. Y mientras el método epistolar se basa en la comunicación de los personajes, el monólogo interior pone de manifiesto el problema de la incomunicación y revela la soledad esencial del individuo.

La novela epistolar ha dejado de ser el único procedi-

-miento para expresar el autoanálisis de los personajes. Su época de esplendor ha pasado. Pero sigue coexistiendo con las nuevas técnicas narrativas y buena prueba de ello es su pervivencia hasta la época actual y no sólo en la literatura española. En 1943, el argentino José Domingo Arias Bernal publicaba su novela Wilhelm, especie de epílogo al Werther de Goethe; en 1955 se editaba Les lions sont lâchés, de Nicole, y en 1960 Wake up, stupid, de M. Harris, por no citar más ejemplos de la continuidad de la fórmula epistolar hasta nuestros días en que la crítica se enfrenta, a veces, con la dificultad de delimitar los campos de las distintas técnicas de la novela en primera persona, por la permeabilidad que hay entre ellas y los escasos matices que las separan.

VI. NOTAS

Notas a la introducción.

- 1) Vid. François Jost, "Le roman épistolaire", en Essais de littérature comparée, Editions Universitaires Fribourg, 1968, pág. 89.
- 2) Id., pág. 90.
- 3) Vid. "La monodie épistolaire: Crebillon fils", en Etudes littéraires (Quebec, août 1968), pp. 167-174.
- 4) Con el título The Beginnings of the Epistolary Novel in the Romance Language fue presentado en 1920, en la Universidad de Harvard, para optar al grado de doctor de Filosofía y publicado, diecisiete años después, con un título más concreto, The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain, Berkeley: University of California Press, 1937.
- 5) Vid. op. cit., pág. vii.
- 6) Helen Sard Hughes, English Epistolary Fiction before Pamela, Manly Anniversary Studies in Language and Literature. University of Chicago Press, 1923.
Godfrey Frank Singer, The Epistolary Novel. Its Origin

Development, Decline and Residuary Influence, University of Pennsylvania Press, 1933.

- 7) Vid. op. cit., pág. 214.
- 8) En la introducción escrita con motivo de la publicación de su tesis, op. cit., pág. x.
- 9) En Las voces de la novela, Gredos, Madrid, 1973, pág. 42.
- 10) Y me refiero, por supuesto, a aquellos que tratan el tema en general. Así el, ya mencionado, de François Jost (vid. pp. 108 y 121, principalmente); el de Al. Săndulescu, Literatura epistolară, Editura Minerva (seria "Universitas"), București, 1972, entre los más recientes. Sin olvidar el artículo de G. Călinescu, "Genul epistolar", en Scriitori străini, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, pp. 723 y ss., y el de B. G. MacCarthy, "The Epistolary Form Prior to 1740", en Women Writers (1621-1744), Cork, 1944.
- 11) Así Vázquez Zamora afirma: "... son centenares los autores mediocres que recurren al manido procedimiento (epistolar)", Diccionario de la Literatura Mundial, Destino, Barcelona, 1962, pág. 249. Lo cito como ejem-

-plo, pues me parece innecesario recoger otras opiniones, en este sentido, de algunos críticos o comentaristas, ya que me llevarían a una inútil digresión.

- 12) Entre los que cabe destacar el de Anna Krause, La novela sentimental: 1440-1513, University of Chicago, "Humanistic Theses", VI, 1929; y los de Armando Durán, Estructura y técnicas de la Novela Sentimental y Caballeresca, ERH, Editorial Gredos, Madrid, 1973; y Dinko Cvitanovic, La novela sentimental española. Prensa Española, El Soto, Madrid, 1973.
- 13) Y en este sentido debo agradecer la valiosa colaboración de Ana María Fagundo, jefe del Department of Spanish and Portuguese, University of California, Riverside; y la de William W. Whalen, assistant Harvard University Archives, que no regatearon tiempo ni esfuerzo para localizar los textos y hacerme llegar las fotocopias.
- 14) Vid. Reginald F. Brown, La novela española 1700-1850, Servicio de Publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953, pp. 12 y 13.

Notas al capítulo I

- 1) La idea de la carta como conversación escrita ha sido recogida con ligeras variantes en los manuales y por los estudiosos de la epistolografía, a través de la definición de Erasmo " est enim... epistola absentium amicorum quasi mutus sermo" (De ratione conscribendis epistolas, cap. VIII), y también rebatida por lo que tiene de intensa subjetividad, de comunicación más íntima, de intercambio de informaciones útiles y de riqueza de matices respecto al diálogo común o a la conversación diaria. (Vid. Pedro Salinas, "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", en El defensor, Alianza Editorial, Madrid, 1976, pág. 30).

Los términos con que se ha denominado en español a la comunicación escrita entre dos personas han sido, fundamentalmente, los de "carta", "epístola" y "letra". Utilizados en más de una ocasión como sinónimos, "letra" ya no suele usarse y, por lo general, "epístola" hace referencia a las cartas cultas, a las de carácter erudito y, más que a la carta privada, se aplica a la literaria en verso o prosa.

- 2) Llanos y Torriglia asegura: "Hay muchas más clases de

cartas que de hombres, ya que cada ser humano, según su necesidad, humor y circunstancia, es capaz de escribir- a poco que sepa - variados tipos de misivas", en Apología de la carta privada como elemento literario, Discurso leído, con motivo de su recepción, ante la Real Academia Española, el 13 de diciembre de 1945. Imprenta de la viuda de Estanislao Maestre, Madrid, 1945, pág. 17.

- 3) Id., pp. 18 y 19.
- 4) Vid. Antología de Epístolas, Labor, Madrid, 1961, pág. 161.
- 5) Vid. D. Santiago de Liniers, FloreCIMIENTO del estilo epistolar en España, Discurso leído en la Real Academia Española con motivo de su recepción el día 2 de febrero de 1894, Establecimiento tipográfico de Fortanet, Madrid, 1894, pp. 21 y 22. Y Pedro Salinas, op. cit., pp. 38 y 39.
- 6) Gustavo Lanson se burlaba de las divisiones inventadas por los alejandrinos, de las veinte categorías de cartas establecidas por Demetrio de Falera o las cuarenta y una de Proclo. Divisiones variadas y retocadas después tantas veces por los que estudiaron la carta co-

-mo género. (Choix de Lettres du XVII^e siècle, París 1904, 7^a édition, pp. I-II).

Incluso F. Kafka, al hacer la crítica de La historia del joven Oswald, novela en forma epistolar de Sternheim (Hyperionverlag, Hans von Weber, Munich, 1910), alude superficialmente a la diferencia de ánimo y tono según se escriban las cartas durante el día o por la noche y hasta a la influencia que puede tener la primera carta escrita en la siguiente, si se escribe más de una. Esto supondría, en el primer caso, una distinción entre las cartas escritas por una misma persona y, en el segundo, una cierta semejanza entre cartas de un mismo emisor a receptores diversos, lo que suele ser lo más común. Las sutilezas podrían multiplicarse atendiendo a la gran variedad de matices que pueden presentarse. (Vid. Bohemia, 16 de enero de 1910).

- 7) En la que aconseja la perseverancia si la amada no contesta a la carta o, simplemente, ruega al emisor que cese en sus pretensiones. Para animar a la insistencia, da una serie de ejemplos como el de los toros que se someten al yugo y los caballos al freno, la argolla de hierro que se desgasta con el tiempo y la reja del arado que se extingue roturando la tierra. Hasta la

piedra más dura es socavada por el agua y, perseverando, se podría vencer a la misma Penélope. (Vid. I, versos 435 y ss.).

- 8) Vid. Heroidas, epístolas XVII y XXI.

Si el primitivo uso de la carta fue transmitir información, poco a poco, se fue imponiendo su uso como artificio literario y llegó a ser un buen medio para la sátira, la política y la didáctica; se utilizó en los asuntos amorosos y en informes descriptivos de viajes, en los cuentos y novelas, hasta llegar a convertirse en el gran integrante de la novela epistolar.

- 9) Gimil Marduk decía en ella a su amada Bhibi: "Schamoscha y Marduk te concedan por mi amor vivir eternamente. ¿Cómo te va? ¡Escribe! He ido a Babilonia, pero no te he encontrado, esto me apenó y dió angustia. Envíame noticias diciendo cuando vienes. Entonces seré feliz. Ven en el mes de Marcheswan (noviembre). ¡Vive eternamente por mi amor!". (En Handel und Vandel in Babylonien por Federico Delitzsch, Stuttgart, 1910. Apud B. Calvo Hernández, Cartas y sobreescritos, Editorial Narcea, Madrid, 1946, pág. 27).
- 10) En el siglo XIX se descubren en Tell Amarna unas tablillas cuneiformes con cartas que se remontan al siglo XV

a. C. Vid. G. F. Singer, op. cit., ed. Russell & Russell, New York, 1963, pp. I y II.

- 11) Vid. Edmond Faral, Les Artes Poétiques du XIII^e Siècle, Recherches et Documents sur la Technique Littéraire du Moyen Age, Paris, 1924, pág. 102, y, del mismo autor, La littérature latine du moyen âge, Paris, 1923, pág. 21.
- 12) "Ignotum hoc aliis ille novavit opus..." (Ars Amatoria, III, 346). Esta cuestión ha sido muy debatida, así como el exacto significado de novavit opus entre los romanos. Es cierto que Lucilio ya había escrito algunas obras en forma de cartas, pero era un satírico, mientras que Ovidio da un tono elegíaco a sus cartas de heroínas. Propertio, también antes que Ovidio, había escrito una de sus elegías (IV,3), en forma de carta, que Aretusa envía a Licotas, ausente de Roma. (Propertio compuso el libro IV del 22 al 16 a. de C., por lo que esta afirmación está sujeta a la fecha que se admita para la publicación de las primeras Heroidas. Vid. Henri Bornecque, Introducción a Les Héroïdes, Société d'Édition "Les Belles Lettres", troisième tirage, 1965, pág. IX. Pero, además, los nombres de Aretusa y Licotas encubren a personajes reales, Elia Gala y Póstumo, mientras que Ovidio hace hablar a heroínas mitológicas. Ca-

-bría únicamente aventurar la idea de que el empleo por Propercio de nombres supuestos para sus personajes reales hiciera pensar a Ovidio en la creación de sus Heroidas, pero esta es una opinión, por supuesto, indemostrable.

- 13) Vid. Observationes in epistulas heroidum Ovidianas, Gottingae, 1884, pp. 1 y 2.
- 14) Vid. Antonio Alatorre, Las Heroidas de Ovidio y su huella en las letras españolas, Méjico, 1950, pág. 18.
- 15) Para un conocimiento detallado de las fuentes de inspiración de cada una de sus epístolas, vid. Bornecque, op. cit., pág. X.
- 16) Dice Bornecque: "De même les Heroides ne sont guère que des éthopées ou de suasoriae, à moins que, comme la 14^e, elles ne se rapprochent davantage des contro-versiae". (En op. cit., pág. XII).

La suasoria, muy próxima a la etopeya, se diferencia de ésta en que el personaje se encuentra ante una decisión que debe tomar o una acción que no se ha llevado a cabo; mientras que en la etopeya, decisión y acción se han realizado ya. Y en la controversia, como fácilmente se deduce, se analizan las razones a fa-

-vor y en contra antes de tomar una decisión importante.

- 17) Las respuestas de Sabino se incluyen en las ediciones de las Heroidas de Lennep, Amsterdam, 1812, y Loers, Colonia, 1829. Vid. también J. Ch. Jahn, De Ovidii et Sabini epistulis, Lipsiae, 1826.

- 18) Vid. Ch. Kany, op. cit., pp. 4 y 5.

- 19) Vid., entre otros, A. Alatorre, op. cit., pp. 26-51; B. Bray, L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans (1550-1700), Mouton, La Haye, París, 1967, pp. 14-17; José M^a de Cossío, "Sobre la transmisión del tema de Hero y Leandro", en RFE, XVI, 1929, pp. 174-5; H. Bornecque, op. cit., pág. XIV y L. Constans, "Une traduction française des Héroïdes d'Ovide au XIII^e siècle", en Romania, XLIII, 1914, pp. 177-198.

- 20) Vid. Rudolf Schewill, Ovid and the Renaissance in Spain, University of California Publications in Modern Philology, vol. 4, n^o 1, pp. 1-268; y A. Alatorre, op. cit., pp. 51-72.

- 21) El primer libro consta de veintidós cartas de pescadores; el segundo contiene treinta y nueve de campesinos;

el tercero cuarenta y dos de parásitos y el cuarto diecinueve de cortesanas. Es interesante la edición crítica de M. A. Schepers, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1905.

- 22) Ch. Kany menciona algunas novelas epistolares, escritas en época moderna, basadas en esta historia que Alcifrón no llega a resolver plenamente. Vid. op. cit., pág. 7.
- 23) Vid. la edición crítica de Hercher en Epistolographi Graeci, París, 1873, pp. 133-171.
- 24) Para las diferentes hipótesis sobre la cronología de las novelas griegas más antiguas vid. Carlos García Gual, Los orígenes de la novela, Ediciones Istmo, Madrid, 1972, pp. 28 y ss. La segunda parte del libro contiene un estudio interesante sobre las novelas griegas de amor y de aventuras. Para mayor información bibliográfica sobre el tema vid. T. Hägg, Narrative Technique in ancient Greek Romances, Estocolmo, 1971.
- 25) Así, Damias, eunuco del rey de Babilonia, Garmo, manda una carta al sacerdote de Afrodita para que detenga a Sinonis y su amado Ródanes en su huida. Al vadear el río se ahoga el emisario salvándose el camello que lo transportaba y que lleva la carta escondida en su ore-

-ja derecha. Ródanes llega a leerla y se entera del peligro que les amenaza.

Hay otra carta de un joyero que escribe al rey, enamorado de la bella Sinonis, comunicándole que la ha encontrado y enviándole como prueba una cadena de oro que Ródanes llevaba siempre consigo.

- 26) En el libro I Clitofonte, hijo de Hippias, de Tiro relata cómo se enamoró de su prima Leucipa al llegar ésta, acompañada de su madre, con una carta de su tío Sóstrato de Bizancio.

En el libro V, tras una serie de aventuras propias del esquema general de estas novelas (encuentro-separación-reencuentro), Sátiro entrega a Clitofonte una carta de Leucipa. Clitofonte responde exponiéndole la constancia de su amor. Carta que pierde en el transcurso de una pelea y cae en manos de otra bella enamorada, Melita, con la que había viajado a Efeso.

- 27) En el libro II, Tisbe, en una carta que lleva consigo, confiesa haber reconocido a Gnemón y le pide ayuda contra un pirata que la ha encarcelado. En el libro VIII, el jefe de los eunucos consigue que le entreguen a Teágenes y Cariclea, prisioneros en Memphis, por las cartas de Oroóndotes, ausente de su palacio por las guerras que sostiene con los etíopes.

En el libro X el rey etíope, Hidaspes, regresa a Méroe, capital de su reino. Escribe dos cartas: una al colegio de sacerdotes gimnosofistas y, la otra, a la reina Persina. Llega Caricles, con una carta de presentación de Oroóndotes, en busca de su hija adoptiva que resulta ser la hija del rey Hidaspes.

- 28) Para Menéndez Pelayo, Alcifrón y Aristeneto son los inventores de la novela en forma de cartas. Vid. Orígenes de la novela, C.S.I.C., Madrid, 1943, segunda edición, pág. 19.
- 29) Con relación a este tema, escribe Alfonso Reyes: "Algunos pretenden que en las Epístolas del Nuevo Testamento hay más verdaderas cartas que exhortaciones doctrinales. Y nadie puede negar que, entre el tesoro epistolar de San Pablo, cuanto se refiere a impresiones de viaje, agradecimiento de obsequios, consejos a Timoteo sobre las bebidas, etc., cae dentro de nuestro campo". Se refiere después, en el mismo sentido, a algunas de las cartas de San Pedro y San Juan. (Literatura epistolar, Editorial Exito, Barcelona, 1960. Estudio preliminar, pág. XVII).
- 30) Vid. López Estrada, op. cit., pág. 54. En páginas ss.

se encontrarán referencias a las epístolas de San Ignacio, San Cipriano y San Jerónimo, entre otros.

- 31) Eteria había visitado en la segunda mitad del siglo IV los Santos Lugares, La Tebaida, Egipto y El Sinaí. Escribió sus impresiones bajo el título de Peregrinatio ad Loca Santa. Vid. Z. Villada, Historia eclesiástica de España, I, pp. 269-296.
- 32) Vid. H.S. Hughes, op. cit., pág. 159.
- 33) López Estrada, op. cit., pp. 59-60.
- 34) B. Bray, op. cit., pp. 16-18.
- 35) Bernard Guyon en una nota a su edición de La Nouvelle Héloïse, París, 1961, considera muy probable que las cartas de Abelardo y Eloísa inspiraran a Rousseau la elección del género epistolar para su novela.
- 36) Sobre los géneros cultivados por los trovadores, vid. Martín de Riquer, Los trovadores, Planeta, Barcelona, 1975, introducción al t. I, pp. 45-65.
- 37) Op. cit., pp. 11-13.

- 38) A la consideración del amor por los antiguos, como un sentimiento erótico natural, sucede la de los trovadores y caballeros, que lo consideraban como un ideal al que se debe aspirar. La dama ennoblece a su héroe sometiéndolo a pruebas que le permiten alcanzar la perfección individual. El "service d'amour" o sumisión absoluta a la dama es fuente de virtud y acicate para toda clase de proezas.
- 39) Vid. S.C. Aston, The provençal planh: II, The lament for a lady, "Mélanges Rita Lejeune", I, pp. 57-65.
- 40) Schultz considera que los 230 decasílabos de Vaqueiras son tres cartas separadas, escritas desde 1194 a 1205, compuesta cada una por un laisse monorrimado (I en -ar; II en -o; III en -at). Mientras Cercini cree que forman una sola carta, escrita hacia 1205, dividida en tres partes y con distinta rima para romper la monotonía de la larga serie de decasílabos. Se basa en la unidad de pensamiento y de intención que muestra Vaqueiras a lo largo de su obra.

Vid. Ch. Kany, op. cit., pág. 14, y Schultz, Die Briefe de Trobadors Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaf II, Margrafen von Monferrat, Halle, 1893. Vid. asimismo, Crescini, La lettere epica di Rimbardo di Vaqueiras, Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere

ed Arti in Padova, XVIII, 1902.

- 41) En la Escuela Toscana, de la segunda mitad del siglo XIII, floreció la corrispondenze poetiche. En una línea similar tenemos las tenzone y los contrasti cuya evolución hasta la correspondencia en sonetos, surgida en la Escuela Siciliana, fue llevada a buen término por Guittone d'Arezzo. Esta correspondencia fue frecuente también entre los poetas del dolce stil nuovo. Vid. Ch. Kany, op. cit., pp. 16-18.
- 42) Le Livre du Voir-Dit où sont contees les amours de messire Guillaume de Machaut et de Peronnelle dame d'Armentieres... Edition de la Société des Bibliophiles français, París, 1875.
- 43) Ch. Kany, op. cit., pág. 21.
- 44) Fijo exactamente la cronología, a partir de este autor, ya que, con estos avances de la literatura francesa, nos estamos acercando a los antecesores más próximos a Juan de Segura, autor de la primera novela epistolar en prosa, y conviene delimitar los logros en cada uno de los campos.
- 45) Vid. Oeuvres de Froissart. Poésies. Ed. Scheler,

Bruxelles, 1870, T. I., pág. 242.

- 46) Vid. Oeuvres poétiques. Roy, 1886, (II, pp. 1-27), III, pp. 1-208 y 209-317.
- 47) Reproducida en un manuscrito del s. XV por Meyer, publicado en Romania, 1891, t. XX, pp. 599-613, y, posteriormente, en Nova Bibliotheca Catalana, Miguel y Planas, Barcelona, 1909.
- 48) En op. cit., pág. 600.
- 49) Op. cit., pág. 32.
- 50) Vid. E. R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Berna, 1948.
- 51) Es fundamental para el estudio del Dictamen el libro de Ch. Sears Baldwin, Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400), Interpreted from Representative Works, New York, 1928. Vid. cap. VII, pp. 206-227. Vid. asimismo, Ch. Faulhaber, "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas", en Estudios sobre literatura española, Abaco, 4. Editorial Castalia, Madrid, 1973, pp. 151-300.
- 52) Vid. H. Haskins, The Life of Medieval Students as Ilus-

-trated by their Letters. Studies in Medieval Culture, Oxford, 1929.

- 53) Vid. E. Langlois, Formulaire des lettres du XIIème, XIIIème y XIVème siècles, París, 1897.
- 54) Vid. Poésies complètes, Hericault, 1896, o la edición de Champión que titula La Retenue d'amours, 1923.
- 55) El Amadís contiene ocho cartas de las que merecen destacarse la "Carta que la Señora Oriana envía a su amante Amadís" reprochándole su deslealtad y prohibiéndole acercarse a ella. (Vid. Schevill, op. cit., pp. 202-3), y otra en la que reconoce su error y le ruega que vuelva junto a ella.
- 56) Vid. la reimpresión de Aguiló y Fuster en Biblioteca Catalana, Barcelona, s.f., 4 vols, conforme a la edición príncipe de Valencia en 1490.
- 57) Sobre si Micer Johan de Galba completó la obra o simplemente tradujo la cuarta parte del portugués (lengua en la que Martorell escribiría primero el libro ya que residió en la corte de Portugal hacia 1460), v. Menéndez y Pelayo, op. cit., t. I, pág. 396.
- 58) Así (I, 161, 227, 231-232; II, 1-3, 203-205, 208-212

y IV, 159).

- 59) Ch. Kany, op. cit., pp. 36 y 37.
- 60) "... aunque no produjo, ni podía producir, obras maestras porque no habían llegado todavía los tiempos del análisis psicológico". Menéndez Pelayo, op. cit., t.II, pág. 4.
- 61) Lo que ahora me interesa precisar es la aplicación a la novela del procedimiento de la carta y no hacer un estudio de la novela sentimental. Vid. al respecto los trabajos de Anna Kreuse, La novela sentimental: 1440-1513, University of Chicago, "Humanistic Theses", VI, 1929 y de Dinko Cvitanovic, La novela sentimental española, colecc. El Soto, Madrid, 1973, entre otros estudios más parciales a los que, inevitablemente, tendré que referirme al incidir en el aspecto del que me ocupo.
- 62) Op. cit., pp. 3-33.
- 63) Op. cit., pág. 4.
- 64) La presentación de la novela como tratado conduce a la persistencia de elementos medievales tales como la alegoría, el tono didáctico, la argumentación escolástica.

"En cierto modo-dice Armando Durán- la historia de la novela sentimental española es la historia de cómo el tractatus, más medieval, aparece primero, cómo convive luego con el entonces novedoso proceso epistolar y cómo termina por perder la partida". Vid. Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca, Gredos, Madrid, 1973, pág. 48.

