

LUCHANDO CONTRA LA NOVELA: LOS NOVELISTAS ANTINOVELISTAS DEL SIGLO XIX

MONTSERRAT AMORES

Universitat Autònoma de Barcelona

De «novelista antinovelista...» fue calificada la escritora Fernán Caballero en 1961 por José Fernández Montesinos. Que concibió su obra «como novela antinovelesca» lo escribió Iris M. Zavala diez años después¹, muy posiblemente apoyándose en las reflexiones de Montesinos. Fundaban estos críticos sus afirmaciones en una serie de testimonios de la autora en los que se vienen a repetir los siguientes principios: «Yo no escribo novelas»; «Mis obras son cuadros de costumbres»; «Las tramas de mis obras son sencillas»; «Yo no invento nada, sólo copio del natural». Las cláusulas pueden aparecer en otro orden en sus escritos, así como ampliarse unos conceptos y desaparecer otros. El discurso encierra toda una serie de prejuicios de orden ideológico y estético, y también algún conflicto más bien personal por parte de Cecilia Böhl de Faber, que ha sido extensamente explicado por la crítica².

¹ José F. Montesinos, *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, El Colegio de México, México, 1961, p. 44; Iris M. Zavala, «La novela polémica de Fernán Caballero», en *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Madrid, 1971, p. 130.

² Véanse sobre todo los trabajos antes citados junto con: Javier Herrero, *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Gredos, Madrid, 1963, y William Berrien, «Algunos propósitos literarios de Fernán Caballero», *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile* (1963), pp. 5-47; el capítulo dedicado a la escritora en la *Historia de la Literatura Española. Realismo y naturalismo. La novela. Primera parte* (Gredos, Madrid, 1996) de Juan Luis Alborg, que se dedica más bien a

No fue la única en defender ese tipo de literatura. Dos de sus más esforzados discípulos vinieron a repetir más o menos lo mismo sobre su papel como escritores y sobre sus obras. Me refiero a Antonio de Trueba y a Luis Coloma. Claro que ni el momento era el mismo, y por lo tanto las interpretaciones varían inevitablemente, ni encerrando parecidos prejuicios son igualmente justificables. Menos aún cuando lo que se deduce de todo ello es que tanto Trueba como Coloma utilizaron las mismas armas con las que luchaba Fernán Caballero para ocultar, por un lado, falta de recursos creadores, y por otro, la sumisión a un reglamento de orden superior. Ninguno de los tres se dio cuenta de que la batalla que habían emprendido contra la novela, ayudados por unos cuantos subalternos, estaba perdida desde sus mismos inicios.

En 1852 el conde de Casal achacaba a *Clemencia* la falta de «algo apasionado, y de romanesco y extraordinario» para que fuera una novela realmente popular. Se trataba de una juiciosa apreciación, pues venía a advertir a su amiga, Cecilia Böhl, que sus novelas no serían populares si no conseguía hacer que sus intrigas fuesen más atractivas. Pero Fernán, reconociendo la «falta absoluta de acción» de *Clemencia* y de *Lágrimas*, parecía salirse por la tangente escribiéndole en una carta en el mes de octubre de ese mismo año:

...no pretendo escribir novelas, sino cuadros de costumbres, retratos, acompañados de reflexiones y descripciones, y que bajo ese punto se me juzgue. No obstante, mis escritos se presentan como novelas porque no hallo otro nombre que darles, y por lo tanto no los reivindicó mi disculpa. Hay un *instinto* en mí [...] que me lleva a estremecerme en pensar que se dijese: *Esto no es verosímil*, que es todo mi afán y mi alta moral, temo que no aparezca en todo su esplendor esta verdad que amo. Al querer, como es mi intención, desterrar de la vida perfecta todo lo romanesco, buscando el ideal en lo sencillo, como para mí existe, robo a mis novelas o *privo* a mis novelas de toda esa brillante parte del colorido de lo romanesco y extraordinario. Visto al hada de vestal; pero si la hago menos brillante, ¿no cree usted que la hago

censurar el estudio de Montesinos; la sección monográfica dedicada a la autora en *Siglo Diecinueve*, 2 (1996), pp. 175-227; el capítulo titulado «La iniciación de la novela realista: Fernán Caballero», de Alberto González Troyano en la *Historia de la literatura española. Siglo xx (I)*, coord. Guillermo Carnero, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 656-675; y el que le dedica Enrique Rubio Cremades en su *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 29-70

más buena? Todo lo novelesco tiende a exaltar a la criatura; yo busco a ablandarla [sic.], excluyendo o poniendo en mala luz todas esas pasiones, ya enérgicas, ya exaltadas, que son venenos que vierte el corazón en la buena y llana vida que la mujer debe seguir. Pongo, pues, lo romanesco en lo no romanesco, *tour de force* moral que efectivamente quita resortes y colorido a mi creación³.

Esta es una poderosa y contundente declaración de principios. Ella no es novelista. Los términos novela, novelesco o romanesco se enfrentan a verosímil. Sus obras, a las que la autora se obstina en no llamar novelas aunque desgraciadamente no encuentra otro membrete con el que nombrarlas, tienden a alejarse de lo romanesco porque bajo una sencilla trama se encuentra la descripción de la «verdad». Claro que en el concepto de «verdad» en Fernán Caballero el filtro ideológico ya ha actuado, como tan bien supo explicar en su momento José F. Montesinos.