- 65) Las Obras de Rodríguez de la Cámara fueron publicadas por A. Paz y Meliá, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1884.
- 66) Para un acercamiento a su biografía y leyenda vid. María Rosa Lida de Makiel, "Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras", en NRFH, VI, 1952, pp. 313-351, que interpreta los datos recogidos por Paz y Meliá. Vid. asimismo: Carlos Martínez Barbeito, Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón. Estudio y antología. Bibliófilos Gallegos, Santiago de Compostela, 1951. Añade nuevas interpretaciones a los datos del P. Fita: Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia, Madrid, 1880, cap. VIII. Vid., respecto a la fusión mítica de Rodríguez del Padrón con Macías, del capítulo de Antonio Prieto: "La fusión mítica", en Ensayo semiológico de Sistemas literarios, Ensayos/Planeta, Barcelona, 1972, pp. 152-3.
- 67) Según la cronología del P. Fita (op. cit.,) basándose .

en la fecha en que el destinatario de la obra, Gonzalo de Medina, fue juez de Mondoñedo y en algunos hechos que se narran en la Estoria de dos amadores, como las guerras de Carlos VII de Francia con Inglaterra, la paz de Arrás (1435), las luchas entre el emperador Alberto y Ladislao de Polonia, entre otros sucesos documentales, que ponen en duda la cronología de Amador de los Ríos, que la situaba entre 1449 y 1453, dada también por Varela en "Revisión de la novela sentimental", RFE, XLVIII, Madrid, 1965 (1967), pp. 351-382, incluido posteriormente con el título "La novela sentimental y el idealismo cortesano" en La transfiguración literaria, Prensa Española, El Soto, Madrid, 1970, pp. 3-51.

- 68) Insistiré en otro lugar sobre si el Lazarillo es un relato autobiográfico dirigido a un receptor determinado y sus conexiones con el género epistolar.
- 69) Aunque el propio autor lo llama tratado, y también al Bursario, e incluso después Diego de San Pedro haga lo mismo con su Arnalte y Lucenda y la Cárcel de amor, han sido calificadas de novelas, puesto que determinar el género es difícil. Nace sin estar sujeto a reglas y es característica, que se mantendrá hasta nuestros días, su permeabilidad e incorporación o mezcla de otros géneros literarios.

- 70) Op. cit., t. II, pág. 14.
- 71) Vid., entre otros, María Rosa Lida de Makiel, "Juan Rodríguez del Padrón: Influencia", en NRFH, VIII, 1954, pág. 17; Armando Durán, op. cit., pág. 23; y Pamela Walley, "The sentimental novel and the chivalresque novel in the fifteenth century", en la introducción a su edición de Grimalte y Gradissa, Tamesis Books, London, 1971, pág. xiv.
- 72) Morfología de la novela, Ensayos/Planeta, Barcelona, 1975, pp. 251-270.
- 73) Frente a las tres, consideradas generalmente por los estudiosos anteriores que siguen la división dada por el propio Rodríguez del Padrón en su obra: "según tres diversos tiempos que en sy contiene" y que son el tiempo que bien amo y fue amado, el tiempo que bien amo y fue desamado y el tiempo que no amo ni fue amado. Insiste Antonio Prieto (op. cit., pág. 254) en que de las cuatro partes del Siervo, que denomina con las primeras letras del alfabeto, la A y D "pertenecen a un tiempo presente estático del autor, un tiempo que no se mueve en acción externa sino en recuerdo y teoría". Es el tiempo desde el cual narra el autor, convertido

en personaje en B y "en el sueño en B en historia caballeresca que es C", ahora en un tiempo pasado y en acción.

Admite Prieto que no se opone a la consideración de tres partes en el Siervo, que podría estructurarse también por una córnice: "el estado de presente histórico del narrador", que correspondería a lo que llama A y D, y por las tres partes tradicionales, que serían las tres vías propugnadas por el autor del Siervo, y en las que se basa la crítica. Los dos puntos principales en que fundamenta su desacuerdo con ésta son: que la historia de Ardanlier y Liesa no es extraña al conjunto de la obra y que no está escrito el Siervo desde el tiempo que no amo ni fue amado, pues no sería lógico dentro de una trayectoria cortés. (Personalmente, tras una relectura del Siervo, estoy de acuerdo con los planteamientos del profesor Prieto).

74) Op. cit., pág. 71.

75) Vid. nota nº 69. Aunque esta forma de narrar tarde en adquirir este nombre, utilizado ya por la crítica en el siglo XIX.

76) Op. cit., pág. 255.

- 77) Otro tópico, manejado por la crítica, ha sido considerar que el Siervo es una obra incompleta. Se parte de Paz y Meliá (op. cit., pág. XXI), que escribe: "He llegado a sospechar que la novela está incompleta". En esta idea continúan, entre otros, Carmelo Samonà, Per una interpretazione del "Siervo libre de amor", en Studi ispanici, Università degli Studi di Pisa, vol I, 1962 (pp. 195-196), y C. R. Post, The Medieval Spanish Allegory, Harvard University Press, 1915, pág. 96. César Hernández Alonso, en el extracto de su tesis doctoral, Siervo libre de amor, Universidad de Valladolid, 1970, pág. 24, establece un amplio margen de duda: "Admitimos la posibilidad-muy remota a mi entender- de que la obra no esté completa en la copia que conservamos". Después del análisis de Antonio Prieto (op. cit., pp. 251-270), que presenta la novela como un todo armónico y acabado, es difícil mantenerse en la opinión de que la obra nos haya llegado inconclusa.
- 78) Op. cit., pág. 119.
- 79) La Historia duorum amantium, de Eneas Silvio Piccolomini, se publicó en 1444, lo que evitaría pensar en cualquier clase de influencia, si aceptamos como buena la cronología del P. Fita dada para el Siervo libre de amor.

- 80) Vid. "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", art. cit., pág. 323.
- 81) Que no podemos considerar como novela, pero que pertenece más al género recreativo que al didáctico, como señaló Menéndez Pelayo, op. cit., t. II, pág. 22.
- 82) Paz y Meliá en op. cit., pp. IX y XXVIII, cree que está inspirada en la primera elegía de las Tristes.
- 83) Vid. "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", art. cit., pág. 334.
- 84) Algunos autores, entre ellos Menéndez Pelayo (op. cit., t. II, pág. 23) atribuyen la obra al autor. María Rosa Lida cree que no hay duda de que la traducción sea obra de Rodríguez del Padrón: vid. art. cit., nota 23 a las pp. 334 y 335.
- 85) Vid. "La fusión mítica" en op. cit., pp. 135-155.
- 86) Vid. un análisis de estas cartas en la introducción de Antonio Prieto a su edición del Siervo libre de amor, Clásicos Castalia, Madrid, 1976, pp. 7-55.
- 87) Vid. a este respecto: Diego de San Pedro, Obras, edi-

-ción prólogo y notas por Samuel Gili y Gaya, Clásicos Castellanos, núm 133, Madrid, 1967, 3ª edición, pp. XXIV-XXVII. Asimismo: Diego de San Pedro, Obras completas, I, edición e introducción biográfica y crítica por Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1973, pp. 9-48. Whinnom pone al día la cuestión y añade nuevos datos para establecer la cronología del autor y las fechas de sus obras.

- 88) De esta edición, impresa por el alemán Fedrique de Basilea, hay ejemplar único en la Real Academia de la Historia, incunable 153, reproducido en facsímile, con prólogo de Agustín G. de Amezúa, por la Real Academia Española, Valencia, 1952. La edición de Gili y Gaya sigue este texto y, lo que había publicado R. Foulché-Delbosc en Revue Hispanique, XXV, 1911, pp. 292 y ss., sigue el de la segunda edición de Burgos, de 1522, que según Whinnom (op.cit., pp. 45 y 79) se basa en una anterior edición desaparecida. Utilizo la citada edición de Keith Whinnom para la que ha cotejado los textos de las dos primeras conocidas intentando dar una versión más depurada.
- 89) Armando Durán, op. cit., pp. 24-29.
- 90) Obsérvese que Lucrecia había roto también la primera

carta en la Historia duorum amantium.

- 91) Armando Durán, op. cit., pág. 44.
- 92) Op. cit., pág. 287.
- 93) Utilizo la citada edición de Keith Whinnom, que realizó partiendo de la primera conocida (Sevilla, 1492), de la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez, y teniendo a la vista las de Menéndez Pelayo y de Gili Gaya, así como alguna edición posterior al siglo XVI.
- 94) Como ha señalado Antonio Prieto (op. cit., pp. 296-7) nos encontramos en la Cárcel de amor con la novedad de que el mensajero ya no es un personaje secundario, más o menos cercano al auctor, sino que el auctor mismo va a ser el mensajero, "por identificación con Liriano".
- 95) Vid. S. Serrano Poncela, "Dos Werther del Renacimiento español", en Asonante, V, 1949, pp. 98-103.
- 96) Anna Krause señala esto mismo también con relación a Tristán. Vid. "El tratado novelístico de Diego de San Pedro", en Bulletin Hispanique, LIV, 1952, pág. 259.
- 97) Vid. "Love and honour in the novelas sentimentales of

Diego de San Pedro and Juan de Flores", en Bulletin of Hispanic Studies, XLIII, 1966, pp. 262-3.

- 98) Según observa Pamela Walley, op. cit., pág. 263.
- 99) Op. cit., pág. 298.
- 100) A pesar de que Francisco Márquez Villanueva en "Cárcel de amor, novela política" (Revista de Occidente, XIV, 2ª época, 1966, pp. 185-200), afirma que, una vez en prisión Laureola, nos encontramos "en la entraña de un puro problema de estrategia política y completamente alejados de la historia sentimental. Las cartas que cruzan ahora los amantes carecen en realidad de acento amoroso". Es lógico que todos los esfuerzos de Liriano se encaminen a tratar de salvar a Laureola, tranquilizarle y comunicarle sus afanes. No creo que carezcan de acento amoroso frases como esta: "¿Quién podrá resistir mis fuerzas, pues tú las pones? ¿Qué no osar á el corazón emprender estando tú en él?", entre otras muchas que se podrían elegir a este respecto.
- 101) Luis Ramírez de Lucena, Repetición de amores y Arte de ajedrez, Madrid, Col. Joyas Bibliográficas, VIII, 1953. En la introducción, José María de Cossío advierte que

la fecha de publicación del libro debe de ser anterior a 1497, ya que está dedicado al príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, que murió ese año.

- 102) Pero, como advierte Cosío (op. cit., pp. XV y XVI), aunque los antecedentes del tipo eran numerosos, no se puede precisar si Lucena, estudiante de Salamanca, conoció alguna copia del manuscrito de Rojas ya que, como se recordará, la fecha de la primera edición de esta obra (1499) es posterior a la de Ramirez de Lucena.
- 103) Utilizo la edición: Don Tristán de Leonís. Cuestión de amor. Lazarillo de Tormes. Prólogo de Fernando Gutiérrez. Credsá, Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 1965.
- 104) En el prólogo de la edición citada se hace referencia al ejemplar no datado de la Biblioteca Imperial de Viena, que se supone no es anterior a la edición valenciana. Se piensa, no obstante, que pudo haber una edición italiana, impresa en 1512 en Ferrara. Menéndez Pelayo afirmó que puede asegurarse que el libro se compuso entre 1508 y 1512, a medida que se sucedían los acontecimientos que se relatan. (Op. cit., t. II. pág. 49)..
- 105) Op. cit., pág. 314.

- 106) Nombres fingidos que, al igual que los que encubren los verdaderos nombres del resto de las ciudades que aparecen o los de las damas y caballeros, pueden fácilmente identificarse fundados en referencias del autor. Benedetto Croce ha logrado desvelar la mayor parte en Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli, La Question de Amor (Archivo Storico per le Province Napolitane), como recoge M. Menéndez Pelayo en Orígenes de la novela, op. cit., II, pp. 48-53. Vid. igualmente La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza. Seconda edizione riveduta, Bari, 1922, pp. 127 y ss.
- 107) A pesar de su intento poemático de La Celestina en su Egloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trabada en metro, que se halla al final de su Cancionero (Logroño, 1513), la influencia de la Cárcel de amor en la Penitencia es preponderante; como ya señaló Menéndez Pelayo: "Dos libros se hallaban entonces en el momento culminante de su éxito: La Celestina y la Cárcel de amor. Urrea, sin hacerse cargo de la radical oposición del sentido artístico de ambos, ni de la profunda semejanza de su plan y estilo, intentó fundirlos en uno solo...La obrita de Urrea no es enteramente dramática, ni tampoco novelesca. Ninguna parte de ella está en narración, sino toda en razonamientos y cartas.

En los primeros imita algunas veces a Fernando de Rojas; pero el tipo de Diego de San Pedro es el que predomina, no sólo en la parte epistolar, sino en la retórica culta y alambicada del estilo" (Orígenes, t.III, pp. 165-6). Vid. contrariamente Foulché-Delbosc, "Observations sur la Celestine", Revue Hispanique, 1902, t. IX, pág. 202.

- 108) La edición utilizada es la de R. Foulché-Delbosc, "Biblioteca Hispánica", 1902.
- 109) Vid. Gallardo, Ensayo, t. II, cols. 220-221.
- 110) Suele situarse la fecha hacia fines del siglo XV, aunque las primeras ediciones datadas son del siglo XVI. B. Matulka en The novels of Juan de Flores and their european diffusion, Nueva York, 1931, pág. xiv, parece demostrar que las dos novelas de Juan de Flores fueron compuestas hacia 1480, lo que supondría que el Grimalte y Gradissa sería una de las fuentes de la Penitencia de amor, de Pedro Manuel de Urrea, además de La Celestina y la Cárcel de amor. Las afinidades en la actitud del padre, el castigo de los amantes y su combate de generosidad son claras reminiscencias de la obra de Juan de Flores. Vid. Matulka, op. cit., pp. 181-4.

- 111) Vid. sobre ediciones, traducciones e influencias: Everett Ward Olmsted, "Story of Grisel and Mirabella", en Homenaje a Menéndez Pidal, II, Madrid, 1925, pp. 369-73 . Y J. A. Van Praag, "Algo sobre la fortuna de Juan de Flores", en Romanic Review, 1935, pp. 349-350.
- 112) Op. cit., t. II, pág. 61.
- 113) Ed. Matulka, op. cit., pp. 332-370.
- 114) J. Ornstein ofrece un resumen de los textos castellanos a favor o en contra de las mujeres en "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", RFH, t. III, pp. 291-32.
- 115) Op. cit., pág. 46.
- 116) Ed. con introducción y notas de Pamela Walley, Madrid, Ediciones Castilla (Col. Témesis), 1971. Admite la fecha de composición dada por B. Matulka (op. cit., pp. 452-58) y añade que Grimalte y Gradissa probablemente fue llevado a la imprenta por Botel, en Lérida, en 1495. Vid. también de la misma autora: "Juan de Flores y Tristán de Leonís", en Hispanofilia, XII, 1961, pp. 1-14, donde insiste en la inclusión en Tristán de

siete largas citas de Grimalte y Gradissa, comparables en los textos paralelos que inserta, lo que parece probar que la obra de Flores es de fecha anterior a la versión del Tristán de 1501.

- 117) Op. cit., pp. xiii y xiv.
- 118) Vid. sobre los elementos comunes de las novelas de caballerías y la sentimental, P. Walley, op. cit., pp. xxiii-xxvii.
- 119) Op. cit., pág. 45.
- 120) Vid. Proceso de cartas de amores, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1956, con introducción de Joaquín del Val, pp. 1-60. Hay una edición crítica y anotada, basada en la de Alcalá de 1553, publicada por Edwin B. Place, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1950.
- 121) Vid. sobre la identidad del autor del Proceso, Edwin B. Place, op. cit., pp. 20-24.
- 122) Sobre las distintas ediciones, vid. la introducción de Joaquín del Val en op. cit., pp. xxvi-xxxii.

- 123) Editada con el Proceso de cartas de amores en op. cit., pp. 61-112.
- 124) Vid. Dinko Cvitenovic, op. cit., pág. 248 y también Joaquín del Val, introducción a la op. cit., pp. XXI y XXII.
- 125) Op. cit., pág. XXIII de la introducción.
- 126) Otros interesantes aspectos son tratados por Edwin B. Place en "The first novel of letters: The Proceso de cartas de amores of Juan de Segura", Spanish Review, II 1935, pp. 36-40.
- 127) Vid. RFE, XLII, 1958-59, pág. 288.
- 128) Sobre la fecha de composición del Lazarillo vid. la introducción a la ed. de Alberto Blecua, Clásicos Castellana, Madrid, 1973, pp. 9-15.
- 129) En un artículo básico: "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes", HR, XXV (1957), pág. 268.
- 130) Vid. "La ficción autobiográfica en el Lazarillo de Tormes", en Litterae Hispanae et Lusitanae, Munich, 1968, pp. 195-213, que volvemos a encontrar en Lazarillo de

Tormes en la picaresca, Colección Letras e Ideas, 1, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 13-57.

- 131) Vid. Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886.
- 132) Puede consultarse la introducción de Marcel Bataillon a La vie de Lazarillo de Tormes, Paris, 1953, ahora en Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes, Anaya, Salamanca, 1968; el citado artículo de Márquez Villanueva, y de Fernando Lázaro Carreter, Lazarillo de Tormes en la picaresca, op. cit., pp. 23-32.
- 133) Como afirma F. Lázaro Carreter: "su autor ha sustituido los motivos vigentes en la época por otros menos fantásticos e inverosímiles, aunque no por ello parezcan objetivamente verosímiles a nuestra percepción de lo existente". Op. cit., pág. 52.
- 134) En página 89 de la edición crítica del Lazarillo de Alberto Blecua, ya citada.
- 135) En pp. 173-174 de la mencionada edición.
- 136) Ed. cit., pág. 89.

- 137) Ed. cit., pág. 175.
- 138) Ed. cit., pág. 89. En este sentido Antonio Prieto, en Morfología de la novela, op. cit., pág. 413, dice que el Lazarillo es "una respuesta epistolar que en su función de rebeldía cuenta la trayectoria de una vida retrasando el caso hasta no hacerlo motivo de burla sino de acusación simbólica".
- 139) Francisco Rico señala un triple valor estructural a estas apelaciones: "por un lado-escribe-precisan el carácter epistolar del relato, por otro, tienen la virtud de proyectar nítidamente sobre el protagonista del caso retazos de su vida pasada; y, por una y otra vía, refuerzan la ilusión de historicidad y la verosimilitud global de la novela". (La novela picaresca y el punto de vista, Biblioteca Breve, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 27). Vid. también sobre la forma epistolar del Lazarillo, Francisco Ayala, El Lazarillo reexaminado, Taurus, Madrid, 1971.
- 140) Antonio Prieto ha expuesto claramente el triple plano funcional en que el emisor y el receptor actúan narrativamente: "Lazarillo como remitente de una carta y Vuestra merced como destinatario. Lazarillo como individuo que cuenta su caso a petición de un Vuestra Mer-

-ced jocosos que desea divertirse. Y Lazarillo como símbolo de otros muchos casos que se subleva contra un Vuestra Merced símbolo de otros muchos receptores". Op. cit., pág. 412.

- 141) Vid su importante estudio del Lazarillo en op. cit., pp. 396-427.
- 142) Habría que recordar a Eugenio de Salazar, Burriel, Cascales y tantos otros eruditos humanistas. Vid. sobre el tema, incluidas las cartas religiosas y políticas, López Estrada, op. cit., pp. 65-94.
- 143) La edición anónima del Libro aureo de Marco Aurelio (Sevilla, 1528), que no había autorizado el autor, fue repudiada por Guevara que substituyó el texto por otro refundido y expurgado en el Libro llamado relox de príncipes en el qual va incorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio, que se editó en Valladolid. Nicolas Terri, 1529. Es esta la primera edición del Relox y la segunda del Marco Aurelio. En una edición posterior de Gabriel de León, Madrid, 1658, se añaden los capítulos LVIII al LXXIII, que se quitaron en la impresión hecha en Valladolid. Esta edición más completa es la que consulto y a ella remitirán las citas y comentarios.

- 144) En el libro I las que ocupan los capítulos II, III, XVII y XVIII. En el Libro III capítulos VII al X, XIV al XVI, XIX al XXII, XXV al XXVII, XXX y XXXI, XXXVII y XXXVIII, XLI y XLIII y, finalmente, XLV al XLVII.
- 145) Las de consuelo ocupan los capítulos XXXIV, XXXVII, XLI y XLIII, LXV y LXVI. Las amorosas los capítulos LXIX al LXXIII.
- 146) Cap. LXIX, pág. 331 de la citada edición.
- 147) Op. cit., pág. 333.
- 148) Idem.
- 149) Epistolario español, por Eugenio de Ochoa, B.A.E., t. XIII, pp. 1-36.
- 150) En Epistolario español, pp. 37-60.
- 151) Idem., pp. 77-228.
- 152) En Antonio de Guevara. Sa vie. Sa oeuvre. Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques. Paris-Bordeaux, 1925-26, pp. 136-142.
- 153) Con este título abreviado se conocen las Cartas de Rmía

lector en Soria sobre las obras del Reverendísimo señor Obispo de Mondoñedo dirigidas al mismo, de las cuales no se hizo más que una edición (Burgos, 1549) y posteriormente en 1736 (nº 131 de Foulché-Delbosc). Están publicadas también en el citado t. XIII de la BAE, pp. 229-250.

- 154) Vid. René Costes, op. cit., pp. 142-3.
- 155) Op. cit., pág. 61.
- 156) Se imprimió también al final de las novelas de Juan de Segura en las ediciones de Estella de 1562 y 1564. Vid. el citado prólogo de Joaquín del Val al Processo de cartas de amores, pág. xxi.
- 157) Impresa en el Processo de cartas, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1956, pp. 112-169. Para las ediciones anteriores vid. del citado prólogo de J. del Val nota nº 63, en pp. XLV y XLVI.
- 158) Sobre las imitaciones de las cartas de Garay y otras obras escritas a base de proverbios y modismos, vid. pp. XLVI y XLVII del ya varias veces citado prólogo de J. del Val.

- 159) A partir de la segunda edición de 1545.
- 160) Kany, op. cit., pp. 75-79.
- 161) Vid. BAE t. 53 y 55, Madrid, 1923.
- 162) El título de la edición de la primera parte, fechada en Zaragoza en 1595, es: Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes, caballeros moros de Granada; las civiles guerras que hubo en la Vega entre moros y cristianos, hasta que el rey don Fernando V la ganó; agora nuevamente sacada de un libro arábigo, cuyo autor de vista fué un moro llamado Aben-Amin, natural de Granada, tratandó desde su fundación. Las reimpressiones posteriores de la obra llevan ya el título de Guerras civiles de Granada, vid. BAE, t. III, Madrid, 1920, pp. 513-686.
- 163) Vid. R. O. Jones, "Prosa novelesca en el siglo XVI", en Historia de la literatura española, II, Ariel, Barcelona, 1974, pp. 86-122.
- 164) Vid. Kany, op. cit., pp. 91-2.
- 165) Utilizo la edición de la BAE, Madrid, 1917, t. 18, pp. 121-271.

- 166) En op. cit., pp. 275-375.
- 167) Existe una copia antigua en la Biblioteca Colombina, de ella hizo una primera edición Adolfo de Castro. Las Cartas de don Juan de la Sal, fechadas en 1616, están publicadas en el t. 36 de la BAE, pp. 539-546.
- 168) Publicado en 1614. La edición que manejo es la contenida en Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Colección Escritores Castellanos, Tipografía de la "Revista de archivos", Madrid, 1909, t. II, pp. 1-314.
- 169) Es oportuno recordar aquí, aparte de las frecuentes alusiones al envío de cartas que hay en distintos pasajes del Quijote, las que aparecen en el texto. Una de las más interesantes, que estudia Pedro Salinas en El defensor (op. cit., pp. 116-130), es la que empieza a gestarse en la mente de Don Quijote al encontrar -en el episodio de Sierra Morena- una maleta con un libro de memorias, en el que un desconocido ha anotado sus penas amorosas. Habrá de ser Sancho el mensajero de una carta gratuita a una ilusoria destinataria: Dulcinea. Una carta además sin la que parte el mensajero y de la que, más tarde, Sancho sólo recuerda trozos desordenados, cambiados torpemente en su memoria, y vertidos en un lenguaje que en nada se parece al de su

amo porque es el suyo propio. En el recuerdo de Sancho-como afirma Salinas- "la carta es el esperpento de la de Don Quijote". Inexistente ya la carta y sin destino, dará lugar a nuevas situaciones y se mantendrá viva en la lucha entablada entre la imaginación del amo y la fabulación del escudero, obligado también a inventar por miedo a ser castigado ante la imposibilidad de haber cumplido el mandato. (Vid. Don Quijote de la Mancha, I, 224. Cito por la edición de Suñé Benagues, Edit. Gil, Barcelona, 1932).

Otras cartas que aparecen en el texto son las de Sancho Panza a Teresa Panza, su mujer (op. cit., II, 774-5) y la respuesta de ésta a su marido (op. cit., II, 891-3), escritas al dictado, puesto que ambos son analfabetos. (Vid. el comentario de Elena Catena a la primera carta en Comentario de textos, I, Castalia, Madrid, 1973, pp. 376-398). No hay que olvidar en esta relación, aunque no es mi propósito el estudio de la función de la carta aislada en el texto, la que escribe el Duque a Sancho Panza (op. cit., II, 873) y las intercambiadas entre D. Quijote y Sancho (op. cit., II, 882-3 y 884-5).

- 170) Publicada en 1623, utilizo la edición de la "Revista de Archivos", Madrid, 1907.

- 171) Vid. sobre el tema M. Peyton: "Salas Barbadillo's Don Diego de Noche", Publications of the Moderne Language Association of America, 64 (june, 1949) pp.484-506.
- 172) Madrid, 1627.
- 173) En la introducción a Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Colección Escritores Castellanos, t. I, pág. cxiii, afirma: "tocan puntos de la vida privada de los interesados y hasta llega à nombrar à tal cual de ellos, como se observa en una muy curiosa dirigida al poeta D. Jerónimo de Villaizán".
- 174) Cfr. Salas Barbadillo and the new novel of roughts and courtiers, Playor, Madrid, 1974, pág. 167.
- 175) Ejemplos típicos del primer apartado son las epístolas 3-5-32 y 61 (a Melampo, Sergesto, Lucina y un "gracioso de comedias"). Del segundo las cartas 10-47-59 (a Corbante, "Zapatero Poeta" y a "cierto escritor de comedias") y del último apartado las epístolas 8-12-13 y 60 (a don Paladio, Lisis, Fauno y Melibeo).
- 176) Utilizo la edición de Molina, Madrid, 1921.

- 177) Vid. Ed. de Cotarelo y Mori, Molina, Madrid, 1909.
Respecto a las influencias, sobre todo de Raggiagli, vid. Ch. Kany, op. cit., pág. 98.
- 178) Como la "Carta de Escarramán a la Méndez" con la respuesta de ésta, o el "Romance del testamento que hizo Escarramán" y que empieza: "Los que esta carta leyeren,/ a su noticia vendrá/ que es mi testamento abierto/ y última voluntad"/. En esta misma línea están la "Carta de la Perala a Lampuga, su bravo" y la respuesta de éste a la Perala. Vid. Obras Completas (en verso), Aguilar, Madrid, 1952, pp. 249-258.
- 179) Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1958, t. I pp. 77-88. Vid. sobre las fuentes de este epistolario y la fecha de la primera edición, probablemente 1621, nota de Felicidad Buendía en pág. 77 de esta misma edición. Sobre la influencia posterior de las Cartas del Caballero de la Tenaza, vid. O.C. (en verso) ed. cit. pág. xx.
- 180) En op. cit., pp. 75 y 76. Luis Astrana Marín la publicó por primera vez en 1932.
- 181) En las citadas O.C. aparece con cinco cartas más que en la edición príncipe, encontradas en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, y la mencionada

"respuesta de la tenazadora".

- 182) Vid. Ernest Merimée, Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo, Picard, Paris, 1886, pág.144.
- 183) Op. cit., pág. 108.
- 184) Amadée Mas ha estudiado este aspecto en La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo, Ediciones Hispanoamericanas, Paris, 1957, pp. 154-158. Vid. asimismo sobre el tema: Emilio Alarcos García, "El dinero en las obras de Quevedo", en Homenaje al profesor Alarcos García, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1965, pág. 392 y ss.
- 185) En Obras Completas (en prosa), ed. cit., pp. 90-93.
- 186) Op. cit., pp. 1717-28.
- 187) Que inicio en el punto en que lo dejó Charles Kany en su tan citado libro, que aborda el género en nuestro país hasta final del siglo XVII.
- 188) Cfr. op. cit., pp. 89-157 y 217.

- 189) Cfr. op. cit., pp. 43-48 y pág. 168.
- 190) Excepto la carta del Sophi al Rey Catholico de las Españas, que es la más larga (cfr. op. cit., pp. 43-48) y que, aparte de ampliar el tema, sirve, en todo caso, para justificar la embajada del marido de Marsisa y su viaje a España.
- 191) Publicada por vez primera en 1642, vid. BAE t. 33, Madrid, 1924, pp. 170-234.
- 192) Fueron publicadas por primera vez, según un manuscrito del siglo XVIII, por R. Foulché-Delbosc en Revue Hispanique (1916), t. XXXVIII, pp. 532-612.
- 193) Foulché-Delbosc, en la introducción a la op. cit., pág. 533, da noticia de que bastante tiempo después de la muerte del escritor (1680), se intentó publicar todo lo que se había recogido de su teatro y poesías. En 1722 y 1733 se publicaron los dos primeros volúmenes, pero se interrumpió la impresión del tercero. Juan Catalina García en Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX, Madrid, 1899 pp. 240-250 da una lista de las cuarenta y seis obras de "El Maestro Leon" que permene-
cen manuscritas.

- 194) La primera y desde la 68 a la 73.
- 195) Así en las cartas 3, 7, 8, 9, 11, 15... etc.
- 196) Vid. Kany, op. cit., pp. 105-6.
- 197) Vid. Robert A. Day, The Epistolary Technique in English Prose Fiction, 1660-1740 (Unpubl. Harvard Diss. 1952) pp. 327-330 y Edmund Gosse, "A Nun's Love Letters", Forthnightly Review, XLIX (1888), 510. Es interesante asimismo, entre otros, el estudio de A. Pizzorouso en La concezione dell'arte narrativa nella seconda metà del seicento francese. Studi mediolatini e volgari. Institut de philologie romane de l'Université de Pise, Bologne, 1955 pp. 125-134.
- 198) Kany, op. cit., pág. 129.

Notas al capítulo II

- 1) Vid. Paul Van Tieghem, "La sensibilité et la passion dans le roman européen au XVIII siècle", RLC, VI (1926), pp. 424-35.
- 2) Vid. José Caso González, "La prosa en el siglo XVIII", en Historia de la literatura española (ss. XVII y XVIII) Guadiana, Madrid, 1975, pp. 325-361.
- 3) Reginald F. Brown ofrece una nueva tesis sobre esta cuestión en La novela española 1700-1850, Servicio de Publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953, pp. 1-37.
- 4) "The place of the novel in eighteenth-century Spain", en Hispania, Stanford, California, (1943), XXVI, pp. 41-45.
- 5) Una de las causas de este tardío asomarse a la literatura europea, se refleja en el estudio de Marcelin Defourneaux, Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII (versión española de J.I. Tellechea Idígoras), Taurus, Madrid, 1973. Para completar esta visión con lo que sucedía en la etapa inmediatamente

posterior, vid.: Angel González Palencia, Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España (1800-1833), Tipografía de Archivos, Escelicer, Madrid, 1934-1941, 3 vols.

- 6) Vid. art. cit., pág. 429.
- 7) En este sentido es particularmente ilustrativo el "Esbozo de una bibliografía de traducciones de novelas (1800-1850)" de José F. Montesinos, en Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Castalia, Madrid, 1972, 3ª ed., pp. 149-269.
- 8) Juan Ignacio Ferreras ha apuntado la escasez de novela puramente anticlerical en España, aunque abunde, durante el siglo XIX, un anticlericalismo novelesco. Vid. "La prosa en el siglo XIX", en vol III de Historia de la literatura española, dirigida por J.M. Diez Borque, Guadiana, Madrid, 1974, pp. 59-132.
- 9) Vid. Leonardo Romero Tobar, La novela popular española del siglo XIX, Ariel, Madrid, 1976, cap.II, pp. 31-71.
- 10) Op. cit., pp. 119-121.
- 11) Sáenz de Jubera hermanos, editores, 2ª ed., Madrid, 2

ts., 1899-1903, págs. 441 y 638 respectivamente.

- 12) Vid. para este punto, F. López Estrada, op. cit., pág. 97 y ss.
- 13) Cartas eruditas y curiosas, en que, por la mayor parte se continúa el desienio del Theatro crítico universal, impugnando o reduciendo a dudosas varias opiniones comunes, Madrid, Hered. de F. de Hierro, 1742-1760, 5 vols.
- 14) Vid. L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^eme siècle, París, 1954, pág. 710. Hay traducción impresa en Méjico en 1957.
- 15) Madrid, Consejo de Indias, 1785-86, 4 vols. Ed. de J. M. Rejero, León, 1904, 755 pp. Vid. asimismo, Cartas inéditas, Introd. y ed. por el P. Luis Fernández. M. Fax. 1957, XXXIII-407 pp.
- 16) Vid. Cartas familiares... a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785. M. Sancha, 1786, 2 vols. T. III: con viaje a Venecia en 1788. M. Sancha, 1789. T. IV: viaje de 1791. M. Sancha, 1793. Y asimismo, Carta a su hermano D. Carlos Andrés, dándole no-

- ticia de la literatura de Viena. M. Sancha, 1794, 127 pp.
- 17) L'Art de la correspondance espagnole et françoise ou recueil de lettres..., París, 1804. Cito a través de López Estrada, op. cit., pág. 105.
- 18) Vid. Antonio Ponz, Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella, Madrid, Ibarra, 1772-94, 18 vols. Seguido del Viaje fuera de España, Ed. de C.M. del Rivero, Aguilar, Madrid, 1947. Y también Viage literario a las iglesias de España, Madrid-Valencia, 1803-52, 22 vols.
- 19) Utilizo la edición con prólogo y notas de Lucien Dupuis y Nigel Glendinning, Colección Tamesis, London, 1966.
- 20) Probablemente la opinión más repetida en este sentido sea la de Menéndez Pelayo que admite el "ardiente patriotismo" de Cadalso, "aunque por lo demás (las Cartas) sean pálida imitación de las Lettres persanes de Montesquieu". (Cfr. Historia de las ideas estéticas en España, t. III, pág. 295). Pero, más recientemente, la crítica trata de modificar este juicio de Menéndez Pelayo e, incluso, hay estudiosos que, situándose al margen del

problema de las fuentes, se centran en el valor de la obra en sí misma y cuanto hay en ella de revelador de la ideología de Cadalso.

- 21) Montesquieu, Oeuvres Complètes (texte présenté et annoté par Roges Caillois), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949, t. I, pp. 129-131. Estas Reflexiones aparecieron por primera vez como prólogo a un suplemento que contenía once cartas nuevas. Vid. la edición de las Lettres persanes publicada por Firmin-Didot, París, s.f.
- 22) Así, por ejemplo, Rousset escribe: "les plus connus des romans épistolaires sont ceux qui organisent des réseaux d'échanges multiples et entrecroisés: les Lettres persanes, premier exemple important, puis Clarisse et Grandison de Richardson, enfin La Nouvelle Héloïse, les Lettres athéniennes de Crébillon..." (En "La Monodie épistolaire: Crébillon fils ", Etudes littéraires, Quebec, août, (1968), pág. 167).
- 23) Vid. The Epistolary Technique in English Prose Fiction, 1660-1740, Unpubl. Harvard Diss. 1952, pág. 405.
- 24) Vid. "Las cartas marruecas y las lettres persanes", en José Cadalso y las Cartas Marruecas, Tecnos, Madrid,

1969, pp. 75-86. Vid. asimismo para la comparación de Cadalso y Montesquieu: Juan Tamayo y Rubio, Cartas marruecas del coronel don Joseph Cadalso, Granada: Anales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, vol III, 1927; y su prólogo a la edición de Clásicos Castellanos. También, Emily Cotton señala los puntos de divergencia entre los dos autores: "Cadalso and his Foreign Sources", Bulletin of Spanish Studies, VIII (1931), pp. 5-18.

- 25) En "Montesquieu the Novelist and Some Imitations of the Lettres Persanes", MLR, XX (1925), pp. 32-42.
- 26) También llamadas Lettres turques, atribuídas a Poullain de Saint-Foix y publicadas en Colonia en 1731.
- 27) Nouvelle édition revue et corrigée, Irocopolis, París, 1755.
- 28) De Jean Baptiste d'Argens, La Haya, 1739-1740, 5 ts. y 1755, 6 ts.
- 29) De las que Lucien Dupuis y Nigel Glendinning van dando constancia en las notas a pie de página de su edición ya mencionada.
- 30) Op. cit., pág. 76.

- 31) En prólogo inédito a la 3ª edición de las Cartas Marruecas, para Editorial Bruguera, fol. nº 28.
- 32) Op. cit., pág. 68.
- 33) Hasta que Azorín llamó la atención sobre Mor de Fuentes en Lecturas españolas, Espasa-Calpe, Madrid, 1938; sólo se habían referido muy brevemente al escritor: Menéndez Pelayo (Horacio en España, Madrid, 1877, pág. 100); Leopoldo Augusto Cueto (Poesía castellana del siglo XVIII, Madrid, 1893, t. II, pág. 277) y Alonso Cortés (Historia de la literatura española, 4ª edición, Valladolid, s.a., II, pág. 41). Ricardo del Arco publicó también un breve ensayo, "Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes", Revista de Ideas Estéticas, V, (1947), nº 20, pp. 395-436.

A Manuel Alvar se debe un interesante estudio sobre Mor de Fuentes en el prólogo a su edición del Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo, que publicó en 1952 la Universidad de Granada (recogido ahora en Estudios y ensayos de Literatura contemporánea, Gredos, Madrid, 1971). Posteriormente Ildelfonso Manuel Gil dedicó su tesis doctoral al estudio de la Vida y obras literarias de don José Mor de Fuentes, Zaragoza, 1956, que se publicó sólo parcialmente. En la sección de publicaciones de la Facultad de

Filosofía y Letras de Zaragoza pueden encontrarse los fascículos Mor de Fuentes, poeta, Zaragoza, 1956 (recogido en Universidad, XXXIII, (1956), pp. 22-76, y Vida de don José Mor de Fuentes, Zaragoza, 1960, correspondientes a dos partes del estudio de I.M.Gil. Más tarde Gil y Pageard publicaron "Mor de Fuentes et la France", Rev. Lit. Comp., XXXV, (1961), pp. 353-76.

- 34) En la Gazeta de Madrid, 17 de abril de 1798, aparece este anuncio: "El cariño perfecto o Alfonso y Serafina: novela original relativa a las costumbres de Zaragoza; por D. Joseph Mor de Fuentes: bonita edición en 16^a y en la misma letra que el Don Quixote de la Imprenta Real". En El Mercurio, Madrid, febrero de 1802, pág. 206, se anuncia la segunda edición aumentada. Mor de Fuentes alude a esta ampliación respecto a la primera: "Entre tanto iba trabajando en algunos aumentos para La Serafina..." (Bosquejillo, pág. 69).
- 35) Op. cit., pág. 68.
- 36) I.M. Gil para su edición de La Serafina, publicada en 1959 por la Universidad de Zaragoza, utilizó la de 1807 aclarando que no le había sido posible encontrar ni un solo ejemplar de las primeras ediciones. En nota al Bosquejillo, pág. 68, (2), Manuel Alvar hace constar

también que cita por la 3ª edición de La Serafina.

- 37) Bosquejillo, pág. 68.
- 38) Escribe Mor: "Las mujeres, que por lo que aquí las satirizo me juzgaren su mortal enemigo, se equivocarán en gran manera; pues cuando salga al público el Valero, verán cómo tienen en mí un apologista declarado de su sexo", Poesías varias, Imprenta Real, Madrid, 1796, pág. 92.
- 39) Op. cit., pág. 120.
- 40) Así, dice: "En cuanto al Valero, obra mucho más considerable y que está concluida en todas sus partes hace largos meses, ciertas consideraciones prudentes nos han obligado hasta ahora, y nos obligarán todavía por algún tiempo a retardar su publicación", Poesías, Segunda Parte; Imprenta Miedes, Zaragoza, 1797, pág. 37.
- 41) Vid. Reginald Brown, La novela española, 1700-1850, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953, pág. 62.
- 42) Bosquejillo, pág. 68.

- 43) En La Serafina hay referencias a la Clarissa en las cartas nº 38 y 112, pp. 69 y 147 respectivamente. Cito por la mencionada edición de I.M.Gil. En la carta nº 115, pág. 153, alude Mor a los manuales de cartas y los recursos mecánicos de la correspondencia. Con relación al Werther ya se ha dicho que, al escribir La Serafina, Mor conocía esta obra de Goethe que después tradujo.

Las ediciones del Werther que tradujo Mor de Fuentes son Las cuitas de Werther, Bergnes, Barcelona, 1835; la de Valencia, 1836, con el mismo título, y Las pasiones del joven Werther, García, Madrid, 1849. Esta última Montesinos no la da como segura: vid. Introducción a una historia de la novela, Castalia, Madrid, 1972, pág. 203.

Parece que, cuando Mor estaba preparando La Serafina, conocía también Julia o La Nueva Heloisa, de Rousseau (que más tarde traduciría), probablemente, desde su época de estudiante en el Real Seminario de Vergara donde era notable la influencia del escritor ginebrino. (Vid. Jefferson Rea Spell, Rousseau in the Spanish World Before 1833, The University of Texas Press, 1938, pp. 45 y 46.

- 44) Manuel Alvar ha rastreado la vida sentimental de Mor,

ten mal conocida, a través de las alusiones en el Bosquejillo y de la poesía amorosa del autor. Vid. op. cit., pp. 22-23 y 27.

- 45) Escribe Mor: "Entre tanto con las intimidades y lañecillos de aquel pueblo (Zaragoza), iba preparando los materiales de La Serafina, que quizás es mi obra más característica", op. cit., pág. 67. Lo que sí hace suponer que algunos de los personajes respondan a una clave.
- 46) Vid. notas 1 y 2 de Manuel Alvar en Bosquejillo, pp. 19 y 53 respectivamente.
- 47) Numeradas en la edición de I.M. Gil para mayor comodidad en las citas.
- 48) Excepto en muy pocas ocasiones. En la primera carta de Alfonso que, para justificar el comienzo de la correspondencia, parte de esta frase: "¡Qué empeño tienes, amado Eugenio, por saber el motivo de mi larga detención en este pueblo!" (cfr. op. cit., pág. 21); en la segunda que inicia: "Quéjaste con mil razones, querido Eugenio, de mis artificiosas y rodeadas desconfianzas" (cfr. op. cit., pág. 22), pero, en este caso, no está muy claro si se refiere a una observación actual hecha:

por el receptor o a una actitud habitual del amigo. En carta nº 23 escribe: "Con este motivo te diré de una vez mi dictamen sobre las coplas que me enviaste días pasados, y las que me puedes enviar en lo sucesivo de la propia casta" (cfr. op. cit., pág. 50); en la nº 25: "¿Con que tú en vista de mis bonanzas amorosas, me tienes ya por feliz?" (cfr. op. cit., pág. 52) y, finalmente, comienza la carta nº 139: "Acaso me preguntarás, querido Eugenio, pues quedó la conversación pendiente, o a lo menos fue muy de pasacalle, en otra ocasión ¿Cual ha de ser en lo sucesivo, teniendo intereses en distintas partes, el sitio de mi residencia?" lo que no es sino el pie forzado para explyar su teoría sobre los pueblos y capitales de España, sin mostrar su preferencia por ninguno porque "en un país atrasado, allá se va todo" (cfr. op. cit., pág. 186).

Las alusiones al corresponsal, que ya he citado, y estas mínimas referencias (en un total de 144 cartas) algunas de las cuales son simples apoyaturas para lo que Mor desea relatar, no logran componer en ningún momento la figura del corresponsal ni borrar la impresión de carencia de texto del hipotético receptor.

- 49) Así en las cartas nº 9, 32, 33, 34, 36, 42, 44, 46, 49,

- 51, 55, 59, 67, 70, 71, 75, 79, 84, 86, 89, 90, 91, (93-94-95), 97, 98, 100, 101, 104, 105, 106, 110, 125, 127, 129, 133, 136, 140 y 142.
- 50) Como en la carta nº 40 en la que satiriza a los médicos (cfr. op. cit., pp. 72-73).
- 51) Vid., entre otras, cartas nº 79, 91, 93 y 94.
- 52) Puede servir de ejemplo la historia que, a propósito del juego, intercala en la carta nº 51.
- 53) En la terminología de Booth. Vid. W.C. Booth, "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy", PMLA, LXVII, 2, March 1952, pp. 163-185.
- 54) Vid. cartas nº 8, 17, 29, 38, 40, 46, 51, 61, 74, 85, 86, 88, 93, 94, 110, 118, 136, 138 y 139.
- 55) Vid. a este respecto mi artículo: "Para un acercamiento a la vida y obra de don José Mor de Fuentes", Heraldo de Aragón, número extraordinario, 12 octubre 1974, s/p.
- 56) Por ejemplo su crítica de las corridas de toros, La Serafina, pág. 138.