Poco después de esta carta debió de escribir el «Prólogo» con el que encabezó la edición de *La Gaviota* que se empezó a publicar en 1853, y que venía a fijar claramente «el punto de partida del escritor, y el fin moral a que aspiraba en sus obras»:

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

La escritora contrapone ahora novela, en la que entra en juego de manera activa la imaginación, a trama sencilla y a verdad, que relaciona con los términos «recopilar y copiar». Su obra, declara, no aspira a ser una novela, sino a dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres.

La Gaviota no quiere ser una novela sino un «ensayo sobre la vida íntima del pueblo español»⁴. Podrían achacarse estas afirma-

³ Fernán Caballero, *Cartas* coleccionadas y anotadas por Diego de Valencina, Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1919, pp. 38-39. Véase también el capítulo cuarto del libro de Javier Herrero acerca de las ideas de Fernán Caballero sobre la novela.

⁴ Fernán Caballero, *La Gaviota*, ed., de Demetrio Estébanez, Cátedra (Letras Hispánicas, 449), Madrid, 1998, p. 123. Aunque pudiera parecer que la escritora reproduce con todos estos juicios las discusiones sobre *romance* y *novel* que tuvie-

ciones a falsa modestia, a ese intento de quitar importancia a su obra mientras se destaca con habilidad el valor de lo que hace, pero sabemos que hay algo de verdad en ello. Porque la escritora era consciente de su falta de recursos creadores, y, en consecuencia, de la falta de interés que sus textos despertaban si se observaban bajo el prisma de lo novelesco. «No tengo genio creador» escribía en 1856 a José Fernández Espino⁵, y a partir de ahí se suceden una larga serie de testimonios en los que quita importancia a sus obras desde el punto de vista estético. Tres años después de la afirmación enviada al crítico literario antes citado, escribía:

Mis novelas, señor, como novelas valen bien poca cosa. No tengo imaginación creadora, así carecen de intriga, de interés, y su lectura no despierta la curiosidad ni fija la atención. Son pinturas de caracteres, de los vicios ridículos de la época y de las hermosas cualidades que desaparecen⁶.

Pero ni la falsa modestia ni la carencia de destreza explican esta parte del programa literario de la escritora que luchaba ideológicamente contra lo que ella llamaba el «materialismo», y estéticamente contra lo novelesco, lo «romancesco». Lo que entendía por esto último lo definió muy bien Javier Herrero en su ensayo sobre la escritora como «exaltación de pasiones y ficción de aventuras que muestra la novela francesa romántica»⁷, y últimamente François Lopez aplicado a los siglos XVI y XVII, señalando que lo novelesco trasciende al universo de la novela⁸. Destaca Lopez que de «sus dos ingredientes tradicionales, la aventura heroica y el amor, mucho más peligroso pareció ser el segundo que el primero, y la mala fama de la novela (y de lo novelesco) se debió fundamentalmente a que muchos escritores venían explotando incansablemente una muy antigua tradición literaria en sus obras que

ron lugar en Inglaterra a finales del siglo XVIII, en la raíz de pensamiento de Fernán Caballero se encuentran razones puramente ideológicas, de orden moral. En la famosa declaración de Clara Reeve de 1785 en *The Progress of Romance* se distingue entre *romance* y *novel*; las distinciones de Fernán Caballero, como veremos, son de otro orden. La escritora diferencia las novelas que narran acontecimientos inverosímiles de las basadas en la verdad, no las inspiradas en acontecimientos verosímiles. Fernán luchará contra el *romance* y con buena parte de la *novel*.

⁵ Citado en J.F. Montesinos, *Op. Cit.*, p. 37.

⁶ Fernán Caballero, *Cartas*, p. 191.

⁷ Javier Herrero, *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Gredos, Madrid, 1963, p. 326, n.

⁸ François Lopez, «Las malas lecturas. Apuntes para una historia de lo novelesco», *Bulletin Hispanique*, 100-102 (diciembre de 1998), pp. 474-514.

por sus lances y discursos seducían a lectores y oyentes, incitándolos a imitar a los héroes y heroínas de acción»⁹.

Cuando Fernán Caballero intenta desterrar de sus novelas lo novelesco, cuando escribe contra las novelas, está escribiendo contra la novela francesa, contra el folletín romántico, tal y como señalaron a la par José Fernández Montesinos y Javier Herrero¹⁰. Así escribe en el prefacio a *Deudas pagadas*:

En éste, como en los más de nuestros cuadros, el argumento es cosa sencilla y poco complicada, por lo que carece de ese movimiento, de esas intrigas, de esas pasiones, que son, en particular en Francia, la esencia de la novela; por eso hemos tenido cuidado de no denominar a estas composiciones *novelas*, sino cuadros, para que todo aquél a quien no agrade el estudio de las costumbres, del carácter, de las ideas y del modo de expresarlas de nuestro pueblo, no las lea. El que quiera brillantez, movimiento, bien urdidas intrigas, pasiones y artes, búsquelo donde lo halle, y no se venga a sentar al sol de Dios con nosotros¹¹.

La suya es una literatura de combate. En 1853, escribe respondiendo a la carta abierta de Vicente Barrantes:

Hay en otros países una clase de literatura amena que se propone por objeto inculcar buenas ideas en la juventud contemporánea; he echado de menos una cosa análoga en nuestro país y he querido, bien que mal, llenar este vacío. [...] Mi instintiva y natural tendencia es espiritualizar el sentir que las novelas modernas han materializado tan escandalosamente. [...] He repetido varias veces que no escribo novelas, puesto que la tendencia de mis obritas es combatir lo novelesco, sutil veneno en la buena y llana senda de la vida real. Esto es hacer una innovación, dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber y de la naturalidad¹².