- 57) Vid. V parte de la citada obra inédita de I.M.Gil. En este sentido Mor habría abierto el camino a Larra y Alas.
- 58) Otras teorías literarias de Mor están expuestas en Elogio de Miguel de Cervantes Saavedra, 2ª edición, Barcelona, 1837, y en el Ensayo de traducciones en colaboración con Diego Clemencín, Madrid, 1798.
- 59) Vid. op. cit., pág. 147
- 60) Vid. cartas 23, 31, 33, 34, 55, 80, 113 y 133, entre otras.
- 61) Vid. introducción a op. cit., pág. 8.
- 62) Cfr. "La prosa en el siglo XVIII", en Historia de la literatura española (ss. XVII y XVIII), Guediana, Madrid, 1975, pág. 358.
- 63) Cfr. Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830), Taurus, Madrid, 1973, pág. 240.
- 64) Vid. Introducción al Bosquejillo, pág. 32.
- 65) Hay que recordar su posterior viaje a París, su admira-

-ción por Inglaterra, de cuya literatura es buen conocedor, y su dominio de varios idiomas, de que nos habla a lo largo del Bosquejillo.

- 66) Vid. op. cit., pág. 83.
- 67) Poesías varias, pág. 5.
- 68) Vid. introducción a op. cit., pág. 44.
- 69) En Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria, C.S.I.C., Madrid, 1942, VII, pág. 243.
- 70) Vid. Historia de la Literatura Española, Artigas, Madrid, 1930, pág. 142.
- 71) En Historia de la Literatura Española, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963, II pág. 74.
- 72) Vid. op. cit., pp. 133-136.
- 73) Según Herbert Cysarz en el prólogo de su obra Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle, 1926.
- 74) Así en la carta 17 dedicada a los amoríos de Narcisa con un oficial (pág. 42), la nº 37 en que el protagonis-

-ta relata su encuentro con un embozado (pág. 67). Completa la historia de Narcisa, que vive bajo el yugo de un marido celoso, en las cartas 43, 44, 45, 46, 47 y 48, donde se da noticia de su muerte (pp. 75-83). Satiriza a los médicos, narra una visita al manicomio zaragozano y a una sala de juego (pp. 72-73 y 175, 109-110 y 85-88 respectivamente). Interrumpe bruscamente el relato con la necrología de Patricio de Aragón (pp. 142-144), intercala sueños (pp. 97 y 192-196) y, a lo largo de la novela, la intención costumbrista está visible en casi todas sus páginas.

- 75) Op. cit., pág. 135.
- 76) En op. cit., pág. 135.
- 77) Aparece incompleta en la carta 11, pág. 36, y, de nuevo, la estrofa entera en carta 141, pág. 189.
- 78) Op. cit., pág. 136.
- 79) Vid. nota nº 1.
- 80) Casi una cuarta parte del total de las cartas reproducen abundante diálogo en forma directa.
- 81) Vid. sobre el incendio del teatro zaragozano: Tomás Se-

-bastián y Latre, Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza, con motivo del incendio de su coliseo, en la noche del 12 de noviembre de 1778, Zaragoza, 1779; y José Iglesias de la Casa: "El llanto en Zaragoza", en Poetas líricos del siglo XVIII, B.A.E., Madrid, 1901, pp. 480 y ss.

- 82) Vid. sobre los intentos de reconstrucción del teatro: Gímenez Soler, "El teatro en Zaragoza antes del siglo XIX", Revista Universidad, 1927, pp. 234 y ss. Una interesante relación de documentos y expedientes sobre el tema fue elaborada por Marina González Miranda, El teatro en Zaragoza en el siglo XIX, Ayuntamiento de Zaragoza, 1971.
- 83) Introducción a La Serafina, pág. 11.
- 84) Vid. Reginald F. Brown, op. cit., pág. 61.
- 85) Lo que sería lo más probable ya que escribió, además de piezas dramáticas, al menos otra obra novelesca posterior: Tertulias de invierno en Chinchón; conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas, Madrid, 1815-1820.
- 86) Pág. 268 del t. IX. Cito por la edición de Madrid,

Imprenta de la Calle de Relatores, 1807.

- 87) Los dos primeros editados en Madrid, Oficina de don Antonio Ulloa, Madrid, 1797, pp. 395 y 374. Ts. III y IV, Imp. Oficina de don Antonio Cruzado, calle del Prado, Madrid, 1797, pp. 405 y 381. T. V, Imp. Oficina de don Antonio Cruzado, calle del Prado, Madrid, 1801, pp. 328. T. VI, Imp. de D. Antonio Cruzado, calle de la Magdalena, frente a San Antonio, Madrid, 1803, 304 págs. Ts. VII-VIII y IX, Imp. Calle de Relatores, Madrid, (1805-s.f.-1807), 295-248 y 268 págs.

Me sorprende que el profesor Ferreras (op. cit., pág. 179 y nota nº 12 de la misma página) afirme que el ejemplar de la Biblioteca Nacional consta de ocho tomos, y no puede referirse a otra edición ya que la ficha bibliográfica que da coincide en todo con la correspondiente a los ocho primeros volúmenes del citado ejemplar. Y, asimismo, la signatura: 3/ 16264-72, en la que claramente se advierte que son nueve los volúmenes del ejemplar de La Leandra, depositado en la B.N., solo que Ferreras no consigna el último.

- 88) Vid. op. cit., pp. 178-180.
- 89) Antigua famosa actriz. "Leandra-escribe el autor- se presenta como un fiel retrato de V. md." (páginas sin

numerar). Tal vez la lectura de esta dedicatoria y algún detalle más, impulsó a creer al profesor Ferreras que "el autor trata de narrar la vida de una mujer de teatro en el Madrid de su época" (op. cit., pág. 178), cuando, en realidad, sólo una pequeña parte del volumen III (pp. 350-405) y del volumen IV (pp. 36-168) tratan de los comienzos de Leandra en el teatro y de la rapidísima celebridad alcanzada en el escaso tiempo que se dedicó a la escena.

- 90) Como ésta: "Prosigo mi narración... Mas no puede ser. A parado un coche á mi puerta... ¿Quién será?... Lo veré por mi mirador... (...) Descense la pluma, mientras trabajen las lenguas" (t. I, pp. 40-41).
- 91) Sobre las posibilidades de relación de las secuencias o unidades narrativas completas, vid. el interesante estudio, referido a la novela cortesana, de María del Pilar Palomo, La novela cortesana (forma y estructura), Planeta/Universidad de Málaga, Barcelona, 1976.
- 92) Vid. sobre la variación de significado de esta palabra: Carmen Martín Gaité, Usos amorosos del dieciocho en España, Madrid, siglo XXI, 1972, pp. 204-206.
- 93) Vid. a este respecto: Carmen Martín Gaité, "La educa-

ción de las mujeres", en op. cit., pp. 203-230.

- 94) En pp. 9, 116, 245 y 363-4.
- 95) Publicado en 1801, está dedicado "Al ciudadano Luciano Bonaparte, Embaxador de la República francesa, cerca de S.M.C.". En la dedicatoria bilingüe (francés en las páginas pares y español en las impares), se alude a las dificultades de publicación de La Leandra que "por falta de un generoso Mecénas está sepultada en el olvido desde que gozó de la luz y aceptación pública su tomo IV" (pág. XIII), y parece que Valladares quiere acogerla a la protección del embajador "cuya sola circunstancia, despues de que la hará conocida en todo el orbe literario, la dará una estimación á que no seria acreedora por sí misma" (pág.XIII), pero no acertó sino en su último juicio (aunque dictado, quizá, por una falsa humildad) porque la novela no alcanzó el éxito universal que deseaba su autor.
- 96) Vid. op. cit., t. V, pp. 3-4.
- 97) De un modo semejante a la forma autobiográfica característica de la novela picaresca. En este aspecto ya anotamos la proximidad a la fórmula epistolar de El Lazerillo.

- 98) Vid. pp. 65-67, 93-94, 129, 132, 181, 232 y 235.
- 99) Vid., por ejemplo, pp. 184-6 y 216-7.
- 100) Como parece desprenderse de esta frase: "Lo que han celebrado mas (...) es la velocidad conque escribo" (t. VIII, pág. 4).
- 101) De 1798 ó 1799 sería la primera edición perdida. La Bibliografía, quizá incompleta por desconocimiento o pérdida de algún ejemplar, sería como sigue:
París, 1800, 16^o, segunda edición corregida y aumentada.
París, 1802. (Según el catálogo de la B.N. Argentina, B.A.).
París, 1804, 16^o, XIV-190 pp. (Tercera edición, según la bibliografía de Palau, que no tendría en cuenta la edición de 1802 de la que, al igual que en este caso, no se conoce ejemplar).
Madrid, 1812, 12^o, VIII-156 pp. (según la bibliografía de Hidalgo. Tampoco se conoce ejemplar).
Londres, Imp. E. Justins, 1819, 8^o, 198 pp.
París, Imp. Cosson, 1819, 178 pp. (En pp. 5-11 se afirma: "Esta obra fue publicada por primera vez el año pasado por esta misma editorial").
París, Imp. Rougeron, 1819, 16^o, 164 pp. (Esta edi-

torial también se atribuye una primera edición de 1818. Como en el caso anterior no se conoce ejemplar de estas, seguramente, hipotéticas ediciones de 1818).

Barcelona, Narciso Oliva, 1820, 16^a, VII-180 pp.

Gerona, A. Oliva, 1820, X-153 pp. (Contiene 34 cartas. De la edición anterior de Barcelona no se conoce ejemplar. Puede tratarse de la misma edición consignada erróneamente).

Madrid, Imp. Alzine, 1821, 142 pp.

Burdeos, 1822 (Según el catálogo de Salvá. No se conoce ejemplar).

Valencia, Imp. Nacional, 1822, 8^a pequeño.

Londres, Imp. E. Justins, 1825, 198 pp. (Según cat. del B.M., cfr. con la edición de Londres, 1819. Seguramente se trata de la misma edición).

Madrid, 1835, 32^a, 188 pp. más una lámina. (Según cat. Molina, 1934, núm. 62. No se conoce ejemplar).

Madrid, Imp. Cruz González, 1838, 16^a, VIII-182 pp. (según bibliografía de Palau, no se conoce ejemplar).

Valencia, 1840, VIII-187 pp. (Tiene 34 cartas, como en ediciones anteriores).

Sevilla, 1844 (según Palau. Tampoco se conoce ejemplar):

Madrid, Imp. de la Iberia, 1846, IX-107 pp. (según bibliografía de Hidalgo. No se conoce ejemplar).

Valencia, 1846, 16^o, VII, 125 pp.

Las dificultades al tratar de establecer la sucesión de las ediciones de Cornelia Bororquia son grandes. Algunos editores pretenden poseer versiones completas y publicadas por primera vez, sin tener en cuenta ediciones anteriores. El catálogo del B.M. recoge incluso una edición que data en Madrid, 1881, quizá por error de fecha.

Independientemente de estas cuestiones, es interesante observar la gran cantidad de ediciones que se hicieron de la obra, tal vez por tratarse de un libro prohibido, cuyo contenido excitaría la curiosidad popular.

- 102) Madrid, Imp. de J.F. Palacios, 1884.
- 103) En op. cit., nota 2, pág. 63.
- 104) En su Diccionario general de Bibliografía Española, Madrid, 1862-81, 7 vols.
- 105) Vid. "Acerca de un libro sobre la novela española", en Ensayos y Estudios de Literatura española, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pág. 215.
- 106) Poema y gaceta que no se conocen y que, tal vez, hu-

-bieran proporcionado datos sobre la personalidad del presunto autor de Cornelia Bororquia.

- 107) Op. cit., ed. B.A.C., tomo II, pp. 789-90.
- 108) En Diccionario de escritores... de Sevilla, Sevilla, Tip. Gironés, 1922, vol I, pág. 290.
- 109) Vid. Historia del Levantamiento, Guerra y Revolución de España, B.A.E., Madrid, pág. 176.
- 110) El catálogo de Dulau, 1828, indica a Correa no como corrector sino como autor de la Cornelia.
- 111) Se refiere a La Clarissa y La Nouvelle Heloise, como especifica a pie de página.
- 112) Op. cit., pp. 265-268 y 282-287.
- 113) Otra evidente inexactitud cronológica se da al anunciar Nuñez a Pedro Valiente, en carta del 4 de mayo, que su amo murió "el día quince del corriente". Si pensamos que este quince es el del mes de abril-puesto que Nuñez escribe el 4 de mayo- encajaría con su afirmación de que recibió la carta de Valiente "en el mismo momento en que nuestro amo estaba agonizando" (pues-

-to que, normalmente, por las fechas de las cartas en la novela, se supone que tardan en llegar a su destinatario alrededor de una semana), pero, entonces, el gobernador no habría podido escribir a su hija el 29 de abril, ni habría podido Nuñez (como afirma en carta XIX a Vargas) leerle al gobernador la carta -que Vargas fecha el 24 de abril-"pocos minutos antes de espirar", puesto que ya había muerto hacía varios días. Esto es indicativo solamente del descuido del autor que data arbitrariamente las cartas, haciendo inverosímiles algunos hechos que recuerdan al lector que está ante una correspondencia ficticia y no real, como el autor desea que crea.

- 114) Vid. Bertil Romberg, Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1962.
- 115) Historia de los heterodoxos..., loc. cit., en nota.
- 116) Op. cit., pág. 63.
- 117) Op. cit., pág. 215.
- 118) Como Canción nueva de Cornelia Bororquia, Maimó, Barcelona, s.a.

- 119) Op. cit., pág. 282.
- 120) Notas en cartas I, IV, XI, XIX y XXXI, principalmente.
- 121) Vid. notas al final de las cartas IV y V.
- 122) En notas a las cartas XI, XIII y XXI.
- 123) Vid., entre otras, las de las cartas IX, XVI, XVII, XXII, XXV, XXVIII y XXXIV.
- 124) Principalmente en cartas XII, XXVI, XXVIII y XXIII.
- 125) En la oficina del editor, 2 ts., pp. 276 y 220. Utilizo la edición más antigua de los dos ejemplares que se encuentran en la Biblioteca Nacional: Barcelona, por la Compañía de Jordí, Roca y Gaspar, 1805, 2 ts., pp. 276 y 220.
- 126) Vid. J.I. Ferreras, op. cit., pp. 205-242.
- 127) Vid. "La sensibilité et la passion dans le roman européen au XVIII siècle", RIC, VI (1926), pp. 424-435.
- 128) "Idées sur les romans", op. cit., París, 1771.

- 129) Vid. "La Monodie épistolaire": Crébillon fils", en Etudes littéraires, Québec, août 1968, pp. 167-174.
- 130) Valencia, Toledo, Lib. de Hernández, 2 ts.
- 131) Vid. op. cit., pág. 83.
- 132) Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompíe, 1827, 2 ts., pp. 176-136.
- 133) Vid. Brown, op. cit., pág. 87.
- 134) Para una mayor precisión de los términos literatura popular y folletín, vid. Leonardo Romero Tober, "Forma y contenido en la novela de Ayguals de Izco", Prohemio, Barcelona, III, 1, 1972, pp. 45-56.
- 135) Varias veces citado a lo largo de mi estudio y que en algunos otros aspectos me ha servido de apoyo.
- 136) Vid. Joachim Merlant, Le roman personnel de Rousseau à Fromentin, Hachette, París, 1905, pág. XI.
- 137) "A un sistema significativo se le llama connotativo, cuando su expresión (su significante) es ya un lenguaje".

- 138) Cartas nº 28, 35, 37, 41, 42, entre otras.
- 139) Entre las más significativas: carta nº 39 y 48.
- 140) Así, la carta 30 del cura a Roberta, unida a la de doña Rosa a su hija; la nº 32, de doña Rosa a su esposo, unida a la de Roberta a su padre.
- 141) Vid., por ejemplo, la carta 38, de la baronesa al cura, que va unida a la que aquélla envía a doña Rosa.
- 142) Vid., como ejemplo, carta 47, de la baronesa al cura, en la que narra la entrevista entre Voyleano y Gerónimo.
- 143) Quizá esta advertencia es la que debió confundir al profesor Ferreras, creyendo que Voyleano escribía "a sus amigos y a su esposa", sin detenerse a comprobar que no es ahora Voyleano quien lleva el peso de la correspondencia, sino que, precisamente, la acción es promovida por el intercambio de cartas entre los demás personajes, mientras él-con menos frecuencia que en la primera parte- sigue escribiendo exclusivamente a su amigo Gerónimo.
- 144) El subrayado es mío.

- 145) En 1827, fecha de publicación de Voyleano, se habían editado ya en España siete traducciones del Werther de Goethe, ocho de Julia o La nueva Eloísa de Rousseau, dos de Pamela y Clarissa de Richardson, tres de Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación, de Mme. de Genlis- a la que el autor alude en su prólogo- por no citar sino algunas de las novelas que obtuvieron mayor éxito. Vid. José F. Montesinos, Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Castalia, Madrid, 1972, 3ª edición, pp. 202-3, 234-5, 233 y 198.
- 146) Valencia, Imprenta de J. Gimeno, 1829, 3 ts. (sin nombre de autor).
- 147) Vid. J.I. Ferreras, op. cit., pág. 99.
- 148) Por lo que cabe deducir que, si trataba de proteger su propiedad intelectual contra una posible futura reimpresión, era consciente del éxito de toda novela epistolar de la época o había pretendido escribir una obra ambiciosa, o bien había pensado ambas cosas.
- 149) Un aspecto interesante del empleo de la forma epistolar es la diversidad de estilo que debe haber entre los corresponsales, revelándose éste como diferenciador

de la personalidad de los distintos personajes. Vid. sobre el estilo epistolar: Eléazar Mauvillon, Traité général du stile, avec un traité particulier du stile épistolaire, P. Mortier, Amsterdam, 1751.

- 150) Vid. Paul Dottin, "Samuel Richardson et le roman épistolaire", Revue angloamericaine, XIII, 1936, pp. 481-99.
- 151) Así en la carta XIII de Mortemar a Rodrigo, se presupone un conocimiento de las obras de Richardson. Escribe Mortemar: "tu has pintado el amor como lo sentiría y lo describiría un Grandison, cuando no lo puedes alimentar si no como lo alimentó un Lovelace". (Cfr. op. cit., t. I, pp. 211 y 212).
- 152) Vid. como ejemplo, entre otros, el resumen que en carta XIX (Paulina a su tía) hace aquella de la carta que ha recibido su padre, (t. II, pp. 89-91); el de la carta de Carlota y la respuesta de Rodrigo que éste resume en carta XXI a Mortemar (t. II, pp. 122-3), y el que en carta XXXII (Paulina a su tía Fausta) hace aquella de la carta de Rodrigo y su respuesta.
- 153) Vid. t. II, pp. 3 y 105.

- 154) Alusiones a cartas falsas aparecen en el tomo I, pp. 59,60 y 130. En el mismo tomo, pág. 60, se hace referencia a un anónimo. Sobre el procedimiento dramático de interceptar la correspondencia, vid. t. II, p. 136 y t. III, p. 65.
- 155) Vid. a este respecto: Bartholow V. Crawford, "The use of Formal Dialogue in Narrature", Philological Quarterly I, 1922, pp. 179-191.
- 156) Algunas cartas (supongo que ésto es errata de imprenta) que pertenecen todavía al mes de diciembre, llevan la fecha del siguiente año, 1826.
- 157) Puede verse, por ejemplo, en la carta XLII (de Paulina a su madre), fechada el jueves 31 a la una de la noche. O en la XLV (de Rodrigo a Mortemar), fechada el jueves 31 a las 4 de la tarde.
- 158) Madrid, Imprenta de D. Norberto Llorenci, abril de 1831, 2 ts., 102 y 120 págs.
- 159) Op. cit., pp. 231-3.
- 160) Op. cit., pág. VI.

- 161) Vid. a este respecto: Leonardo Romero Tobar, La novela popular española del siglo XIX, Ariel, Madrid, 1976, pp. 136-8.
- 162) Para una semblanza de la autora vid. Ramón Lacadena, "María del Pilar Sinués y Navarro", en Vidas aragonesas, publ. nº 529 de la Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1972, pp. 619-633.
- 163) Vid. A. Palau y Dulcet, Manual del librero hispanoamericano, Barcelona, 1969, 2ª edic. t. XXI, pp. 294-299.
- 164) Sobre las distintas ediciones de las obras de M. del P. Sinués, vid. A. Palau y Dulcet, op. cit., pp. 294-299. Fue traducida al portugués La ley de Dios: A ley de Deus. Collecção de lendas baseadas nos preceitos do decalogo. Traducção livre, Lisboa, 1865, 300 pp.
- 165) La colección de leyendas publicadas con el título de La ley de Dios, bajo la protección de SS.MM., Madrid, Imp. de M. Rivadeyra, 1858, 400 pp. Y la colección de cuentos morales: A la luz de la lámpara, Madrid, Imp. española, 1862, 185 pp.
- 166) A la que dedicó una de las obras que componen su Galería de mujeres célebres y de la que tomó uno de sus

ejemplos para el capítulo dedicado a "La madre" en ; Un libro para las damas o Estudios acerca de la educación de la mujer, A. de Carlos e hijo, editores, Madrid, 1875.

- 167) Sería demasiado extenso e innecesario citar todas las referencias a estos autores en las obras de M. del P. Sinués. Sirvan de ejemplo las que se hacen a Feuillet en La vida real. En carta 15 (Valentina a Roberto) escribe: "Lee la novela Sibila y verás como su ilustre autor Octavio Feuillet piensa como yo..." (pág. 98).

Y, más adelante, refiriéndose de nuevo a Feuillet, añade en boca de Cecilia: "El ilustre autor francés es mucho más elocuente que yo, y te explicará en su libro el fondo de mi pensamiento" (pág. 117). En la tercera parte, Sofía, como apoyatura de sus ideas, cita el argumento de La Crisis, una comedia de Octavio Feuillet, (pp. 305-309).

- 168) Madrid, Imprenta y Fundición de los hijos de García, 1884, pp. 5-10.

- 169) En La primera falta, Librería General de Victoriano Suarez, nueva impresión, Madrid, 1908, s. p.

- 170) Madrid, Imp. y fundición de los Hijos de García, 1863,

2 vols. Utilizo la segunda edición reformada, aumentada y corregida por la autora, Madrid, Imprenta este-reotipia y galvanoplastia de Aribau y C^a (sucesores de Rivadeneyra), impresores de Cámara de S.M., 1877, 2 vols, 430 y 466 páginas respectivamente.

- 171) Publicada junto a En la culpa va el castigo, Madrid, Impr. Est. y Galv. de Aribau y Compañía, 1876, pp. 9-245.
- 172) Vid. op. cit., pág. 418.
- 173) Vid. Francisco Ynduráin, "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", en Prosa novelesca actual, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 159-182.
- 174) Madrid, Imprenta y Fundición de los Hijos de García, 1884.
- 175) Basta mencionar Les lions sont lâchés (1955) de Nicole o Wake up, stupid (1960), como ejemplo de una situación sobre la que volveré en su momento.

Notas al capítulo III

- 1) Vid. Benito Varela Jacome, "Proceso evolutivo de la novela española del siglo XIX", en Estructuras novelísticas del siglo XIX, Clásicos y ensayos, colecc. Aubí, Barcelona, 1974, pp. 9-60.
- 2) Vid., entre otros, G. T. Northup, Introduction to Spanish Literature, Chicago, 1925, que afirma: "the historical novel was an unhappy interruption in the development of the realistic novel of manners inaugurated by the costumbristas"; pág. 359.
- 3) En "The romantic novel of the nineteenth century in Spain", Hispania, Calif. (1936), XIX, pp. 415-420.
- 4) La familia de Alvereda y Elia son las otras dos novelas no citadas en el texto.
- 5) Sirva de ejemplo el título de la revista Cartas españolas, que se publicó entre 1831 y 1832. Para un mayor conocimiento de estas cuestiones, vid. F. López Estrada, op. cit., pp. 105-117.
- 6) Vid. López Estrada, op. cit., pp. 109-110.

- 7) Utilizo la edición de la B.A.E., nº 138, Madrid, 1961, pp. 229-293.
- 8) Publicada en 1855, utilizo la edición de la B.A.E., nº 138, Madrid, 1961, pp. 142-228.
- 9) Vid. Robert E. Lott, Language and Psychology in "Pepita Jiménez", University of Illinois Press, 1970, pág. 198.
- 10) Aunque se trata de dos variantes distintas del uso de la fórmula y Pepita Jiménez es una novela donde, además de este recurso, se usan otros procedimientos narrativos.
- 11) Vid. J.L. Vázquez-Dodero, "Las cartas de don Juan Valera", en Nuestro tiempo, Madrid, 49(1958), pág. 113.
- 12) Carta a Campoamor desde Francfurt, 20 de junio, 1857.
- 13) En las Cartas de Rusia, por ejemplo, el análisis de su idilio en San Petersburgo con la actriz francesa Madeleine Brohan, merecía colocarse en parangón con el del comportamiento amoroso del protagonista de Pepita Jiménez. Por otra parte, M. Azaña y F. Montesinos han observado la relación de esta experiencia amorosa de Valera, particularmente, con la intriga de su novela ina-

-cabada Mariquita y Antonio. Vid. M. Azaña, "Valera en Rusia", Nosotros, Buenos Aires, LII (1926), pág. 36 y ss. Asimismo la introducción del mismo autor a la edición de Pepita Jiménez en Clásicos Castellanos.

- 14) Vid. Cyrus C. de Coster, Obras desconocidas de Juan Valera, Castalia, Madrid, 1965. En pp. 19-22 reproduce las tres primeras cartas: D. Luis \rightarrow Carolina y Fernando \rightarrow Luis. Y, del mismo autor, vid. cap. VII de The Theory and Practice of the Novels of Valera: A Study in Techniques, Ph. D. Diss., University of Chicago, 1951, pág. 165 y ss.
- 15) En carta a Narciso Campillo, 4 oct. 1867, Valera escribe: "Yo empecé a escribir y a publicar una novela, Mariquita y Antonio, y se quedó en la cuarta parte a lo más. Tengo in mente asunto para otras tres o cuatro". En la mencionada novela el protagonista, en carta a su primo Diego, analiza su comportamiento amoroso como, posteriormente, hará el protagonista de Pepita Jiménez.
- 16) Antes había dejado inconclusa, Lulú Princesa de Zabulistán, que apareció, a medida que la iba escribiendo, en Revista de España, 1870.

Pepita Jiménez se publicó primero en la Revista de España, de marzo a mayo de 1874. Como libro apareció ese mismo año (Madrid, imp. Noguera, 278 pp.). Utilizo la edición de Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.

- 17) Sirven como testimonio las palabras de Carlos Coello: "Dudamos que haya producido jamás impresión más honda en país ninguno del mundo una obra de entretenimiento, y afirmamos, sin temor a ser desmentidos, que pocas veces el éxito habrá sido tan justo, tan rápido y tan durable", en "Doña Luz y las novelas de Valera", La Ilustración Española y Americana, 3 agosto 1879, pág. 82.
- 18) En la introducción a la edic. cit. de Clásicos Castellanos, pág. 21.
- 19) Op. cit., pág. LVIII.
- 20) Vid. Matilde Galera de Reina, "El sepulcro de Pepita Jiménez", La Opinión, LXII (1974). Y, de la misma autora, "Para un esbozo de Pepita Jiménez", La Opinión, LXII, (1974).
- 21) Que lleva por título "En la bendición de la capilla de S. Felipe, erigida en el caserío de Las Lomas (término

de Cabra) por la señora Doña Dolores Valera para trasladar a ella los restos de su difunto esposo el Sr. Don Felipe Ulloa".

- 22) No consta el mes, pero, contando con el precedente anterior, no tiene demasiada importancia que se anticipase o no a la novela de Valera.
- 23) En el prólogo para la edición en inglés (Appleton), recogido en la de Clásicos Castellanos, vid. pp. 225-6.
- 24) Vid. Jean Krynen, "Juan Valera et la mystique espagnole", Bull. Hispanique, XLVI (1944), pp. 35-72.
- 25) Vid. A. Marvaud, "Un romancier idéaliste. Don Juan Valera", La Quinzaine, LXVI (1905), pp. 387-8.
- 26) En op. cit., pág. 198.
- 27) Díaz Peterson ha señalado cómo en el diálogo entre los protagonistas cada uno defiende su postura según el mundo filosófico que personifica. Vid. "Pevita Jiménez de Juan Valera, o la vuelta al mundo de los sentidos", Arbor, XC (1975), pág. (365) 45.
- 28) Vid. F. Brunetière, "La casuistique dans le roman", en

Revue des Deux Mondes, XLVIII, 15 noviembre 1881, pp. 453-464.

- 29) Vid. Francisco Serrano Puente, "La estructura epistolar en Pepita Jiménez y La Estafeta Romántica, CIF, Publicación del Colegio Universitario de Logroño, I (1975), pp. 39-64.
- 30) No hay que olvidar que desde los diez años convivió con su tío el Deán, ni que es el mismo tratamiento que da a su padre (aunque hace tiempo que está alejado de él), pero aún hoy en algunas zonas, sobre todo rurales, los hijos tratan de usted a sus padres sin merma de confianza.
- 31) Salvo cuando se quiere dar mayor viveza a una escena en algún fragmento narrativo de las cartas. Vid., por ej. pp. 63-65 y 73-74.
- 32) Vid. Freidrich Todemann, "Die erlebte Rede in Spanis-chen", Romanische Forschungen, XLIV (1930), pp. 103-184.
- 33) Vid. Robert E. Lott, op. cit., pág. 19.
- 34) Vid. José F. Montesinos, Valera o la ficción libre:

- Ensayo de interpretación de una anomalía literaria, Madrid, Gredos, 1957, pp. 11-112.
- 35) Un rostro y un alma. Cartas auténticas, Aribau y Compañía, Madrid, 1874, 240 pp. Hay otra edición mejicana, Voz de México, 1875, 262 pp., que no debió de contar para los editores españoles ya que aparece como segunda edición la de Librería de Leocadio López, Madrid, 1884, a la que referiré mis citas.
- 36) Falta un estudio objetivo y total de la obra de Selgas y Carrasco. Los dos libros de Simón Mellado Benítez, Selgas, Lorca, 1915, y Emilio Díez de Revenga, Estudio de Selgas, poeta, novelista, satírico, Nogués, Murcia, 1915, escritos con la óptica del paisanaje a la que se unen, en el caso de Díez de Revenga, los vínculos de descendencia familiar, son subjetivos y partidistas. Más imparcial es la puesta al día, en visión demasiado generalizada, de Eusebio Aranda Muñoz, "Selgas y su obra", AUMur, XII (1954), pp. 87-215 y 425-576.
- 37) Vid. R. Monner Sans, "Don José Selgas, el prosista, el poeta", Revista Universidad de Buenos Aires, XXXIV, (1916), pág. 8.
- 38) Vid. Eusebio Aranda Muñoz, art. cit., pp. 481-497.

- 39) En poesía puede encuadrarse dentro de la tendencia sentimental y edificante de la primera generación post-romántica que aparece hacia 1850.
- 40) Vid. E. Arenda Muñoz, art. cit., pág. 89.
- 41) Vid. P.A. de Alarcón, "Don José de Selgas y Carrasco", RHA, VIII (1882), pág. 489.
- 42) Vid. cartas XIII a XVI, pp. 183-252. Y, aún más evidente, en cartas XIV y XV, pp. 199-230.
- 43) Aunque no tengo noticia de ello, pudo ser así o, al menos, tener tal propósito. Se evidencia no sólo por este indicio sino por el afán de dejar suspenso al lector al final de cada capítulo, usando los viejos trucos del folletín para mantener su atención.
- 44) Vid. Armando Palacio Valdés, Los novelistas españoles. Semblanzas literarias, Medina, Madrid, 1878, pp. 123 y 124. La semblanza de Selgas está incluida hoy en las O.C. de Palacio Valdés, Aguilar, Madrid, 1945, t. II, pp. 1222-6.
- 45) Vid. Eusebio Arenda Muñoz, art. cit., pág. 462.

46) Galdós ya había utilizado la carta como elemento narrativo en novelas anteriores, con funciones diversas. Recordemos la carta de Fermín a Elías y la de Claudio a Clara (además de algún breve mensaje) en La Fontana de Oro, que tienen la función de promover acciones. La de Pablo Muriel al conde y la de Bernardo Quiñones al rvdo. don Pedro Regalado, en El audaz; de distinto tono y estilo que marcan la diferencia de cultura y clase social de los emisores. Las cuatro cartas de Pepe Rey a Juan Rey, su padre, en Doña Perfecta; la primera confesional y las otras de carácter informativo de su situación. Y la de Pepe Rey a Rosario Polentinos, que funciona como elemento de la intriga. La carta de María a León (que forma el primer capítulo de La familia de León Roch) sirve de introducción a la historia sentimental. Y la del marqués de Fúcar al marqués de Onésimo (que concluye la novela) y matiza los últimos detalles del desenlace. En fin, la carta del canónigo Santiago Quijano-Quijada a su sobrina, en La desheredada; y la referencia a la que anuncia la muerte de aquél, además de las cartas del doctor Miquis, que acompañan a sus recetas. Y, sobre todo, esas cartas que Jesús Delgado, en El doctor Centeno, se escribe a sí mismo y apuntan al desdoblamiento del autor en La incógnita (con un corresponsal receptor cuya voz hay que interpretar en el texto del emisor), o las cartas apasionadas de Pedro Polo a Amparo, en Tormento,

por no hacer sino una superficial referencia de conjunto, ilustrativa del frecuente empleo de la carta en Galdós como un recurso más de la narración.

- 47) Vid. Joaquín Casaldüero, Vida y obra de Galdós (1843-1920), Gredos, Madrid, 1974, 4ª ed. ampliada, pág. 97.
- 48) Publicada en 1899. Me sirvo de la edición de las Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1973, vol II, pp. 1117-1220, a la que irán referidas las citas.
- 49) Sabido es el interés con que Galdós siguió la causa del llamado "crimen de la calle de Fuencarral" (cometido en julio de 1888), sobre el que se desataron en Madrid las opiniones más contradictorias y se construyeron las hipótesis más fantásticas, y que, tal vez, fue uno de los motivos que impulsaron al autor a escribir La incógnita. Ricardo Gullón (en "Una novela psicológica", Insula, nº 82, 1952), ha recordado la evidente conexión entre este suceso y el "crimen de la calle del Baño" del que los personajes de La incógnita hablan frecuentemente. Es este otro elemento del que se sirve Galdós para exponer su teoría de lo arriesgado de emitir juicios sin conocer la verdadera realidad a la que difícilmente se tiene acceso.

- 50) Hasta tal punto se complementan que algunos críticos emparejan los dos títulos como si se tratase de una sola novela en dos partes. Vid. Robert Ricard, "La classification des romans de Galdós", Lettres romanes, XIV (1950), pp. 143-153. Por otra parte, el artículo interesa en cuanto a las puntualizaciones sobre la clasificación de las novelas de Galdós, atribuída al propio autor.

Realidad, novela en cinco jornadas, apareció el mismo año que La incógnita. Aclaratorio, en cuanto a si La incógnita y Realidad son dos partes de una única novela, es el pensamiento del autor, a este respecto, recogido por Emilia Pardo Bazán ante el estreno de Realidad, el drama en que Galdós condensó el tema de ambas novelas. Escribe la Pardo Bazán: "Algun tiempo vaciló acerca del título. Recuerdo que para variarlo se fundaba en lo siguiente: Realidad y La incógnita son una sola novela, en dos tomos, con título distinto; la sustancia de estos dos tomos ha de condensarse en el drama; si lleva el título de uno solo me expongo a malas inteligencias". Cfr., "Realidad, drama de D. Benito Pérez Galdós", Nuevo Teatro Crítico, año II, abril 1892, núm. 16, pp. 24-25.

- 51) Sólo mucho después de que Clarín, en un artículo publicado en 1890 en La España Moderna (vid. "Realidad, nove-

-la en cinco jornadas, por don Benito Pérez Galdós", "Solos" y "Paliques", en Obras Selectas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947, pp. 1164-1176), pusiera de relieve las contradicciones que, a su juicio, presenta Realidad, derivadas de "esta especie de capricho del autor tocante a la forma (dialogada) de su libro" (pág. 1173); Galdós en el prólogo a El abuelo (como se sabe también novela hablada) defendió la estructura de su obra, justificando sus principios estéticos. Al igual que, años después, con motivo de la aparición de Cassandra (1905).

- 52) Op. cit., pág. 97.
- 53) Vid. Tzvetan Todorov, Literatura y significación, en la traducción de Planeta, Barcelona, 1971, pág. 51.
- 54) Vid. Robert H. Russell, "La óptica del novelista en La incógnita y Realidad", en Filología, X (1964), pág. 197.
- 55) Vid. Benito Varela Jacome, op. cit., pp. 125-129.
- 56) Otro indicio sería el señalado en nota nº 49.
- 57) Sobre la importancia de las alucinaciones de los personajes galdosianos, sobre todo en Realidad, vid. Ricardo Gullón, art. cit., pág. 4.

- 58) Vid. Robert H. Russell, art. cit., pág. 182.
- 59) Vid. Gonzalo Sobejano, "Forma literaria y sensibilidad social en "La incógnita" y "Realidad", de Galdós", Revista Hispánica Moderna, XXX (1964), núm 2, pág. 97.
- 60) Cfr. op. cit., pág. 299.
- 61) En Estructuras de la novela actual, Barcelona, 1970, pág. 121. En otro aspecto es interesante el artículo del mismo autor: "Perspectivismo irónico en Galdós", CHA, LXXXIV (1970-71).
- 62) Es difícil en este momento sustraer del recuerdo Les Liaisons dangereuses (1782), aunque haya que salvar, entre otras cosas, más de un siglo de distancia.
- 63) Vid. Manuel Alvar, "Novela y teatro en Galdós", Prohemio, I, 2, septiembre 1970, pp. 157-202.
- 64) Vid. Laureano Bonet, De Galdós a Robbe-Grillet, Cuadernos Taurus, Madrid, 1972, pág. 121. Y las interesantes observaciones de Ricardo Gullón en Galdós, novelista moderno, Gredos, Madrid, 1973, 3ª ed. aumentada, pp. 287-295.

- 65) Que se integra en la línea marcada por La Celestina y La Dorotea.
- 66) Vid. a este respecto, Robert H. Russell, art. cit., pp. 184-5. Los personajes, en función del tema, también adquieren distinto relieve que en La incógnita.
- 67) Dice Galdós en el , tantas veces citado por la crítica, prólogo a El abuelo: "en toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática" (O.C., t. III, pág. 801). Y de "novela intensa o drama extenso" califica el autor a las obras de este género en el prólogo a Casandra (O.C., t. III, pág. 905).
- 68) Op. cit., pág. 1241. El subrayado es mío.
- 69) Vid. art. cit., pp. 98-102.
- 70) Cfr. Leopoldo Alas, art. cit., pág. 1172. Lo subrayado aparece así en el texto.
- 71) Cfr. op. cit., pág. 801.
- 72) Cfr.: "Razón y suceso de la dramática galdosiana", (Anales galdosianos, V, 1970), pág. 462.

- 73) La producción teatral de Galdós se inicia con el estreno de Realidad en el Teatro de la Comedia, el 15 de marzo de 1892, por la compañía de Emilio Mario. (Vid. la crítica de R. Altamira, De Historia y Arte, Madrid, 1898, pp. 275-305 y la de El Sol, 9 enero, 1931, con motivo de la reposición en el Teatro Fontelba por la compañía de Lola Membrives).

Sobre las diferencias entre Realidad, drama, y la novela, vid. el apéndice del citado artículo de Manuel Alvar, pp. 187-191.

La bibliografía sobre la obra de Galdós es muy abundante. Tiene particular interés para el tema, en cuanto aclara las opiniones de la crítica sobre la clave de la nueva dirección de Galdós a partir de Realidad, el artículo de Joaquín Casaldüero, "Ana Karenina y Realidad", Bulletin Hispanique, XXXIX (1937), pp. 209-230. Y, en lo que se refiere a la interpretación, el cap. IX: "La interpretación de la realidad" del libro de Gustavo Correa: Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1967, pp. 145-162.

- 74) Vid. Joaquín Casaldüero, op. cit., pág. 87 y ss.
- 75) Vid. L.B. Walton, Pérez Galdós and the Spanish novel of the nineteenth century (New York, 1927). En la reimpre-

-sión de 1970, pág. 183.

- 76) Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, Madrid, 1899, 287 pp. Todas las citas irán referidas a esta primera edición.
- 77) No interesa ahora entrar en la discusión de si los Episodios son novelas históricas o un género independiente. La amplia acción novelesca integrada en el proceso histórico que relata, me lleva a considerar La estafeta romántica dentro de mi campo de estudio, en cuanto al empleo de la fórmula epistolar. Vid. "Los Episodios como novela" en Los "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós, versión castellana (José Escobar) de la obra de Hans Hinterhäuser, Die Episodios Nacionales von Benito Pérez Galdós, Kommissionsverlag: Gram, de Gruyer & Co., Hamburg, 1961.
- 78) Vid. H. Hinterhäuser, op. cit., pág. 242.
- 79) Aunque lo novelesco de esta tercera serie se inicia en el t. II y termina en Los avacuchos con la doble boda de Gracia y Demetria, mientras en el último volumen de la serie se narra la historia de la familia Carrasco, iniciada ya en el anterior.

- 80) La Guardia, Cintruénigo, Villarcayo, Madrid, Elorrio, Miranda de Ebro, Carabanchel y Herrera de los Navarros.
- 81) Cartas nº XXXIV, XXXV y XXXVI, pp. 239-269.
- 82) Vid. H. Hinterhäuser, op. cit., pág. 356.
- 83) Vid. art. cit., pp. 56-59.
- 84) Op. cit., pp. 77-87.
- 85) Vid. Seymour Chatman, "On the formalist-structuralist theory of character", Journal of Literary Semantics, vol I, 1972, pp. 57-79.
- 86) Lo que de un modo indirecto me lleva a seguir, en este caso, el estudio de Todorov ya citado, pero sólo en cuanto al análisis de las cartas se refiere.
- 87) Op. cit., pág. 34.
- 88) Art. cit., pág. 43.
- 89) Vid., además de la que se cita, las de las pp. 218, 219 y 220.

- 90) Vid. pp. 95-96 y 198-199.
- 91) Autor de La protección de un sastre, Madrid, 1840, 175 pp. (como se alude en La estafeta romántica, ed. cit., pág. 92); María, Gabinete Literario, Madrid, 1840, y Tentativas literarias. Cuentos en prosa, Madrid, 1864. Curiosamente en esta obra se inserta un relato: "Amor paternal" (pp. 283-303), en el que lo esencial de la historia, presentada y concluida por el narrador, se compone de cuatro cartas que envía Leoncio a Anastasio.
- 92) Cfr. Ruben Darío, "Una novela de Galdós", en España Contemporánea, Garnier Hermanos, París, 1921, pp. 271-79.
- 93) Para una semblanza del escritor, vid. Emilia Perdo Bazán, "Miguel de los Santos Alvarez", en Retratos y apuntes literarios, primera serie, Madrid, 1908, pp. 357-71.
- 94) Vid. pp. 50; 66-67; 113-114; 138-9; 151; 159; 178-9; 276 y 280, entre otras.
- 95) Y que, de algún modo, recuerda los elementos folletinescos. Vid. Francisco Ynduráin, Galdós entre la novela y el folletín, Cuadernos Taurus, nº 98, Madrid, 1970.

- 96) Art. cit., pp. 46 y 47. Vid. también, sobre el estilo de La estafeta romántica, George L. Gentil, "Remarques sur le style de La Estafeta Romántica", Bulletin Hispanique, XIII (1911), pp. 205-227.
- 97) Todas las citas irán referidas a la edición de Librería y Editorial Hernando, Madrid, 1929.
- 98) Imp. de Lib. y Casa Edit. Hernando, Madrid, 1930. Las citas se referirán a esta edición.
- 99) Vid. op. cit., pág. 47.
- 100) Vid. Roberto Sánchez, "Artificio y perspectiva en La incógnita y Realidad", en El teatro en la novela, Galdós y Clarín, Insula, Madrid, 1974, pp. 125-148.
- 101) Imp. de la Correspondencia de España, Editor D. A. Zuñiga, Madrid, 1860. Hay una segunda serie, s. i., Madrid, 1865.
- 102) Vid. Melchor Fernández Almagro, Vida y obra de Angel Genivet, Revista de Occidente, Madrid, 1952, pp. 167-8.
- 103) Vid. F. López Estrada, "Epistolario de los tiempos modernos hasta 1900", en op. cit., pp. 105-117.

- 104) Publicado en Semanario Pintoresco Español, nºs 32 y 33, 1854.
- 105) Publicado en El Museo Universal, nº 17, 15 de septiembre, 1857. Vid. Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, RFE, Anejo L, Madrid, 1949, pág. 514.
- 106) En El Museo Universal, nºs 20 y 21, 1861.
- 107) Vid. Historias cortesanas, F. Fe, Madrid, 1887, pp. 5 y ss.
- 108) Vid. Cuentos amatorios, Madrid, 1921, pp. 75 y ss.
- 109) Vid. O.C., Aguilar, Madrid, 1964, t.I., pp. 926 y ss.
- 110) O.C., Madrid, 1908, t. XV, pp. 23 y ss.
- 111) En Granos de arena, Madrid, 1899, pp. 121 y ss.
- 112) Vid. Blanco y Negro, nº 46, marzo 1892.
- 113) Publicado en Blanco y Negro, nº 387, julio 1898.