⁹ *Ibid.*, p. 477.

¹⁰ «Pero es [...] que al oponerse a la novela no tiene en cuenta sino ese folletín romántico tan de moda en sus días, a la 'apasionada novela' francesa...» (Montesinos, *Op. cit.*, p. 44). «Lo 'romancesco' a que se refiere Cecilia es, sobre todo, la novela francesa de su época que representa, para ella, la exaltación de las pasiones y el olvido de las virtudes cristianas» (Javier Herrero, *Op. cit.*, p. 329).

¹¹ Citado en Berrien, *Art. cit.*, pp. 29-30.

¹² «Respuesta al señor don Vicente Barrantes», *La Ilustración* (22 de enero de 1853). 33. Reproducido en Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, p. 292.

Fernán Caballero supedita su labor de escritora a la de «moralista». Así, concibe *Lady Virginia*, según refiere en el epistolario:

Me *precisaba* escribir una novelita para la *Revista [de ciencias, literatura y artes]*. Busqué, como siempre una idea apropiada a combatir las malas que en nuestra época predominan; la una fue probar cuán falsa es el arma de que se sirven los revolucionarios de esta época, los seudofilántropos, llamando *infelices desheredados* al pueblo y *felices* a los ricos y poderosos [...] La otra idea tiempo había que la tenía y meditaba; quería pintar una *conversión*...¹³.

El «espíritu» de *Lucas García* (1852) es «[...] rehabilitar y hacer conocer nuestra tan calumniada nacionalidad, y satirizar las modernas *sosies* del extranjero»¹⁴. Y con ello se queja de la falsa idea que de España y de lo español tenían en el extranjero, como lo habían hecho anteriormente Ramón de Mesonero Romanos¹⁵ y, Wenceslao Ayguals de Izco¹⁶, este último escribiendo desde el otro frente ideológico. Sus obras serían el fiel reflejo de la España contemporánea, pero ¿no lo era también, por ejemplo, *María, la hija de un jornalero*?¹⁷.

¹³ Montoto, Santiago, «Cartas inéditas de Fernán Caballero», *Boletín de la Real Academia Española*, 35-40 (1955-1960), XXVIII, p. 54.

¹⁴ Fernán Caballero, *Cartas*, p. 67.

¹⁵ «El medio más prudente de combatir tan ridículas caricaturas prodigadas hace dos siglos contra nosotros [se refiere a los cuadros de costumbres españolas escritos por extranjeros] destruyendo la impresión funesta que causan en la crédula multitud, es el de presentar sencillamente la verdad, oponer a aquellos cuadros falaces e interesados el colorido propio del país, las acciones y hechos comunes a todas las clases, la naturaleza, en fin, revestida de formas españolas». («Prólogo» a *Panorama matritense*, Madrid, 1835), reproducido en la edición de María del Pilar Palomo a Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas matritenses*, Planeta, Barcelona, 1987. Esa misma idea es el núcleo de su artículo programático «Las costumbres de Madrid» (*Cartas españolas*, 1832).

¹⁶ En la dedicatoria a Eugène Sue de la novela *María, la hija de un jornalero* escribe Wenceslao Ayguals de Izco las siguientes palabras: «Os hablo con la franqueza de la amistad, mi respetable amigo; y si os comprendo en el número de los que habéis penetrado mal el carácter e índole de los españoles, a pesar de haber bebido las aguas del Guadalquivir, es porque así lo patentizáis al describir nuestras costumbres andaluzas en vuestras novelas marítimas».

¹⁷ Mucha razón tiene Juan Luis Alborg cuando escribe: «La época en que escribe y publica Fernán —es decir, las tres décadas que preceden a la Revolución de Septiembre— constituye un período de encarnizada lucha ideológica, que utilizó todos los medios de difusión y que, entre ellos, se sirvió especialísimamente de la novela como vehículo polémico. [...] Fernán Caballero, apasionado paladín de la religión y de la sociedad tradicional [...] convirtió sus novelas en palenque de guerra, ni más ni menos que hacían sus contrarios en todos los frentes. Cuando se le

Claro que ella suplía la imaginación y la invención, por la *verdad*, y eso suponía una muy seria confusión, porque con el propósito de ser lo más fiel posible a la *verdad*, a su *verdad*, creyó que lo menos novelesco sería narrar asuntos «históricos», «verídicos»¹⁸. A este respecto escribe Alberto González Troyano resumiendo el sentir de la autora:

La novela pertenece por consiguiente al dominio de lo fantástico, de lo inventado, de lo *romancesco*. En cambio, por otra parte, lo que ella cuenta no son novelas sino cuadros de costumbres, historias, relaciones que gozan del estatuto de la verdad porque Fernán las ha observado en la realidad inmediata. De ahí deduce que sus narraciones son no sólo ejemplares, sino además verídicas¹⁹.

Ya sabemos que muchos de los asuntos de sus novelas, novelas cortas y cuadros de costumbres están basados en hechos reales. Su incapacidad y su voluntario alejamiento de la imaginación la obligan a acudir a sucesos para crear. El caso más mencionado por la crítica es el de *La familia de Alvareda* (1849). *La estrella de Vandalia* se inicia con la siguiente nota al pie:

El hecho que vamos a relatar es cierto y positivo. Si nos hemos decidido a publicarlo, es porque la familia del protagonista está extinguida. Hemos además tenido la precaución de trasladar la escena a otro pueblo, de variar la época de los sucesos, de poner otros nombres y apellidos a las personas. Volvemos a recordar a los que buscan en nuestras composiciones la novela, que no lo son, sino que son cuadros de costumbres, y que la intriga es sólo el marco del cuadro (III, p. 97).

Y, por poner otros ejemplos menos conocidos, en la advertencia a *Deudas pagadas* puede leerse lo siguiente:

Habíamos pensado citar en nota los periódicos de que hemos tomado cada hecho, cada pormenor y cada extracto de los que han servido para formar este *Cuadro*; pero después nos

censura esta actitud, en el tono en que siempre suele hacerse, se le atribuye en exclusiva lo que probablemente hizo en mucho menor medida que cualquiera de sus contemporáneos» (J.A. Alborg, *op. cit.*, pp. 452 y 454, respectivamente).

¹⁸ Sobre el concepto de *verdad* y de «poetizar la verdad» véase Ermanno Caldera, «Poetizar la verdad en Fernán Caballero», en *Romanticismo 3-4. Tai del IV Congreso sul romanticismo spagnolo e hispanoamericano: La narrativa romántica*, Génova, Facoltà di Magisterio, 1988, pp. 17-22.

¹⁹ Alberto González Troyano, *Op. cit.*, p. 665.

ha parecido que sería un trabajo inútil, tanto más cuanto que la mayor parte han sido traídos por varios periódicos (IV, p. 331).

Lo mismo puede decirse de relatos como «La maldición paterna», «La flor de las ruinas. Relación de un sucedido», «El dolor es una agonía sin muerte», «El vendedor de tagarninas», «Los dos amigos» o «La hija del sol»²⁰, como de algunas de las escenas de *Lady Virginia* que van acompañadas de notas en las que la autora advierte: «Histórico». Con ello parece que no se dio cuenta de que en literatura la verdad puede resultar inverosímil. Como advirtió en su momento Montesinos «este *realismo*, como el de Alarcón en ocasiones, es el método de hacer inverosímil lo que quizá fue cierto, haciendo depender los sucesos, arbitrariamente, de causalidades irracionales»²¹.

Mucho más perspicaz, y hasta clarividente se mostraba Juan Valera por entonces, cuando escribía *Mariquita y Antonio*, novela inacabada y fechada en 1861. La novela viene precedida por unas palabras del autor en las que advierte que sólo ha pulido un manuscrito original.

Yo le publico y yo soy responsable del aburrimiento, del escándalo o del disgusto que promueva. No le defenderé como ingenioso, porque hay en él pocos lances, y estos sucedidos y no inventados, y no trataré de demostrar que es verosímil su argumento, porque es verdadero, y lo verdadero suele no ser verosímil²².

Como Fernán Caballero, el narrador de *Mariquita y Antonio* se excusa ante el lector de que en esta novela no sea muy complicada la intriga:

²⁰ Sobre esta última véase Russell P. Sebold, «La pena de la hija del sol. Realidad, leyenda y romanticismo», en Luis T. González-del-Valle y Darío Villanueva, eds., *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, pp. 295-308.

²¹ *Op. cit.*, p. 40. Sin embargo, sí se dio cuenta de ello Fernández y González cuando escribió *Los siete niños de Écija*, novela de 1863 en la que narra la vida del bandolero andaluz: «Lo que estamos contando, no es una novela; es un historia que conocemos por la tradición. //Lo que en ella encuentren nuestros lectores de demasiado terrible, de inverosímil y aun de fantástico, no es obra de nuestra imaginación, sino de la fatalidad, que es un tremendo poeta» (en Iris Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, p. 156).

²² Juan Valera, *Mariquita y Antonio* en *Obras completas. Novelas (Fragmentos)*, tomo 13, Administración, librería Enrique Prieto, Madrid, 1907, p. 6. En adelante las referencias a páginas serán de esta edición.

Si yo estuviera aquí fantaseando a mi antojo una historia fingida, tal vez podría acusarme el lector de que hasta ahora no ha sucedido nada, acostumbrado como debe de estar a que sucedan en las novelas desde el comienzo los lances más inauditos, pero yo me debo disculpar con que esto no es novela más que en el título, siendo en el fondo verdadera historia, en la cual quiero y debo ir con pausa y reposo... (p. 83)

El referente novelesco será también la novela de folletín:

Ya escribiré yo con el tiempo una novela, toda fingida, en la cual he de poner más lances y más enredos que hay en *Los tres mosqueteros* y en *Los misterios de París*; pero sobre la verdad y exactitud de lo que voy refiriendo al presente, se me figura que sería un cargo de conciencia el bordar, el alterar o el añadir la más mínima cosa (p. 155).

No es este lugar para señalar la gran distancia que separa el concepto de novela de Fernán Caballero y de Juan Valera: mientras que Valera atiende sobre todo a lo estético, Fernán Caballero piensa siempre en la moral. También conocemos los enormes problemas que tenía el escritor cordobés para conseguir que sus novelas avanzasen en su trama. Pensemos, por ejemplo, en esta novela inacabada o en *Doña Luz*²³. Valera escribe una novela alejada del folletín (el comentario metaficticio anterior es, sin duda, irónico, a juzgar por los juicios críticos del escritor)²⁴ basada también en la sencillez de la trama. Sin embargo, los comentarios coincidentes con los de Fernán Caballero son sólo recursos narrativos, «recursos de la ficción» en palabras de Leonardo Romero Tobar²⁵, que forman parte de la irónica voz narrativa que caracteriza toda la obra de Valera.