Notas al capítulo IV

- 1) Vid., entre otros; R. M. Albérès, Métamorphoses du roman, Edit. Albin Michel, París, 1966; versión española de C. Sánchez Gil, Taurus, Madrid, 1971. Miriam, Allott, Novelists on the novel, Routledge&Kegan Paul, Londres, 1960; traducción española de Costa y Borrás, Seix Barral, Barcelona, 1966. El ya citado libro de M. Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, y B. Varela Jacome, Renovación de la novela en el siglo XX, Destino, Barcelona, 1967.
- 2) La relación sería interminable y poco eficaz si no iba acompañada de un estudio de las distintas funciones de la carta y su importancia como recurso expresivo en la estructura total de la novela. Esto sería objeto de otro trabajo que vendría a completar la evolución del género epistolar como sistema narrativo en nuestra novela.
- 3) Habría que citar las "Cartas de azafatas" de Pedro de Répide (vid. F.C. Saínz de Robles, La promoción de El cuento Semanal, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pp. 42 y 244); "Corazones femeninos", de Luis de Teran, Blanco

y Negro, nºs 521 y 522, 1901; "A caza de gangas" y "Pólin de navajas", incluidos en Andrómidas, de Emilio Gutiérrez Gamero, Luis Tasso Impresor-editor, Barcelona, 1901. Y esto como simple referencia de que el cuento, en el primer tercio del siglo, sigue utilizando la fórmula epistolar y aún más aferrado a sus límites que la novela, donde empieza a observarse una mayor vinculación a otras formas narrativas en primera persona.

- 4) Librería de la Asociación de Escritores y Artistas, Madrid, 1966.
- 5) Vid. "Martínez Sierra", Revista Quincenal, Madrid-Barcelona, París, 25 de julio 1917, pp. 484-502.
- 6) En art. cit., pág. 485.
- 7) Art. cit., pág. 486.
- 8) Vid. "Anotaciones preliminares", en Tú eres la paz, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, 3ª ed., pág. 8. El subrayado es mío.
- 9) Obsérvese que, muerto Gregorio Martínez Sierra hacía cinco años, hubiese sido más apropiado escribir "hubiéramos llegado a creerlo". Parece que la autora está

hablando sólo por sí misma aunque no abandone el plural ambiguo.

- 10) En página 8 de la citada introducción.
- 11) Imprenta de Henrich y c^ª, Editores, Barcelona, 1904. Las citas irán referidas a la segunda edición: Edit. Renacimiento, Madrid-Buenos Aires, 1915.
- 12) Vid. Andrés Goldsborough Serrat, Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra, Gráficas Condor, Madrid, 1965, pág. 102.
- 13) Publicada en 1907, las notas irán referidas a la citada edición de Austral.
- 14) En pág. 11 del citado prólogo.
- 15) No es necesario insistir en el tono femenino tan evidente en muchos pasajes de la novela.
- 16) Apareció en El Cuento Semanal, 3 de noviembre de 1907. Se publicó después en volumen junto a Todo es uno y lo mismo, Cada uno y su vida y Rosas mustias, Tip. Artística, Madrid, 1926. Y está contenida en el t. 25 de las O.C., Madrid, Estrella, 1926.

- 17) Imp. de la Revista de Archivos, Madrid, 1910. Incluída con la anterior en los volúmenes citados.
- 18) En "La obra literaria de Martínez Sierra", Razón y Fe, 63(1922), pág. 308. El estudio tiene poco interés y está publicado fragmentariamente en los n.ºs. 62, 63, 64 (1922) y 66 (1923) de la citada revista.
- 19) En la introducción a Tú eres la paz, MNC, t. III, Barcelona, Planeta, 1959, pág. 580.
- 20) Así aparece, entre otras, en la edición que utilizo: Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 2ª edic., 1955; y en la de Revista literaria, Novelas y Cuentos, núm. 1.678, 7 de julio de 1963.
- 21) Como se sabe el autor cultivó también la poesía, el teatro (su primera vocación), las obras doctrinales y los libros de impresiones. En total su obra ocupa 32 volúmenes.
- 22) Op. cit., pág. 103.
- 23) Op. cit., pág. 104.
- 24) No hay que olvidar a este respecto que su esposa era

profesora de idiomas y pudo conocer gran parte de esta literatura, esencialmente femenina, en su idioma original.

- 25) Vid. "Conversation et sous-conversation", en NRF, enero-febrero 1956.
- 26) Fortanet, Madrid, 1911.
- 27) Juventud Argentina, Buenos Aires, 1941.
- 28) Cito por la edición de Sánchez Leal, Madrid, 1916, pág. 12.
- 29) Edit. Renacimiento, Madrid, 1917.
- 30) Escritas en 1893, parece que la primera edición s. f. fue la de Unión Editorial Hispanoamericana, Buenos Aires, 1900. Utilizo la de Espasa-Calpe, Madrid, 1958, 8ª edición.
- 31) Vid. Juan Valera, "Cartas de mujeres", por Jacinto Benavente, en O.C., t. XXXI, pp. 15-23.
- 32) Vid. Jacinto Benavente, op. cit., pp. 123-129.
- 33) Vid. J. Valera, art. cit., pág. 21.

- 34) Cartas de "Federico del Ebro", Editorial Rubiños, Madrid, 1922.
- 35) Imp. Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1901.
- 36) Vid. op. cit., pp. 103-108.
- 37) Incluida en Odio, Imp. de los Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1903, pp. 193-209.
- 38) Vid. Henri Blanc, "Les liaisons dangereuses et le genre épistolaire", en Les liaisons dangereuses, Hachette, París, 1972, pp. 6-26.
- 39) Publicado en 1929, utilizo la edición de Espasa-Calpe, Madrid, 1951.
- 40) Espasa-Calpe, Madrid, 1923-40, 14 vols.
- 41) Vid. pág. 130 y ss.
- 42) B.A., 1925. Constituye el t. IV de Las luchas fratricidas de España.
- 43) Sucesores de Rivadeneira, Madrid, 1929.

- 44) Como nota curiosa, y dentro de esta misma literatura popular, merece citarse la novela de Clovis Eimeric, El tren expreso (Ribas y Ferrer, Barcelona, 1924), basada en el poema de igual título de Ramón de Campoamor, y en cuyo capítulo IV, "La carta feliz", se glosa y comenta la que Campoamor escribiera en su popular poema.
- 45) Publicada en 1930 en catalán, la traducción castellana de Montserrat Planas ha sido editada por Seix Barral, Barcelona, 1972.
- 46) Vid. introducción a op. cit., pág. 8.
- 47) Fechada en Salamanca, diciembre de 1930, fue incluida en el volumen que encabezaba San Manuel Bueno, mártir, Madrid, 1932. Utilizo la edición de O.C., Escelicer, Madrid, 1967, t. II, pp. 1155-1186.
- 48) No es mi propósito entrar ahora en el análisis de las ideas unamunianas sobre la novela, para lo que pueden consultarse, entre otros estudios: Julián Marías, Miguel de Unamuno, Espasa-Calpe (Austral), Madrid, 1965, 4ª edición, caps. III y IV, pp. 42-75. Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea, Gredos (B.R.H.), Madrid, 1958, t. I. pp. 13-49; y Ricardo Gullón, Autobiografías de Unamuno, Gredos, (B.R.H.), Madrid, 1964.

- 49) Prólogo a San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más, Espasa-Calpe (Austral), Madrid, 1942, pág. 13.
- 50) Vid. "Unamuno: la novela como búsqueda", en Introducción a la novela contemporánea, Ed. Cátedra, Madrid, 1974, 3ª edición rev. y aumentada, pp. 189-196.
- 51) En "Don Sandalio o el juego de los espejos", Papeles de Son Armadans, septiembre, 1963, pág. 301. El artículo está incluido en el estudio citado: Autobiografías de Unamuno.
- 52) La Nación, Buenos Aires, 3 de julio, 1910. Recopilado en Contra esto y aquello, Espasa-Calpe (Austral), Madrid, 1963, 5ª edición, pp. 114-122. Julián Marías ya había señalado esta fuente en "Ensayo y novela", Insula, número 98, Madrid, 15 febrero, 1954.
- 53) Vid. art. cit., pág. 118.
- 54) En art. cit., pág. 300.
- 55) En el prólogo a San Manuel Bueno, mártir, ya citado, pág. 14.
- 56) En art. cit., pp. 308-310.

- 57) Vid. Iris M. Zavala, Unamuno y su teatro de conciencia, Acta Salmanticensia, Serie de Filosofía y Letras, Salamanca, 1963, pp. 189-190.
- 58) Prólogo a San Manuel Bueno, mártir, pág. 13. Vid. a este respecto: Carlos Blanco Aguinaga, "Interioridad y exterioridad en Unamuno", NRFE, t. VII (1953), pp. 686-701.
- 59) En el citado prólogo, pág. 13.
- 60) Vid. "El muñeco de la personalidad: Don Sandalio, jugador de ajedrez", en op. cit., pp. 110-113.
- 61) Vid. Manuel García Blanco, Introducción a las O.C., t. II, pág. 52.
- 62) Cfr. "Como se hace una novela", en la recopilación junto a San Manuel Bueno, mártir de la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1966, pág. 171.
- 63) Editorial Juventud, Barcelona, 1972, duodécima edición.
- 64) La familia de Pascual Duarte, Pabellón de reposo y Mrs. Caldwell habla con su hijo.

- 65) Aparecida en 1941, utilizo la edición de Biblioteca General Salvat, Estella, 1971.
- 66) Vid. "Dos aspectos de la obra de Camilo José Cela", Cuadernos Hispanoamericanos, nºLX (1964), pág. 221. El subrayado es mío.
- 67) Vid. La novelística de Camilo José Cela, Gredos, Madrid, 1963, pág. 37.
- 68) En Tendencias de la novela española actual, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972, pág. 238.
- 69) En La novela española actual, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1971, pág. 189.
- 70) Publicada en 1944, utilizo la quinta edición, Destino, Barcelona, 1971.
- 71) En op. cit., pág. 92.
- 72) Y esto me parece más preciso que la afirmación de E.G. de Nora que escribe "se trata de las memorias, diarios o cartas de un grupo de enfermos" (vid. La novela española contemporánea, Gredos, Madrid, 1970, t. III, pág. 72), y que apunta a la confusión de estos diversos re-

-cursos técnicos, en los que frente a una retórica de la nostalgia (memoria, diario) está la del dato más cercano (carta), donde no se deja de narrar lo más mínimo y próximo, sin que esto excluya una limitada evocación de hechos pasados en algún determinado momento.

- 73) Que apareció primero en El Español, 1943.
- 74) Op. cit., pág. 88.
- 75) Vid. Rafael Romero Moliner, "Diagnóstico de dos novelas", en La Estafeta Literaria, 31 mayo, 1944.
- 76) Publicada en 1953, utilizo la segunda edición, Destino, Barcelona, 1958.
- 77) Vid. Tomás Oguiza en art. cit., pp. 22-3 y Santos Senz Villanueva: "La prosa narrativa desde 1936", en op. cit., pág. 400. Gonzalo Sobejano hace una más velada alusión en Novela española de nuestro tiempo, Prensa Española, Madrid, 1970, 2ª edición, pág. 107. Vid. también R.L. Predmore, "La imagen del hombre en las obras de Camilo José Cela", La Torre, núm. 33 (1961), pág. 82.
- 78) En op. cit., pág. 165. Insiste en que "la novela es el monólogo de una mente enferma" en el mismo estudio, pág.

194.

- 79) Sólo en el cap. 178, "El iceberg", comienza con un "hijo mío, querido", mientras el texto está formado por 24 variaciones de una misma frase en la que simplemente se cambia el orden de alguna palabra.
- 80) Vid. The liberal imagination, New York: Double Day, 1950. En traducción española: La imaginación liberal, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1956, pp. 191-212.
- 81) Vid. Claude Shannon y Warren Weaver, Mathematical Theory of Communication, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1949.
- 82) A. Burto, Cartas del demonio, E.L.R., Barcelona, 1948.
- 83) Ed. Juventud, Barcelona, 1949.
- 84) Aparecieron por primera vez en la revista Clavileño, nºs 19-20, y 27 (1953-54). Utilizo la edición de Espasa-Calpe (Austral), Madrid, 1962, en la que se publicaron junto a Cartas a las golondrinas.
- 85) Edit. Garbo, Barcelona, 1959.

86) Edit. Garbo, Barcelona, 1962.

87) Y ya que estamos ante un escritor cuya obra narrativa se desarrolló fuera del país, es inevitable aludir a otros autores de la denominada "literatura en el exilio", que también utilizaron la carta como recurso narrativo. Una muestra de ello se encuentra en Invierno en Primavera (Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1945), de Tirso Medina (Fernando Meana), que mezcla la carta con la técnica dramática y la simple narración. José Ramón Arana escribe "Una historia en tres cartas", incluida en su libro de relatos El cura de Almuniaedé (México, "El Aquelarre", 1950); y Francisco Ayala en Muertes de perro (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1958) mezcla las cartas, diarios y memorias de una serie de personajes, como documentos testimoniales para poner de relieve la corrupción de uno de tantos regímenes dictatoriales. Estos elementos narrativos, en contrapunto con los comentarios del narrador, añaden objetividad a la historia que es vista desde fuera y suponen, como indica Marra-López, la puesta en marcha de un "método analítico sintetizado que inmoviliza posibilidades narrativas, de modo que lo que se muestra aparece como un mural, sugerente y aleccionador, pero que novelísticamente hablando, hace añorar esos elementos desdeñados" (Narrativa española fuera de España, Madrid, Ediciones

Guadarrama, 1963, pág. 281). No hay que olvidar, entre otros, a Ramón J. Sender, del que me ocuparé en su momento.

- 88) Apareció incompleta en Madrid, Cuadernos literarios de La Lectura, 1929. De 1964 es la primera edición completa, Aguilar, México, 1970, pp. 1259-1288.
- 89) Colección Azor, Valencia, 1934.
- 90) Vid. Ignacio Soldevilla Durante, La obra narrativa de Max Aub, Gredos, Madrid, 1973, pág. 56; y Eugenio G. de Nora, op. cit., t. III, pág. 20.
- 91) Utilizo la edición de Salvat-Alianza, Estella (Navarra), 1972.
- 92) Vid. "La prosa narrativa hasta 1936", en op. cit., pág. 240.
- 93) Además de los autores citados en nota 90, insiste en los "rasgos wertherianos" Manuel Durán, vid. "Max Aub o la vocación de escritor", Papeles de Son Armadans, t. XXXI, núm. XCII (1963), pág. 131.
- 94) En op. cit., pág. 22.

- 95) Seix Barral, Barcelona, 1971.
- 96) Vid. W.K. Wimsatt, The Verbal Icon, Methuen, London, 1954.
- 97) Gráficos Guanajato, México, 1951, vol. III, 1-16.
- 98) Universidad Veracruzana, Xalapa, 1961. Incluida en el volumen de Novelas Escogidas, op. cit., pp. 73-431.
- 99) Joaquín Mortiz Ed., México, 1968.
- 100) Ed. Alejandro Finisterre, México, 1964.
- 101) Vid. particularmente "Literature and Post-History", en Language and Silence, Penguin Books, Harmondsworth, 1969.
- 102) Alfaguara (La novela popular), Madrid, 1966.
- 103) Edit. Magisterio Español (Colección Novelas y Cuentos), Madrid, 1968. La novela había sido publicada anteriormente en México, Atenea, 1962.
- 104) Publicadas en la misma editorial y colección en 1972 y 1974 respectivamente.

- 105) Vid., entre otras, pp. 17, 165 y 173.
- 106) Vid. pp. 131-135.
- 107) Cfr. "Las criaturas saturnianas" de Ramón J. Sender, en Ejercicios literarios, Ed. Táber, Barcelona, 1969, pág. 246.
- 108) Editorial Quevedo, Madrid, 1970.
- 109) Ediciones Destino, Barcelona, 1970. La edición en catalán se publicó el año anterior en la misma editorial.
- 110) Vid. Terenci Moix, El sadismo de nuestra infancia, Ed. Kairós, Barcelona, 1970, pp. 21-22.
- 111) Op. cit., pág. 22.
- 112) En pp.19, 30 y 132 respectivamente.
- 113) Destino, Barcelona, 1970.
- 114) Octavio y Félez, Zaragoza, 1974.
- 115) Planeta, Barcelona, 1975.

- 116) Incluido en el volumen que lleva por título Ese chico pelirrojo a quien veo cada día, Lumen, Barcelona, 1971, pp. 65-84.
- 117) Plaza Janés, Barcelona, 1971. Vid., especialmente, pp. 161-169.
- 118) Plaza Janés, Barcelona, 1974.
- 119) Florencio Martínez Ruiz ha resumido la trayectoria mítica de Antonio Prieto desde su primera novela, desafío al realismo que imperaba entonces en nuestra narrativa, hasta Carta sin tiempo, objeto primordial de nuestro interés. El mito del regreso del héroe en Vuelve atrás Lázaro; el viaje del protagonista de Encuentro con Ili-tia, que responde a la idea del "eterno retorno" hacia la muerte; la vuelta a la infancia, en una especie de "búsqueda del tiempo perdido" del personaje principal de Elegía por una esperanza; y la pérdida de la vida como valor, que se plantea en Secretum, en un mundo de seres que han vencido la tradición de la muerte. Una trayectoria dentro del valor sustancial de un pasado frente al rechazo de la deshumanización del tiempo presente. Vid. "La plenitud de una parábola narrativa", en La Estafeta Literaria nº 567, 1 de julio, 1975.

- 120) Editorial Magisterio Español (Novelas y Cuentos), Madrid, 1975.
- 121) Vid. Bartolomé Mostaza, "Antonio Prieto, novelista aparte", en Ya, 5 de diciembre de 1962.
- 122) En Ensayo semiológico de sistemas literarios, op. cit., pág. 139.
- 123) Editorial Magisterio Español (Novelas y Cuentos), Madrid, 1972.
- 124) Vid. Pilar Rubio Montaner, La función mítica en dos novelas españolas, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, enero 1975, donde se estudia la fusión mítica en Secretum.
- 125) Es particularmente interesante a este respecto, el capítulo "La fusión mítica" de su Ensayo semiológico de sistemas literarios, ya citado, pp. 135-187.
- 126) En op. cit., pág. 137.
- 127) Antonio Prieto estudió un fragmento de su propia obra en "Le signe linguistique en tant qu'aspecto du signe esthétique", Degrés, abril, 1974, pp. 1-16.

- 128) En su crítica aparecida en la sección "Lecturas", Heraldo de Aragón, 28 de junio, 1975.
- 129) En pág. 141 del citado estudio: "La fusión mítica".
- 130) Vid. "Carta sin tiempo", en El Noticiero Universal, 21 de octubre de 1975.
- 131) Vid. The Lonely Crowd, London: Yale University Press, 1950.

VII. BIBLIOGRAFIA

- ABAD, C.: "La obra literaria de Martínez Sierra", Razón y Fe, 63 (1922).
- ALARCON, P. A.: "Don José de Selgas y Carrasco", RHA, VIII (1882).
- ALARCOS GARCIA, E.: "El dinero en las obras de Quevedo", Homenaje al profesor Alarcos García, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1965.
- ALAS, L. (Clarín) : "Realidad, novela en cinco jornadas, por don Benito Pérez Galdós", Obras Selectas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947, pp. 1164-1176.
- ALATORRE, A.: Las Heroidas de Ovidio y su huella en las letras españolas, Méjico, 1950.
- ALBERES, R.M.: Métamorphoses du romen, Edit. Albin Michel, París, 1966.
- ALVAR, M.: "Novela y teatro en Galdós", Prohemio, I,2, septiembre, 1970, pp. 157-202.
- ALVAR, M.: "Mor de Fuentes", Estudios y ensayos de Literatura contemporánea, Gredos, Madrid, 1971, pp.17-51.

- ALLEN, W.: "The virtues of the epistolary novel", TLS, January 26, 1973.
- ALLOTT, M.: Novelists on the novel, Routledge&Kegan Paul, Londres, 1960. Traducción española de Costa y Borrás, Seix Barral, Barcelona, 1966.
- AMBROGIO, I.: Ideologías y técnicas literarias, Akal, Madrid, 1975.
- ARANDA MUÑOZ, E.: "Selgas y su obra", AUMur, XII (1954), pp. 87-215 y 425-576.
- (ARAUJO, F.): Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición, París, 1800, 2ª ed.
- AUB, M.: Geografía, Ediciones Era, Col. Alacena, México, 1964.
- AUB, M.: Vida y obra de Luis Alvarez Petreña, Salvat/Alianza, Estella, 1972.
- AUB, M.: Jusep Torres Campalans, Tezontle, México, 1958.
- AUB, M.: Juego de cartas, Alejandro Finisterre, Editor, México, 1964.
- AYALA, F.: El Lazarillo reexaminado, Taurus, Madrid, 1971.

- AZAÑA, M.: La novela de "Pepita Jiménez", Cuadernos Literarios, Madrid, 1927.
- BAEZA, R. y A. REYES: Literatura epistolar, Colección Jackson, Barcelona, 1951.
- BAQUERO GOYANES, M.: El cuento español en el siglo XIX, RFE, Anejo L, Madrid, 1949.
- BAQUERO GOYANES, M.: Estructuras de la novela actual, Barcelona, 1970.
- BAQUERO GOYANES, M. "Perspectivismo irónico en Galdós", CHA, LXXXIV (1970-71).
- BATAILLON, M.: Introducción a La vie de Lazarillo de Tormes, incluido posteriormente, en Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes, Salamanca, 1968.
- BENAVENTE, J.: Cartas de mujeres, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, 8ª edición.
- BERKELEY, D.S.: Origins of Sentimental Comedy (Unpublished Harvard dissertation, 1948).

- BEUGNOT, B.: " Débats autour du genre épistolaire: réalité et écriture", Revue d'Histoire Littéraire de la France, 74 Année, n° 2, mars-avril 1974, pp. 195-202.
- BIRKHEAD, E.: "Sentiment and sensibility in the Eighteenth-Century Novel", Essays and Studies by Members of the English Association, XI (1925) pp. 92-116.
- BLACK, F.G.: The Epistolary Novel in the Late 18 th Century, University of Oregon Monographs Studies in Literature and Philology, n° 2, Eugene, Oregon, 1940.
- BLACK, F.G.: "The continuations of Pamela", Revue Angloaméricaine, XIII (1936), pp. 499-507.
- BLACK, F.G.: "The Technique of Letter Fiction in English from 1740 to 1800", Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, XV (1933), pp. 291-312.
- BLANC, H.: "Les liaisons dangereuses et le genre épistolaire", en Les liaisons dangereuses, Hachette, Paris, 1972, pp. 6-26.
- BLANCO AGUINAGA, C.: "Interioridad y exterioridad en Unamuno", NRFE, t. VII (1953), pp. 686-701.