La apelación a la historicidad en *Mariquita y Antonio* es una

²³ Véanse las noticias sobre el atribulado proceso de redacción de esta novela, incluyendo sus atascos, en la «Introducción» de Enrique Rubio a *Doña Luz*, Austral, Madrid, 1990, pp. 16-18.

²⁴ Para el concepto de novela de Juan Valera véase Adolfo Sotelo Vázquez, ed., de Juan Valera, *El arte de la novela*, Lumen, Barcelona, 1996.

²⁵ Véase «Recursos de la ficción en los relatos de Valera», en Matilde Galera Sánchez, coord., *Actas del primer congreso internacional sobre Juan Valera*, Ayuntamiento de Cabra-Diputación Provincial de Córdoba – Obra Cultura de Cajasur, 1997, pp. 75-94, que contiene dos referencias a *Mariquita y Antonio* (p. 76); y, sobre todo, el trabajo de Juan Carlos Ara Torralba y Daniel Hübner Teichgräber, «Estrategias de la enunciación en las novelas de Juan Valera», *Revista de Literatura*, 108 (1992), pp. 599-618.

estrategia narrativa; en las novelas y relatos de Fernán Caballero comporta la intención de que con la narración de lo sucedido la enseñanza moral sea más contundente. Valera se expresa terminantemente a este respecto en la nota preliminar dirigida al lector:

Intención filosófica, tendencia política o social, pensamiento profundo y, en suma, todo eso que ahora hay o se estila decir que hay en la novelas no se descubre en esta ni por asomo, al menos yo no he acertado a descubrirlo. En cuanto a moralidad... perdone usted por Dios. Por fortuna el cuento no es inmoral, y esto es todo lo que hay que pedirle con tal de que entretenga (p. 6).

El panorama de la narrativa española no gustaba al escritor y, por entonces, formulaba su propuesta con esta novela inacabada²⁶.

Fernán Caballero huía de lo romancesco, pero en sus novelas también hay adulterios, incestos, pasiones desenfrenadas... claro que los protagonistas de tales acciones son siempre castigados, y a continuación apoyados dichos correctivos con el consiguiente sermón de la autora. Lo novelesco para Fernán es lo inmoral.

Sabemos además que su obra fue refrendada por personas influyentes, como la familia real, Antoine de Latour... y por cierto sector de la crítica que desde hacía tiempo venía pidiendo una novela de costumbres españolas pero de «buenas» costumbres españolas, sin ir más lejos Mesonero Romanos o el mismo duque de Rivas:

²⁶ Propósitos parecidos ha demostrado la crítica que encierra otra novela tan distante de las hasta ahora tratadas como *El caballero de las botas azules* que publicó Rosalía de Castro en 1867. De «una antinovela que se quiere prólogo de una gran novela» o de «manifiesto anti-novelado» ha sido calificada por Antonio Risco y Enrique Miralles respectivamente (A. Risco, «*El caballero de las botas azules* de Rosalía, una obra abierta», *Papeles de Son Armadans*, 77 (1975), pp. 113-130, la cita es de la página 129; Enrique Miralles, «*El caballero de las botas azules*, un manifiesto anti-novelado», en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Consello da Cultura Galega - Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986, I, pp. 457-463). De hecho, Rosalía de Castro expone a través de su novela el lamentable estado en el que se encontraban las letras en la década de los sesenta y formula también a través de su obra la necesidad de una renovación del género. Véase también Germán Gullón, «*El caballero de las botas azules*: farsa de las letras decimonónicas», en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, pp. 483-491; y, sobre todo, Nil Santiáñez, «Viaje a los orígenes de la literatura moderna: fantasía, crítica social y metaficción en *El caballero de las botas azules*», prólogo a Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules*, Círculo de Lectores (Biblioteca Universal, Maestros Modernos Hispánicos, Barcelona, 1995, pp. 9-36, especialmente pp. 24-33.

El mal no está en que el novelista haga suyas las ciencias políticas y morales en el progreso del espíritu humano, sino en que se valga de todos estos auxiliares para engañar, pervertir, perder a los que ciegamente se entregan a su lectura: crimen que la sociedad debiera castigar severamente. Estos mismos conocimientos, estos mismos adelantos del siglo, manejados por autores de buena fe, de verdadero amor a la humanidad, de intenciones juiciosas, ¡cuánto avaloran los escritos de Bernardino de Saint Pierre, del cardenal Wisseman, de nuestro Fernán Caballero, de Chateaubriand...²⁷

No deja de ser curioso que al presentar a la autora se afilie su literatura a los nombres de Richardson, Chateaubriand..., y nadie se acuerde de Balzac, por ejemplo. Claro que por entonces algunas de las obras de Balzac, de Stendhal, de Víctor Hugo estaban en el índice de obras prohibidas lo cual acrecentó sin duda alguna la relación entre los conceptos novela-inmoralidad²⁸. José Fernández Espino pronunciaba en 1857 (al año de la publicación de *Madame Bovary*) un discurso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras titulado «La influencia de la novela en las costumbres», en el que alababa la beneficiosa labor de Fernán Caballero:

Por fortuna otros nunca mancillaron su fama tiñendo la pluma en el veneno de la inmoralidad. Richardson, aunque a veces demasiado lento en la acción, púntanos en seres verdaderamente celestiales una virtud purísima y la ejemplar resignación del infortunio; Goldsmith, sus retratos morales; la casta musa de Saint Pierre, la ternura apasionada de un amor inocente; Madame Staël [...] Chateaubriand [...] En este vario y delicioso espectáculo de situaciones y de caracteres interesantes, aparece la humanidad purificada del grosero egoísmo de la materia y transfigurado el hombre en la verdadera imagen del Todopoderoso que le inspiró su aliento soberano. ¿Quién no ve en nuestro célebre compatriota Fernán Caballero ese pincel tan feliz para los rasgos bellos del cuerpo, como para los divinos del alma, en cuyos cuadros retrata con viva y candorosa naturalidad nuestros usos y costumbres, aun los de las clases humildes; en el que el horror de la miseria se dulcifica por el trabajo y la tranquilidad de una fe resignada; en que el furioso embate de las pasiones se es-

²⁷ «Discurso de contestación a don Cándido Nocedal, del Exmo. Sr. Duque de Rivas» (1860), *ibid.*, p. 310.

²⁸ En 1841 rezaban en el índice *El lirio del valle* de Balzac junto con otras ocho novelas suyas. Pero fue entre 1863 y 1864 cuando pasaron a prohibirse todas las obras de Balzac, Stendhal y Flaubert.

trella en el respeto al deber y en el ejercicio de las virtudes, y en que si halla colores para el vicio encuentra consejos que lo templen, o arrepentimiento que lo destruya, o penas que lo castiguen?²⁹

Incluso después del triunfo de la setembrina, José España Lledó utilizará el mismo discurso con los mismos argumentos, aunque esta vez se había sumado al carro de la escritora andaluza el escritor vasco Antonio de Trueba:

Pero si por fortuna han realizado este ideal escritores como Richardson en Inglaterra, Mme. de Staël en Francia, Fenimore Cooper en América, Silvio Pellico en Italia, y para concluir Fernán Caballero y Antonio de Trueba en España, también escritores como Eugenio Sue, han emprendido la indigna tarea de convertir la novela en libelo difamatorio...³⁰

Trueba había publicado en 1869 sólo cuatro novelas, y tres de ellas eran históricas³¹, claro que había adquirido cierto renombre, aparte de su labor como poeta, como autor de cuentos populares y en ese año, en 1869 ya había publicado seis volúmenes³². Su literatura, novelas o cuentos, se asoció enseguida a la obra de Fernán Caballero. En 1863, un amigo y también correligionario de Trueba, Francisco Mañé y Flaquer, escribía en la revista madrileña *Semanario popular*:

²⁹ Publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, IV (1857), 26-38. Reproducido en el libro de Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, pp. 298-307.

³⁰ «Estudio histórico-crítico sobre la novela contemporánea», *El Liceo de Granada. Revista quincenal de ciencia, literatura y artes*, I (1869), p. 9. También reproducido en el libro de Zavala, pp. 316-317.

³¹ *El Señor de Bortedo* (Imprenta del Colegio de Sordomudos, Madrid, 1849), que se convirtió en *La paloma y los halcones* (Imprenta de Leocadio López, Madrid, 1865); *El Cid campeador. Novela histórica* (Imprenta de José María Marés, Madrid, 1849); *Los indianos. Novela original (Semanario Pintoresco Español, 1853, pp. 334-336, 343-344, 349-351, 358-359, 362-364); y Las hijas del Cid (Semanario Pintoresco Español (1854, pp. 15-16, 19-22, 29-30), que se publicó en volumen cinco años después (Don Miguel Prats, editor, Madrid, 1859).*

³² *Colorín, colorado, ... cuentos*, Imprenta de El Atalaya, Madrid, 1859; *Cuentos de color de rosa*, Imprenta de Tejado, Madrid, 1859; *Cuentos campesinos*, Imprenta de La Correspondencia de España, Madrid, 1860; *Cuentos populares*, Imprenta de D.L. Palacios, Madrid, 1862 (segunda edición; la primera lleva por título *Colorín, colorado, ... cuentos*); *Cuentos de varios colores*, Imprenta del Centro General de Administración, Madrid, 1866; *Cuentos de vivos y muertos*, Librería de don Leocadio López editor, Madrid, 1866.

Al lado de Fernán Caballero, animado por los mismos sentimientos y teniendo idénticas aspiraciones, un joven escritor, modesto en sus obras como en su carácter, ha dado a la literatura contemporánea bellísimas flores cuyo suave perfume llegará difícilmente a perderse. Lo propio que Fernán Caballero, ama don Antonio de Trueba al pueblo, conoce sus costumbres y sus poéticas fiestas y revela en todas sus composiciones el deseo de dar a conocer la riqueza de sentimientos que atesora el noble pueblo español. [...] Si la novela nacional, siguiendo la senda que con tanta gloria para nuestra patria le ha trazado la insigne novelista sevillana, la autora de *La Gaviota* y *Clemencia*, produce obras tan bellas, si quier sencillas como los cuentos de don Antonio de Trueba, no haya miedo que muera temprano o se agoste en flor por falta de cultivo, ni que hayamos de decir por más tiempo que en nuestra patria el género literario predilecto del siglo XIX es exótico y no puede aclimatarse en ella de modo alguno³³.

Será después de la revolución que el escritor se animará a escribir unos textos que podrían denominarse «novelas de costumbres populares contemporáneas». Así, en 1871 publica *Cielo con nubecillas. Recuerdos de la vida rural y familiar de Vizcaya*³⁴; al año siguiente, *El gabán y la chaqueta*³⁵; en 1874, *Mari-Santa. Cuadros de un hogar y sus contornos*³⁶, y, por último, *El redentor moderno*, de 1875³⁷. Todas ellas están ambientadas en tiempos contemporáneos y en tierras vascongadas, salvo *El gabán y la chaqueta*, que comparte dicho espacio con Madrid.

El propósito de Trueba es el de describir las costumbres del País Vasco, y parece seguir el programa que presentaba Fernán Caballero en *La Gaviota*³⁸, a juzgar por las palabras del «Prólogo» a *El gabán y la chaqueta*:

³³ Francisco Mañé y Flaquer, *Semanario popular. Periódico pintoresco*, n.º 27 y 28, jueves 3 y 10 de septiembre de 1863, pp. 209-210 y 219.

³⁴ *Cielo con nubecillas. Recuerdos de la vida rural y familiar de Vizcaya*, A. Pérez Dubrull, Madrid, 1871. El libro fue revisado y ampliado para volver a publicarlo, según anuncia en el prólogo a *El gabán y la chaqueta*, aunque no conozco una segunda edición del texto.

³⁵ Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 1972.

³⁶ A. de Carlos e hijo, editores, Madrid, 1874.

³⁷ La primera edición de la novela se publicó por entregas en la revista *La Época*, «a principios de enero de 1875, con el título *La redención de un cautivo*», según señala en el prólogo a la edición en volumen (*El redentor moderno*, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1876).

³⁸ «Es la novela [de costumbres] por excelencia [...], útil y agradable. Cada nación debería escribirse las suyas. Escritas con exactitud y con verdadero espíritu

Hay muchas provincias en España que no han tenido aún quien trace y dé a luz el mapa del mundo de su sentimiento, del sentimiento popular que vive fecundo y hermoso en el hogar, en el templo, en la heredad y en el taller. Vizcaya pertenecía al número de estas provincias, y el autor de este libro, su inhábil, pero amoroso y perseverante hijo, tiene la gloria que nadie le puede negar, aunque se le niegue la virtud del patriotismo, de ser el primero que ha emprendido y realizado en parte esta obra... (p. 20)

Como en el caso de la escritora andaluza, Trueba se preocupará desde el principio por alejar del lector la idea de que lo que tiene en sus manos es una novela. Así, al presentar *Cielo con nubecillas*, se refiere a unos «cuadros» que «participan del color sonrosado y dulce que a mis ojos presenta siempre la tierra en que nací y vivo» (p. V). En *Mari-Santa* escribe en el prólogo titulado «Lo que es este libro»:

Unos cuantos reglones bastarán para decir lo que es este libro, o al menos lo que su autor quiso que fuese. Este libro no es una novela, y sí sólo una coleccioncita de cuadros de familia, más o menos apacibles y sonrosados, copiados del natural, con más sentimiento que arte (p. 7)³⁹.

En *El gabán y la chaqueta*, Trueba insiste desde la primera frase del «Prólogo» en que lo que ha escrito no es una novela:

Este libro no es una novela, porque carece de las condiciones que a la novela exigen los maestros del arte. Lo más que puede ser es un pretexto novelesco para decir mil cosas, más o menos dignas de decirse al público (p. 10).

Y algo parecido escribe en la última obra novelesca que he mencionado, *El redentor moderno*, en cuyo prólogo se habla continuamente del «libro» que tiene el lector en las manos, pero nunca se menciona la palabra novela. En él, cuando el narrador des-

de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas. Si yo fuera la reina, mandarí a escribir una novela de costumbres en cada provincia, sin dejar nada por referir y analizar» (cap. IV, II parte).

³⁹ O bien en la misma novela: «Este roble [el roble de Arbieto] es dignísimo de que se le consagre un capitulito en este humilde libro, que no es ni quiere ser una novela sino unas memorias de algo de lo que ha sentido, y ha investigado, y ha pensado, y ha soñado su autor en torno a la populosa, y noble, y rica y culta y heroica villa [Bilbao], sobre la cual lanza en estos instantes tempestades de fuego y plomo y hierro un príncipe a quien Dios perdone y la historia maldiga» (p. 34).

cribe la escena en la que el protagonista declara su amor a la que será su esposa escribe:

Esto no sirve para novela, y, por eso, en lugar de escribirla, he escrito un libro que sólo puede ser tolerado por las gentes de alma reposada y tranquila, que no se quejan de que el mundo no las comprende y que aceptan el mundo y la vida tales cuales son (p. 289).

En el origen de todo ello sigue encontrándose el rechazo de un género, la novela, del que Trueba tenía el mismo concepto que Fernán Caballero. Efectivamente, de sus textos también se desprende que identificaba novela con «novela popular», con «folletín»; y «novelesco» tenía el mismo significado que tenía para Fernán Caballero el término «romancesco». Así, escribe en *El gabán y la chaqueta* contra la novela de folletín:

Martín abrió el libraco que estaba sobre la mesilla. Era una novela de esas llamadas populares, que se publican a dos cuartos la entrega, y cuyo objeto principal parece ser dar al pobre pueblo la educación que había llevado al hospital de San Juan de Dios y a presidio a los hijos de la señora Juliana. Su título era *Los ladrones de los pobres (historia de unos canallas de gabán y unos caballeros de chaqueta)*. La síntesis filosófica-moral del libro que así se titulaba y calificaba era esta, explicada en el prólogo con la hipocresía populachera, que es la más repugnante de las hipocresías: para que el mundo se regenere es necesario volverle al revés; más claro: que los adoquines suban a los tejados y las tejas bajen a la calle; más claro aún: que de Dios, de la sociedad, de la familia y de la propiedad no quede siquiera rastro; muchísimo más claro todavía: que en nombre del progreso y la libertad se señoreen del mundo la barbarie y la esclavitud; retেমuchísimo más claro: que los mandamientos de la ley de Dios se vuelvan al revés (p. 442-443).