- BLECUA, A.: Introducción a su ed. crítica del Lazarillo, Castalia, Madrid, 1973, pp. 3-70.
- BLANCO GARCIA, F.: La literatura española en el siglo XIX, Sáenz de Jubera Hnos., Edit., Madrid, 1899 t. I, t. II 1903, 2ª edic.
- BOHL de FABER, C. ("Fernán Caballero"): Una en otra, B.A.E., nº 138, Madrid, 1961, pp. 229-293.
- BOHL de FABER, C. ("Fernán Caballero"): Un verano en Bornos, B.A.E. , nº 138, Madrid, 1961, pp. 142-228.
- BONET, L.: De Galdós a Robbe-Grillet, Taurus, Madrid, 1972.
- BOOTH, W.C.: "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy", PMLA, LXVII, 2 march 1952, pp. 163-185.
- BORNECQUE, H.: Introducción a Les Héroides, Société d'Édition "Les Belles Lettres", París, 1965, 3ª ed.
- BOWLING, L.E.: "What is the stream of consciousness technique?", PMLA, LXV (1950), pp. 333-345.
- BRAY, B. A.: L'art de la lettre amoureuse: des manuels aux romans (1550-1700). Mouton. La Haya. París, 1967.

- BREMOND, C.: Logique du récit, Collection Poétique aux Editions du Seuil, París, 1973.
- (BROTONS, F.de): La seducción y la virtud, Imp. de J. Gimeno, Valencia, 1829, 3 ts.
- BROWN, R.F.: "The place of the Novel in Eighteenth-Century Spain", Hispania, Stanford, California, XXVI (1943), pp. 41-45.
- BROWN, R.F.: La novela española, 1700-1850, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953.
- BROWNSTEIN, L.: Salas Barbadillo and the new novel of rogues courtiers, Playor, Madrid, 1974.
- BRUNETIÈRE, F.: "La casuistique dans le roman", Revue des Deux Mondes, 15 nov. 1881, pp. 453-464.
- BURTO, A.: Cartas del demonio, E.L.R., Barcelona, 1948.
- BUTOR, M.: "L'usage des pronoms personnels dans le roman", Temps modernes, février 1961, pp. 936-948.
- CADALSO, J.: Cartas marruecas, Prólogo, edición y notas de Lucien Dupuis y Nigel Glendinning, Col. Tamesis, London, 1966.

- CĂLINESCU, G.: "Genul epistolar" în vol. Scriitori străini, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- CALVO HERNANDEZ, B.: Cartas y sobreescritos, Editorial Narcea, Madrid, 1946.
- CARDONA, J.de: Tratado llamado Notable de amor, Mss. 8.589, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Cartas y coplas para requerir nuevos amores, impresa al final de las novelas de Juan de Segura en las ediciones de Estella de 1562 y 1564.
- CASALDUERO, J.: Vida y obra de Galdós, Gredos, Madrid, 1974, 4ª ed. ampliada.
- CASALDUERO, J.: "Ana Karenina y Realidad", Bulletin Hispanique, XXXIX (1937) pp. 375-396 (incluido en Estudios sobre literatura española, Madrid, 1962, pp. 121-146).
- CASO GONZALEZ, J.: "La prosa en el siglo XVIII", en Historia de la literatura española (ss. XVII y XVIII), Guadiana, Madrid, 1975, pp. 325-361.
- CASTILLO SOLORZANO, A.: La Garduña de Sevilla, BAE, t.33, Madrid, 1924, pp. 170-234.

- CASTRO Y SERRANO, J.: Cartas trascendentales, Imp. de la Correspondencia de España, Editor D.A. Zuloaga, Madrid, 1860.
- CASTROVIEJO, C.: Víspera del odio, Edit. Garbo, Barcelona, 1959.
- CEJADOR, J.: "Martínez Sierra", Revista Quincenal, Madrid, Barcelona, París, 25 julio 1917, pp. 484-502.
- CELA, C.J.: Pabellón de reposo, Destino, Barcelona, 1971, 3ª ed.
- CELA, C.J.: La familia de Pascual Duarte, Biblioteca General Salvat, Estella, 1971.
- CELA, C.J.: Mrs. Caldwell habla con su hijo, Destino, Barcelona, 1958, 2ª ed.
- CESPEDES Y MENESES, G. de: El español Gerardo, BAE, Madrid, 1917, t. 18, pp. 121-271.
- CESPEDES Y MENESES, G. de: Fortuna varia del soldado Píndaro, BAE, Madrid, 1917, t. 18, pp. 275-375.
- COCTEAU, J.: "Lettre de 15 juin 1945 sur l'écriture et la vie épistolaire", Les nouvelles epîtres, París, 1947.

- CONSTANS, L.: "Une traduction française des Héroïdes d'Ovide au XIII siècle", Romania, XLIII (1914), pp. 177-198.
- CORRALES EGEA, J.: La novela española actual, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1971.
- CORREA, G.: Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1967.
- COSSIO, J.M^a: "Sobre la transmisión del tema de Hero Y Leandro", RFE, XVI (1929), pp. 174-5.
- COSTER, C.de: The Theory and Practice of the Novels of Valera: A Study in techniques, Ph. D. Diss., University of Chicago, 1951.
- COSTER, C.de: Obras desconocidas de J. Valera, Castalia, Madrid, 1965.
- COSTES, R.: Antonio de Guevara. Sa vie. Sa oeuvre., Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques, Paris-Bordeaux, 1925-26.
- COTTON, E.: "Cadalso and his Foreign Sources", Bulletin of Spanish Studies, VIII (1931), pp. 5-18.
- COULET, H.: "Les 'Lettres portugaises' et le roman épistolaire"

-re", en Le roman jusqu'à la Révolution, t. I, París, 1967, pp. 223-240.

CRAWFORD, B. V.: "The use of Formal Dialogue in Narrature", Philological Quartely I, 1922, pp. 179-191.

CRIADO Y DOMINGUEZ. J.P.N.: "La epístola en la literatura castellana", La Controversia, VI, Madrid, 1892, pp. 81-85.

Cuestión de amor, prólogo de Fernando Gutiérrez, Credsa, Barcelona, 1965.

CURTIUS, E.R.: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Berna, 1948.

CUSACHS, C.V.: Notas y crítica a Pepita Jiménez, N.Y. American Book Co., 1910.

CVITANOVIC, D.: La novela sentimental española, Prensa Española, Madrid, 1973.

CYSARZ, H.: Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle, 1926.

CHATMAN, S.: "On the formalist-structuralist theory of character", Journal of Literary Semantics, Vol I, 1972, pp. 57-79.

- DANVILA y BURGUERO, A.: Lully Arjona; Imp. Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1901.
- DANVILA y BURGUERO, A.: "Alma y cuerpo", en Odio, Imp. Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1903, pp. 193-209.
- DANVILA y BURGUERO, A.: Las luchas fratricidas de España, Espasa-Calpe, Madrid, 1923-40, 14 vols.
- DANVILA y BURGUERO, A.: El archiduque en Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1951.
- DARIO, R.: "Una novela de Galdós", en España Contemporánea, Garnier Hnos., París, 1921, pp. 271-9.
- DAY, R.: The Epistolary Technique in English Prose Fiction, (Unpubl. Harvard Diss., 1952).
- DAY, R.: Told in Letters, Ann. Arbor: University of Michigan Press, 1966.
- DE RIQUER, M.: Los trovadores, Planeta, Barcelona, 1975, 3 ts.
- DELMAS, Y.: A la recherche des 'Liaisons dangereuses', París, 1964.
- DEL VAL, J.: Juan de Segura. Proceso de cartas de amores, prólogo de ... Valencia, 1956.

- DIAZ PETERSON, R.: "Pepita Jiménez de Juan Valera, o la vuelta al mundo de los sentidos", Arbor, XC (1975).
- DIEZ de REVENGA, E.: Estudio sobre Selgas, novelista satírico, Nogués, Murcia, 1915.
- DOTTIN, P.: "Samuel Richardson et le roman épistolaire", Revue angloamericaine, XIII (1936), pp. 481-99.
- DUCHENE, R.: Réalité vécue et art épistolaire, Bordas, ES 52, París, 1970.
- DUCHENE, R.: "Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre", Revue d'histoire littéraire de la France, n^o 2, mars-avril 1971, pp. 177-194.
- DURAN, A.: Estructura y técnicas de la Novela Sentimental y Caballeresca, Gredos, Madrid, 1973.
- EARLE HAMILTON, T.: "Spoken Letters in the Comedias de Alarcón, Tirso and Lope", PMLA. LXII (1947), pp. 62-75.
- EDWARDS, J.K.: "Las Cartas Marruecas: Cadalso el moralista", en Tres imágenes de José Cadalso: El crítico. El moralista. El creador. Publ. Universidad de Sevi-

-lla, nº 48, 1976, pp. 59-96.

- FARAL, E.: Les Artes Poétiques du XIII^e Siècle, Recherches et Documents sur la Technique Littéraire du Moyen Age, Paris, 1924.
- FARBER, M.: "Subjectivity in modern fiction", Kenyon Review, VII (1945), pp. 645-652.
- FAULHABER, Ch.: "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas", en Estudios sobre literatura española, Abaco, 4, Castalia, Madrid, 1973.
- FEIJOO, B.J.: Cartas eruditas y curiosas, Hered. de F. de Hierro, Madrid, 1742-1760, 5 vols.
- FERNANDEZ ALMAGRO, M.: "Galdós autor dramático. "Realidad" y realismo", Insula, núm. 82, 15 octubre, 1952.
- FERNANDEZ ALMAGRO, M.: Vida y obra de Angel Ganivet, Revista de Occidente, Madrid, 1952.
- FERRERAS, J.I.: La novela por entregas (1840-1900), Taurus, Madrid, 1972.
- FERRERAS, J.I.: Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830), Taurus, Madrid, 1973.

- FERRERAS, J.I.: "La prosa en el siglo XIX", Historia de la literatura española, Guadiana, Madrid, 1974, pp. 59-132.
- FITA, P.: Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia, Madrid, 1880.
- FLORES, J.de: Grimalte y Gradissa, Edit. by Pamela Waley, Col. Támesis, Castilla, Madrid, 1971.
- FROISSART, J.: Oeuvres, Ed. Scheler, Bruxelles, 1870, vol I.
- FUKUY, Y.: "Une théorie sur l'art épistolaire vers 1625", Bull. d'Etudes de langue et de littérature françaises, VI (1965), pp. 42-48.
- GALERA de REINA, M.: "Para un esbozo de Pepita Jiménez", La Opinión, LXII (1974), y en el mismo núm. "El sepulcro de Pepita Jiménez", pp. 1-3.
- GALLARDO, F.: Memorias de una pluma estilográfica, Sucesores de Rivadeneira, Madrid, 1929.
- GARAY, B. de: Cartas en refranes, impreso junto al Proceso de cartas de amores, pp. 112-169.
- GARCIA GUAL, C.: Los orígenes de la novela, Ediciones Istmo, Madrid, 1972.

- GENTIL, G.L.: "Remarques sur le style de La Estafeta Romántica, Bull. Hisp, XIII (1911), pp. 205-227.
- GIL, I.M.: "Mor de Fuentes, poeta", Universidad, XXXIII (1956), pp. 22-76.
- GIL, I.M.: Vida y obras literarias de don José Mor de Fuentes, Tesis doctoral, Zaragoza, 1956.
- GILI y GAYA, S.: Introducción a su ed. de Obras de Diego de San Pedro, Clásicos Castellanos, Madrid, 1967, 3ª ed., pp. vii-xxxvi.
- GIRARD, A.: Le journal intime et la notion de personne, Didot, París, 1963.
- GOLDSBOROUGH-SERRAT, A.: Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra, Gráf. Condor, Madrid, 1965.
- GOMEZ de la SERNA, R.: Cartas a las golondrinas, Ed. Juventud, Barcelona, 1949.
- GOMEZ de la SERNA, R.: Cartas a mí mismo, Espasa-Calpe, Madrid, 1962.
- GREEN, F.C.: "Montesquieu the Novelist and Some Imitations of the 'Lettres Persanes'", MIR, XX (1925), pp. 32-42.

- GUEVARA, A. de: Libro llamado relox de príncipes en el qual va encorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio, Nicolás Terri, Valladolid, 1529.
- GUEVARA, A. de: Epístolas familiares, Ed. de E. de Ochoa, BAE, XIII, 1850, pp. 77-228.
- GUILLEN, C.: "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes", HR, XXV(1957).
- GULLON, R.: Galdós novelista moderno, Gredos, Madrid, 1973, 3ª ed. aumentada.
- GULLON, R.: Autobiografías de Unamuno, Gredos, Madrid, 1964.
- GUTIERREZ GAMERO, E.: Andróminas, Luis Tasso, editor, Barcelona, 1901.
- HERNANDEZ ALONSO, C.: Siervo libre de amor, extracto de la tesis doctoral del mismo título, Universidad de Valladolid, 1970.
- HINTERHAUSER, H.: Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós, Gredos, Madrid, 1963.
- Historia de Frondino y Brisona, Nova Biblioteca Catalana, Miguel y Planas, Barcelona, 1909.

- HUGUES, H.S.: "English Epistolary Fiction before Pamela",
The Menly Anniversary Studies, Univ. of Chicago
Press, 1923, pp. 156-169.
- HUGHES, J.B.: "Las cartas marruecas y las lettres persanes",
en José Cadalso y las Cartas Marruecas, Tecnos, Ma-
drid, 1969, pp. 75-86.
- ILIE, P.: La novelística de Camilo José Cela, Gredos, Madrid,
1963.
- ISLA, P.J.F. de: Cartas familiares, Ed. de J.M. Reyero, León,
1904.
- ISLA, P.J.F. de: Cartas inéditas, Introd. y ed. del P. Luis
Fernández, M. Fax, 1957.
- JIMENEZ, A.: Juan Valera y la generación de 1868, Taurus, Ma-
drid, 1973.
- JONES, R.O.: "Prosa novelesca en el siglo XVI", Historia de
la literatura española, II, Ariel, Barcelona, 1974,
pp. 86-112.
- JOST, F.: "Le roman épistolaire", Essais de littérature compa-
rée, Editions Universitaires Fribourg, 1968, pp.89-
179.

- JOST, F.: "Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIè siècle", Comparative Literature Studies, University of Maryland, vol IV, 1966, pp. 397-428.
- KANY, Ch.E.: The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain, Berkeley: The Univ. of California Press, 1937.
- KRAUSE, A.: La novela sentimental: 1440-1513, University of Chicago, Humanistic Theses, VI, 1929.
- KRAUSE, A.: "El Tractado novelístico de Diego de San Pedro", Bull. Hispanique, LIV, 1952.
- La seducción y la virtud o Rodrigo y Paulina, Imp. José Gimeno, Valencia, 1829, 3 ts.
- LACADENA, R.: "María del Pilar Sinués y Navarro", Vidas Aragonesas, publ. de la Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1972, pp. 619-633.
- LANSON, G.: Choix de lettres du XVIIè siècle, Hachette, Paris, 1904, 7è édition.
- LAZARO CARRETER, F.: "La ficción autobiográfica en el Lazarillo de Tormes", en Lazarillo de Tormes en la picaresca, Colecc. Letras e Ideas, 1, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 13-57.

- LEBLOND, A.M.: "L'évolution du genre épistolaire", Revue Bleu, 1902, 4-e série, t. XVII.
- LEON, M.: La Picaresca. Cartas de correspondencia que tuvo con una Monja el Maestro Leon, ed. de Foulché-Delbosc, Revue Hispanique, XXXVIII (1916), pp.532-612.
- LIDA de MALKIEL, M. R.: "Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras", NRFH, VI (1952), pp. 313-351.
- LIDA de MALKIEL, M.R.: "Juan Rodríguez del Padrón: influencia", NRFH, VIII (1954), pp. 1-38.
- LIDA de MALKIEL, M.R.: "Adiciones", NRFH, XIV (1960), pp. 318-321.
- LINIERS y GALLO ALCANTARA, S.: Florecimiento del estilo epistolar en España, Discurso... M. Real Academia Española, 2 feb, 1894.
- LOPEZ ESTRADA, F.: Antología de Epístolas, Labor, Madrid, 1961.
- LOTT, R.E.: Language and psychology in Pepita Jiménez, Univ. of Illinois Press, 1970.
- LUBBOCK, P.: The Craft of Fiction, Cox&Wyman Ltd., London, (1921), 1968.

- LLANOS y TORRIGLIA, F.: Apología de la carta privada como elemento literario, Imp. viuda Estanislao Maestre, Madrid, 1945.
- MCCARTHY, B.G.: "The Epistolary Form Prior to 1740", Women Writers (1621-1744), Cork, 1944.
- McKILLOP, A.D.: "Epistolary Technique in Richardson's Novels", Rice Institute Pamphlet, XXXVIII (1951), pp. 36-54.
- MARIAS, J.: Miguel de Unamuno, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, 4ª edic.
- MARICHAL, J.: La voluntad de estilo, Revista de Occidente, Madrid, 1971.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F.: "Cárcel de amor, novela política", Revista de Occidente, 2ª época, XIV (1966), pp.185-200.
- MARRA-LOPEZ, J.R.: Narrativa española fuera de España, Guadarrama, Madrid, 1963.
- MARTIN GAITE, C.: Usos amorosos del dieciocho en España, Siglo XXI, Madrid, 1972.
- MARTINEZ BARBEITO, C.: Macías el enamorado y J. Rodríguez del Padrón, Bibliófilos Gallegos, Santiago, 1951.

- MARTINEZ CACHERO, J.M.: La novela española entre 1939 y 1969, Castalia, Madrid, 1973.
- MARTINEZ de ROBLES, S.: Las españolas naufragas o correspondencia de dos amigas, Imp. de D. Norberto Lloren-ci, Madrid, 1831, 2 ts.
- MARTINEZ SIERRA, G.: La humilde verdad, Edit. Renacimiento, Madrid-Buenos Aires, 1915, 2ª ed.
- MARTINEZ SIERRA, G.: Tú eres la paz, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, 3ª ed.
- MARTINEZ SIERRA, G.: Aventura, O.C., t. 25, Estrella, Madrid, 1926.
- MARTINEZ SIERRA, G.: Todo es uno y lo mismo, Imp. de la Re- vista de Archivos, Madrid, 1910.
- MARTINEZ SIERRA, G.: El amor catedrático, Espasa-Calpe Ar- gentina, Buenos Aires, 1955, 2ª ed.
- MARTINEZ SIERRA, G.: Cartas a las mujeres de España, Forta- net, Madrid, 1911.
- MARTINEZ SIERRA, G.: Cartas a las mujeres de América, Juven- tud Argentina, Buenos Aires, 1941.

- MARVAUD, A.: "Un romancier idéaliste. Don Juan Valera", La Quinzaine, LXVI (1905), pp. 386-407.
- MAS, A.: La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo, Ediciones Hispanoamericanas, París, 1957.
- MATULKA, B.: The novels of Juan de Flores and their european diffusion, Nueva York, 1931.
- MAUVILLON, E.: Traité general du stile avec un traité particulier du stile épistolaire, P. Mortier, Amsterdam, 1751.
- MENENDEZ PELAYO, M.: Orígenes de la novela, C.S.I.C., Madrid, 1943, 3 vols.
- MENENDEZ PELAYO, M.: Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria, C.S.I.C., Madrid, 1942.
- MERIMEE, E.: Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo, Picard, París, 1886.
- MERLANT, J.: Le Roman personnel, de Rousseau à Fromentin, Hachette, París, 1905.
- MOIX, T.: Olas sobre una roca desierta, Destino, Barcelona, 1970.

- MOIX, T.: El sadismo de nuestra infancia, Edit. Kairós, Barcelona, 1970.
- MONCADA, J.: Carta a nadie, Edit. Garbo, Barcelona, 1962.
- MONTESINOS, J.F.: Valera o la ficción libre: Ensayo de interpretación de una anomalía literaria, Gredos, Madrid, 1957.
- MONTESINOS, J.F.: Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Castalia, Madrid, 1972, 3ª ed.
- MONTESQUIEU, C.L. de S. b. de: Oeuvres complètes, éd. R. Caillois, Bibl. de la Pléiade, París, 1949, t.I.
- MOR de FUENTES, J.: La Serafina, ed. con prólogo y notas de I.M. Gil, Publicaciones de la "Cátedra Zaragoza", Zaragoza, 1959.
- MOR de FUENTES, J.: Bosquejillo de la vida y escritos de..., delineado por él mismo, edic. de Manuel Alvar, Universidad de Granada, 1951 según la portada, 1952, según la cubierta y el colofón.
- MOR de FUENTES, J.: Poesías varias, Imp. Real, Madrid, 1796.
- MYLNE, V.G.: "Letter-Novels", The Eighteenth-Century French Novel, Manchester University Press, 1965.

- MORNET, D.: "L'influence de J.J. Rousseau au XVIII siècle",
ASR, VIII, pp. 33-67.
- NOML et de la PLACE: "Lettres", en Leçons françaises de littérature et de morale, Wahlen, Bruxelles, 1842.
- NORA, E. G. de: La novela española contemporánea, Gredos, Madrid, t. III, 1970.
- NORTHUP, G.T.: Introduction to Spanish Literature, Chicago, 1925.
- OLMSTED, E. W.: "The Story of Grisel and Mirabella", Homenaje a Menéndez Pidal, II, Madrid, 1925, pp. 369-73.
- ORNSTEIN, J.: "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", RFH, t. III, pp. 291-322.
- OUELLET, R.: "La théorie du roman épistolaire en France au XVIII è siècle", Studies on Voltaire, vol LXXXIX, ed. Basterman, Genève, 1972.
- OWEN, A.L.: "Psychological Aspects of Spanish Realism", Hispania, California, XIV (1931), pp. 1-8.
- PALEOLOGU, A.: Un roman epistolar, Spiritul și litera, Ed. Eminescu, 1970.

- PALOMO, M.P.: La novela cortesana (Forma y estructura), Planeta/ Universidad de Málaga, Barcelona, 1976.
- PAMIES, T. y T.: Testamento en Praga, Destino, Barcelona, 1970.
- PAMPLONA ESCUDERO, R.: Juego de damas, Lib. Asoc. Escrit., Madrid, 1906.
- PANSA, G.: Ovidio nel medievo e nella tradizione popolare, Sulmona, 1924.
- PASCAL, R.: Design and Truth in Autobiography, London, 1966.
- PAZ y MELIA, A.: Obras de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1884.
- PEREZ de HITA, G.: Guerras civiles de Granada, B.A.E., t.III, Madrid, 1920, pp. 513-686.
- PEREZ GALDOS, B.: Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1973, 8ts.
- PEREZ GALDOS, B.: La estafeta romántica, Tip. de la viuda e hijos de Tello, Madrid, 1899.
- PEREZ y PEREZ, R.: Por el honor del nombre, Edit. Juventud, Barcelona, 1972, duodécima edición.

- PEYTON, M.: "Salas Barbadillo's Don Diego de Noche", Publications of the Modern Language Association of America, 64 (june, 1949), pp. 484-506.
- PLACE, E.B.: Processo de cartas de amores. A Critical and Annotated Edition of this First Epistolary Novel (1548) together with an English Translation, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1950.
- PLACE, E.B.: "The first novel of letters: The Processo de cartas de amores of Juan de Segura", Spanish Review, II, 1935, pp. 36-40.
- POLIMANN, L.: La épica en las literaturas románicas, Planeta, Barcelona, 1973.
- PRIETO, A.: Ensayo semiológico de sistemas literarios, Planeta, Barcelona, 1972.
- PRIETO, A.: "Le signe linguistique en tant qu'aspect du signe esthétique", Degrés, abril 1974, pp. 1-16..
- PRIETO, A.: Morfología de la novela, Planeta, Barcelona, 1975..
- PRIETO, A.: Introducción a su ed. del Siervo libre de amor, Castalia, Madrid, 1976, pp. 7-55.
- PRIETO, A.: Secretum, Edit. Magist. Esp. (Novelas y Cuentos), Madrid, 1972.

- PRIETO, A.: Carta sin tiempo, Edit. Magist. Esp.. (Novelas y cuentos), Madrid, 1975.
- QUEVEDO, F. de: Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1952, 2 ts.
- RAMIREZ de LUCENA, L.: Repetición de amores y Arte de ajedrez, Col. Joyas Bibliográficas, VIII, Madrid, 1953. Introducción por José María de Cossío. .
- RAPHELIS-SOISSAN, M. de: Cours d'enseignement supérieur pour les jeunes filles. Histoire de la lettre depuis les origines jusque`à nos jours, Besançon, 1913.
- REYES, A.: Literatura epistolar, Edit. Exito, Barcelona, 1960.
- REYNIER, G.: Le Roman sentimental avant l'Astrée, Armand Colin, París, 1970.
- RICARD, R.: "La classification des romans de Galdós", Lettres romanes, XIV (1950), pp. 143-153.
- RICO, F.: La novela picaresca y el punto de vista, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- RIESMAN, D.: The Lonely Crowd, London: Yale University Press, 1950.
- ROBERTS, W.: A History of Letter-writing from the Earliest Period to the Fifth Century, London, 1843.

- ROBERTSON, J.: The Art of Letter Writing, University press of Liverpool, Hodder&Stoughton Ltd., London, 1942.
- ROELENS, M.: "Le Texte et ses conditions d'existence: l'exemple des Liaisons dangereuses," Littérature, n° 1, févr. 1971, pp. 73-81.
- ROMBERG, B.: Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, Almqvist&Wiksell, Stockholm, 1962.
- ROMERO MENDOZA, P.: Don Juan Valera, Estudio biográfico crítico, Edic. Españolas, Madrid, 1940.
- ROMERO TOBAR, L.: La novela popular española del siglo XIX, Ariel, Madrid, 1976.
- ROUSSET, J.: "La Monodie épistolaire: Crébillon fils", Études littéraires (Québec, août 1968), pp. 167-174.
- ROUSSET, J.: "Forme et Signification", Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, J. Corti, Paris, 1962, pp. 81-103.
- ROUSTAN, M.: La lettre. Evolution du genre, Paris, 1901.
- RUBIO MONTANER, P.: La función mítica en dos novelas españolas, Tesis inédita de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, enero 1975.

- RUSSELL, R.H.: "La óptica del novelista en La incógnita y Realidad, Filología, X (1964), pp. 179-185.
- SAINZ de ROBLES, F.: La promoción de El cuento Semanal, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- SALAS BARBADILLO, A.J.: Obras de..., Col. Escritores Castellanos, Tip. del Rev. de archivos, Madrid, 1909, 3 vols.
- SALINAS, P.: "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", El defensor, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- SALVADOR, T.: "K" (Killer), Plaza Janés, Barcelona, 1974.
- SAMONÀ, C.: "Per un interpretazione del Siervo libre de amor", Studi ispanici, Università degli Studi di Pisa, I, 1962.
- SAN PEDRO, D.: Obras Completas, ed. e introd. biográfica y crítica por Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1973.
- SANCHEZ, R.: "Artificio y perspectiva en La incógnita y Realidad", El teatro en la novela (Galdós y Clarín), Insula, Madrid, 1974, pp. 125-148.

- SĂNDULESCU, A.: Literatura epistolară, Editura Minerva, Universitas, București, 1972.
- SARRAUTE, N.: "Conversation et sous-conversation", NRF, enero-febrero, 1956.
- SCHEWILL, R.: Ovid and the Renaissance in Spain, Univ. of California Press, Berkeley, 1913.
- SEGURA, J.de: Proceso de cartas de amores, Soc. de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1956, con introd. de Joaquín del Val.
- SELGAS CARRASCO, J.: Un rostro y un alma. Cartas auténticas, Lib. Leocadio López, Madrid, 1884.
- SENDER, R.J.: La Tesis de Nancy, Edit. Magisterio Español, Novelas y Cuentos, Madrid, 1968.
- SERRAILH, J.: L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIè siècle, París, 1954.
- SERRANO PONCELA, S.: "Dos 'Werther' del Renacimiento español", Asonante, V (1949), pp. 87-103.
- SERRANO PUENTE, F.: "La estructura epistolar en Pepita Jiménez y La Estafeta Romántica", CIF, I (1975), pp. 39-63.

- SPEZ F.: "Le roman polylexique du XVIII^e siècle", Littérature, n^o 13, févr. 1974, pp. 49-57.
- SHANNON C. y W. WEAVER, Mathematical Theory of Communication, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1949.
- SHIPLEY, J.T.: Diccionario de la Literatura Mundial, Destino, Barcelona, 1962.
- SINGER, G.F.: The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline and Residuary Influence, Russell & Russell, New York, 1963.
- SINUES, M.P.: Hija, esposa y madre, Imp. y fund. de Hijos de García, Madrid, 1863.
- SINUES, M.P.: La vida íntima, Imp. Est. y Galv. de Aribau y Cía, Madrid, 1876.
- SINUES, M.P.: La vida real, Imp. y Fund. de Hijos de G^a, Madrid, 1884.
- SKLOVSKI, V.: Sobre la prosa literaria, Planeta, Barcelona, 1971.
- SOBEJANO, G.: "Forma literaria y sensibilidad social en La incógnita y Realidad de Galdós", RHM, XXX (1964), pp. 89-107.

- SOBEJANO, G.: "Razón y suceso de la dramática galdosiana",
Anales galdosianos, V (1970).
- SOBEJANO, G.: La novela española de nuestro tiempo, Edit.
Prensa Española, Madrid, 1970.
- SOLDEVILA DURANTE, I.: La obra narrativa de Max Aub (1929-
1969), Gredos, Madrid, 1973.
- SPELL, J.R.: Rousseau in the Spanish World before 1833, The
University of Texas Press, Austin, Texas, 1938.
- (Sr. de M.): Historia de los dos verdaderos amigos, Rosellón,
1625.
- STEINER, G.: Language and Silence, Penguin Books, Harmonds-
worth, 1969.
- STRUVE, G.: "Monologue intérieur: The Origins of the Formula
and the First Statement of Its Possibilities", PMLA,
LXIX (1954), pp. 1101-1111.
- TACCA, O.: Las voces de la novela, Gredos, Madrid, 1973.
- TAMAYO y RUBIO, J.: Cartas marruecas del coronel don Joseph
Cadalso, Granada, Anales Facultad Filosofía y Le-
tras, vol III, 1927.

- THELANDER, D.R.: Laclos and the Epistolary Novel, Droz, Genève, 1963.
- THOMPSON, C.L.: Samuel Richardson, a Biographical and Critical Study, Reissued by Kennikat Press, 1970.
- TODTMANN, F.: "Die erlebte Rede in Spanischen", Romanische Forschungen, XLIV (1930), pp. 103-184.
- TODOROV, T.: "El sentido de las cartas", Literatura y significación, Planeta, Barcelona, 1971, pp. 19-63.
- TOXAR, F. de: La Filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos, Cía. de Jordi, Barcelona, 1805, 2ª ed., 2 ts.
- TRABAL, F.: Judita, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- TRILLING, L.: The liberal imagination, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1956.
- UNAMUNO, M. de: Obras Completas, t. II, Afrodísio Aguado, Madrid, 1951.
- URREA, P.M.: Penitencia de amor, ed. de R. Foulché-Delbosc, Biblioteca Hispánica, 1902.

- UTTER, R.P. y G.B. NEEDHAM, Pamelas' Daughters, The Macmillan Company, New York, 1933.
- VALERA, J.: Pepita Jiménez, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.
- VALLADARES de SOTOMAYOR, A.: La Leandra. Novela original que comprende muchas, Oficina de Antonio Ulloa, Madrid, 1797, 9 ts.
- VAN PRAAG, J.A.: "Algo sobre la fortuna de Juan de Flores", Romanic Review, XXVI (1935), pp. 349 y ss.
- VAN TIEGHEM, P.: "La sensibilité et la passion dans le roman européen au XVIII siècle", RLC, VI (1926), pp.424-35.
- VARELA, J.L.: "Revisión de la novela sentimental" , RFE, XLVIII, Madrid, 1965 (1967), pp. 351-382.
- VARELA JACOME, B.: Estructuras novelísticas del siglo XIX, Clásicos y ensayos, Coll. Aubí, Barcelona, 1974.
- VARELA JACOME, B.: Renovación de la novela en el siglo XX, Destino, Barcelona, 1967.
- VAYO, E. de C.: Voyleano o la exaltación de las pasiones, Imp. I. Mompié, Valencia, 1827, 2 vols.

- VAZQUEZ-DODERO, J.L.: "Las cartas de D. Juan Valera", Nuestro Tiempo, 49 (1958), pp. 111-120.
- VERSINI, L.: La Clos et la Tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses, Klincksieck, 1968.
- WALEY, P.: "Juan de Flores y Tristán de Leonís", Hispanofilia, XII (1961), pp. 1-14.
- WALEY, P.: "Love and honour in the novelas sentimentales of D. de S. P. and Juan de Flores", BHS, XLIII (1966), pp. 253-275.
- WALEY, P.: "The sentimental novel and the chivalresque novel in the fifteenth century", en introd. a su ed. de Grimalte y Gradissa, Témesis Books, London, 1974, pp. XI-LXI.
- WALTON, L.B.: Pérez Galdós and the Spanish novel of the nineteenth century, Gordian Press, New York, 1970.
- WATT, I.: The rise of the novel, Penguin Books-Chatto&Windus, 1968.
- WEILEK, R. y WARREN, A.: Teoría literaria, Gredos, Madrid, 1966. 4ª ed.

WIMSATT, W.K.: The Verbal Icon, Methuen, London, 1954.

WURZBACH, N.: The Novel in Letters, Routledge, London, 1969.

YNDURAIN, F.: "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", Prosa novelesca actual, Univ. Internacional "Menéndez Pelayo", 1968, pp. 159-182.

YNDURAIN, F.: Galdós entre la novela y el folletín, Taurus, Madrid, 1970.

ZAVALA, I.: Unamuno y su teatro de conciencia, Acta Salmanticensia, Serie de Filosofía y Letras, Salamanca, 1963.

INDICE

	<u>Págs.</u>
0. <u>INTRODUCCION</u>	3
<u>I. GENESIS DE LA NOVELA EPISTOLAR</u>	
I.1. La carta y su clasificación.....	12
I.2. La carta en la Antigüedad.....	15
I.2.1. <u>Las Heroidas</u> , de Ovidio.....	17
I.2.2. Epistológrafos griegos.....	20
I.2.3. Epistolario cristiano.....	25
I.3. La carta en la Edad Media.....	27
I.3.1. El <u>ars dictaminis</u> y los secretarios...	32
I.3.2. El <u>Poème de la prison</u> , de Charles d'Orléans.....	35
I.3.3. Inserción de cartas en las novelas de caballerías.....	36
I.4. La carta en la novela sentimental.....	37
I.4.1. <u>Siervo libre de amor</u> , de Rodríguez del Padrón.....	39
I.4.2. <u>Arnalte y Lucenda</u> , de Diego de San Pedro.....	49
I.4.3. <u>Cárcel de amor</u> , de Diego de San Pedro.	54
I.4.4. <u>Repetición de amores</u> , de Luis Ramírez de Lucena.....	61
I.4.5. <u>Cuestión de amor</u>	64
I.4.6. <u>Penitencia de amor</u> , de Pedro Manuel de Urrea.....	68
I.4.7. <u>Tratado llamado Notable de amor</u> , de Juan de Cardona.....	70

	<u>Págs.</u>
I.4.8. <u>Grisel y Mirabella</u> , de Juan de Flores..	71
I.4.9. <u>Grimalte y Gradissa</u> , de Juan de Flores	73
I.4.10. <u>Processo de cartas de amores</u> , de Juan de Segura.....	77
I.5. El <u>Lazarillo</u> y la forma epistolar.....	82
I.6. Desarrollo de la carta en otros géneros.....	87
I.6.1. El <u>Marco Aurelio</u> , de Fray Antonio de Guevara.....	89
I.6.2. <u>Epístolas familiares</u> , de Guevara.....	92
I.6.3. <u>Cartas en refranes</u> , de Blasco de Garay.	96
I.6.4. Otras contribuciones al desarrollo de la fórmula epistolar.....	97
I.6.4.1. <u>El español Gerardo</u> , de Céspedes y Meneses.....	100
I.6.4.2. <u>El soldado Píndaro</u> , del mismo autor.....	103
I.6.4.3. El artificio epistolar en Salas Barbadillo.....	106
I.6.4.4. <u>Epístolas del Caballero de la Tenaza</u> , de Quevedo.....	111
I.6.4.5. <u>Historia de los dos verdaderos amigos</u> , por el "Sr. de M."....	113
I.6.4.6. Otras aportaciones.....	117
I.6.4.7. Consideraciones finales.....	119

<u>II. LA NOVELA EPISTOLAR ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII</u>	
<u>Y PRIMERA MITAD DEL XIX</u>	
II.1.	Introducción..... 123
II.1.1.	Desarrollo de la carta en la prosa no novelesca..... 128
II.1.1.1.	<u>Las cartas marruecas</u> , de Cadalso..... 129
II.2.	<u>La Serafina</u> , de Mor de Fuentes..... 135
II.2.1.	Su carácter autobiográfico..... 139
II.2.2.	Análisis de la técnica epistolar.. 144
II.2.3.	Influencias de Goethe y Rousseau.. 162
II.2.4.	Elección arbitraria de la fórmula. narrativa..... 171
II.3.	<u>La Leandra</u> , de Valladares de Sotomayor.... 182
II.3.1.	La fórmula epistolar como marco narrativo..... 184
II.3.1.1.	Interpolación de historias y función de las cartas.. 190
II.4.	<u>Cornelia Bororquia</u> 213
II.4.1.	Cuestiones en torno a su autor.... 214
II.4.2.	Novela epistolar polifónica..... 216
II.4.2.1.	Análisis de la fórmula utilizada..... 221
II.4.2.2.	Distribución de la corres pondencia..... 231

	<u>Págs.</u>
II.4.2.3. Notas a pie de página.....	235
II.4.2.4. Otros aspectos.....	236
II.5. <u>La Filósofa por amor</u> , de Francisco de Tózar	
II.5.1. ¿Obra original o traducción?.....	238
II.5.2. Novela sentimental y feminista.....	241
II.5.3. Dos variantes del recurso epistolar	244
II.6. <u>Voyleano</u> , de Estanislao de Cosca Vayo	
II.6.1. Algunas puntualizaciones.....	251
II.6.2. Análisis de la técnica epistolar...	259
II.6.2.1. Proximidad al monólogo epistolar.....	261
II.6.2.2. Cambio de estructura.....	266
II.6.2.3. Diferencias entre las dos partes de la novela.....	270
II.7. <u>La seducción y la virtud</u> , de Francisco Bro- tóns (?) ..	
II.7.1. Influencia de Richardson.....	276
II.7.2. Estudio de la técnica epistolar....	277
II.7.2.1. Dinámica de la correspon- dencia.....	284
II.7.2.2. Naturaleza y función de las cartas.....	289
II.7.2.2.1. Elementos sig- nificativos...	292
II.7.2.3. Las notas a pie de página	294

	<u>Págs.</u>
II.7.2.4. Situación espacio-temporal	296
II.8. <u>Las españolas naufragas</u> , de Doña Segunda Martínez de Robles..	
II.8.1. Novela epistolar estática.....	297
II.8.1.1. Predominio de la carta na- rrativa.....	300
II.9. <u>María del Pilar Sinués y la fórmula episto- lar.</u>	
II.9.1. Sus novelas-estudio dirigidas a la mujer.....	304
II.9.1.1. <u>Hija, esposa y madre</u>	308
II.9.1.2. <u>La vida íntima</u>	316
II.9.1.3. <u>La vida real</u>	321
II.9.2. Consideraciones finales.....	325

III. LA NOVELA EPISTOLAR EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

XIX

III.1. Introducción.....	329
III.2. <u>Una en otra</u> , de Fernán Caballero.....	332
III.2.1. Análisis de la técnica epistolar	333
III.3. <u>Un verano en Bornos</u> , novela polifónica...	337
III.4. <u>Pepita Jiménez</u> , de Valera	
III.4.1. Antecedentes del uso de la fórmu la en Valera.....	342
III.4.2. Motivación de la novela.....	343

	<u>Págs.</u>
III.4.3. Necesidad de la carta como recurso narrativo.....	347
III.4.4. Novela parcialmente epistolar.....	349
III.4.5. Análisis de la técnica epistolar.....	351
III.4.5.1. <u>Cartas de mi sobrino</u>	353
III.4.5.1.1. Interpretación de las cartas.....	359
III.4.5.2. <u>Paralipómenos</u>	363
III.4.5.3. Diferencias entre las dos partes.....	366
III.4.5.4. <u>Epílogo</u>	370
III.5. <u>Un rostro y un alma</u> , de Selgas Carrasco	
III.5.1. Sentimentalismo rezagado.....	372
III.5.2. Uso arbitrario de la fórmula epistolar.	374
III.5.2.1. Función del receptor.....	380
III.6. <u>La incógnita</u> , de Pérez Galdós	
III.6.1. Problema de la objetivación y el punto de vista.....	384
III.6.2. Inadecuación de la perspectiva del narrador en relación a la estructura epistolar.....	386
III.6.3. <u>Realidad</u> , como complemento de <u>La incógnita</u>	395
III.6.3.1. En busca de la novela objetiva.....	397
III.6.3.2. Aspectos diferenciales.....	401

	<u>Págs.</u>
III.6.3.2.1. Variedades de <u>ex</u> presión monologal	402
III.6.4. Consideraciones finales.....	403
III.7. <u>La estafeta romántica</u> , de Galdós	
III.7.1. Análisis de la técnica epis- tolar.....	405
III.7.1.1. Interpretación de las cartas.....	409
III.7.1.2. Mensajes "en segundo grado".....	413
III.7.1.3. El secreto episto- lar.....	416
III.7.1.4. Otros elementos sig- nificativos.....	419
III.8. <u>Vergara</u> , de Galdós	
III.8.1. Función de las cartas.....	421
III.9. <u>Los Ayacuchos</u> , de Galdós	
III.9.1. Interpretación de las cartas.	424
III.10. Consideraciones finales.....	431.
III.11. La forma epistolar en otros géneros.	434
IV. <u>LA NOVELA EPISTOLAR EN EL SIGLO XX</u>	
IV.1. Introducción.....	439
IV.2. <u>Juego de damas</u> , de Pamplona Escudero.	441

	<u>Págs.</u>
IV.3. La fórmula epistolar en la obra de Martí- nez Sierra.	
IV.3.1. Colaboración de María Martínez Sie- rra.....	442
IV.3.2. <u>La humilde verdad</u>	445
IV.3.3. <u>Tú eres la paz</u>	447
IV.3.4. <u>Aventura</u>	449
IV.3.5. <u>Todo es uno y lo mismo</u>	450
IV.3.6. <u>El amor catedrático</u>	452
IV.3.7. <u>Cartas a las mujeres</u>	459
IV.4. <u>El legionario postal</u> , de Nieto Viñas.....	460
IV.5. La fórmula epistolar en la obra de Alfonso Denvila.....	
IV.5.1. <u>Lully Arjona</u>	461
IV.5.2. <u>Alma y cuerpo</u>	464
IV.5.3. <u>El archiduque en Madrid</u>	465
IV.6. <u>Memorias de una pluma estilográfica</u> , de Francisco Gallardo.....	469
IV.7. <u>Judita</u> , de Francesc Trabel.....	471
IV.8. <u>La novela de Don Sandelio, jugador de aje- drez</u> , de Unamuno.....	473
IV.8.1. Desdoblamiento del autor.....	476
IV.9. <u>Por el honor del nombre</u> , de Pérez y Pérez..	480

	<u>Págs.</u>
IV.10. El procedimiento epistolar en C.J.Cela	
IV.10.1. <u>La familia de Pascual Duarte</u> ..	483
IV.10.2. <u>Pabellón de reposo</u>	485
IV.10.3. <u>Mrs. Caldwell habla con su hi-</u> <u>jo</u>	492
IV.11. <u>Cartas del demonio</u> , de Burto.....	495
IV.12. <u>Cartas a mí mismo</u> , de Gómez de la Serna	496
IV.13. <u>Víspera del odio</u> , de Concha Castroviejo	498
IV.14. <u>Carta a nadie</u> , de Jaime Moncada.....	500
IV.15. La fórmula epistolar en Max Aub.	
IV.15.1. Antecedentes en su obra.....	501
IV.15.2. <u>Vida y obra de Luis Alvarez Pe-</u> <u>treña</u>	503
IV.15.3. <u>Juego de cartas</u>	511
IV.16. Otras contribuciones.....	516
IV.17. <u>La tesis de Nancy</u> de Ramón J. Sender...	517
IV.18. <u>Carta al hijo</u> , de Rafael Narbona.....	520
IV.19. <u>Olas sobre una roca desierta</u> , de Teren- ci Moix.....	522
IV.20. <u>Testamento en Praga</u> , de Tomás y Teresa Pàmies.....	525
IV.21. Evolución del recurso epistolar.....	527
IV.21.1. <u>"K"(Killer)</u> , de Tomás Salvador	530
IV.21.2. <u>Carta sin tiempo</u> , de Antonio Prieto.....	534
IV.22. Consideraciones generales.....	540

	<u>Págs.</u>
V. <u>CONCLUSIONES</u>	546
VI. <u>NOTAS</u>	582
Introducción	583
Cap. I.....	586
Cap. II.....	630
Cap. III.....	664
Cap. IV.....	684
VII. <u>BIBLIOGRAFIA</u>	704