Como siempre, el término novela, en este caso popular, se alía con inmoralidad. Las obras de Trueba, tal y como se desprende de sus palabras en los prólogos a manera de comentarios meta-novelescos, o metalibrescos, según su terminología, son un intento de retratar las costumbres de la vida rural del País Vasco. Su literatura se inspira en la realidad, no en acontecimientos ficticios considerados extravagantes, tal y como ocurre en las novelas, según el autor. Así, escribe en el prólogo a *Mari-Santa*:

Aunque el ingenio de su autor es escaso, no le hubiera sido difícil idear una serie de acontecimientos extraordinarios, cuya singularidad y mutuo enlace bastasen por sí solos para interesar a los entendimientos frívolos y superficiales que lo primero que buscan en el libro y en la escena es el *saber en qué para*; pero ha preferido a esto la narración de sucesos que, si no son extraordinarios y tienen poca o ninguna conexión entre sí, en cambio pertenecen esencialmente a la vida real, y no a la fantástica (p. 7).

Como Fernán Caballero, Trueba conoce sus limitaciones, y esta vez, aunque eche mano de la modestia, podría interpretarse en sentido recto, porque verdaderamente el escritor se muestra incapaz de construir un argumento lo suficientemente consistente como para mantener el interés del lector. Sus obras resultarán más o menos atractivas por los cuadros de costumbres en ellas desarrollados, pero no por su interés narrativo. Y lo sabe; y se escuda en que sus obras no son novelas para simular su falta de recursos creadores, y de paso lucha contra el género.

Trueba todavía se aferra a un limitado y tendencioso concepto de realidad, motivado por sus ideas tradicionalistas. Tanto Fernán Caballero como él parten de un concepto de «realismo» que confunde interesadamente el principio de «verdad» con «verosimilitud». Así, Trueba insistirá en varias ocasiones en *El redentor moderno* en que los sucesos que está narrando son históricos:

Todo de que voy a narrar en este libro es histórico, y casi todo honra a las personas a quienes individualmente designa; pero como muchas de estas personas viven aún y no llevarían a bien, unas por modestia y otras por otra causa, que se las sacase a relucir en un libro, necesito ocultar bajo el pseudónimo nombres de personas y lugares (p. 23).

Y ambos utilizan una expresión distinta, pero que encierra el mismo sentido, para explicar su proceder con respecto al realismo. En el caso de Fernán Caballero, la expresión será «poetizar la verdad»; en el caso de Trueba cuando escribe que tiñe la realidad «de color de rosa». En estas expresiones se amparan para presentar sus «libros», «cuadros de costumbres», en definitiva, novelas con muchas deficiencias; y en otros principios que también se contradicen con los principios del realismo: la enseñanza didáctico-moral. Fernán Caballero y Trueba siempre supeditan lo estético a lo didáctico-moral, y de rebote, a lo ideológico. Pondré

sólo un ejemplo en el caso de Trueba, el de la novela *El redentor moderno*:

El fin de este libro es probar con ejemplos prácticos y matemáticos que en nuestros campos, como en todos los de España, hay tesoros no explotados con que el hombre de algún ingenio y algún amor al trabajo puede enriquecerse y beneficiar a la patria, sin ir lejos de esta en busca de riquezas que se convierten para él casi siempre en crueles desengaños (p. 13).

Su libro va, por lo tanto, dirigido a un público lector muy concreto, el pueblo vasco, y a aquellos que se conducen por sus mismos principios tradicionalistas que mencionaba en el prólogo a la misma obra:

la familia, la patria y el trabajo son una trinidad a que corresponde el lema fraternal de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava: *Irurac-bat*, las tres son una (*El redentor moderno*, pp. 7-8).

Y será además consciente del riesgo que implica su realismo intencional:

Tiene un gran inconveniente el ejercer el arte, sin exceptuar el literario, con toda la conciencia de que el artista es capaz. El artista sabe de antemano que, por cada discreto que le aplauda, ha de haber lo menos cien necios que le silben, y sin embargo, hay artistas, aunque son pocos, que ejercen el arte con toda la conciencia de que son capaces (*El redentor moderno*, p. 311).

Pero es que, además, la ingenuidad y el candor de este escritor hicieron que pensase siquiera por un momento que ese tipo de novelas que escribía podía sustituir a la verdadera novela:

No dirá el autor que haya inventado un género literario que, uniendo la forma de la novela al fondo de la historia, satisfaga, tanto al que se enamora de la patraña trivial como al que se enamora de la verdad augusta; pero sí que este género, de que es imperfecto ensayo este libro, parece ser llamado, y debe serlo, a reemplazar a la antigua novela, zurcida casi totalmente con amoríos y sensiblerías falsas, que no pueden ya satisfacer a nuestro tiempo, en cuya frente resalta la gravedad de la filosofía y del infortunio (*Mari-Santa*, p. 8).

Cecilia Böhl de Faber no se atrevió nunca, ni en carta, a escribir algo parecido, porque era muy consciente del gigante con el que se enfrentaba. En el fondo, todo esto que tenía cierto sen-

tido en la década de los cincuenta de la mano de Fernán Caballero, lo tiene menos en boca de Trueba; suena algo anacrónico cuando los escritores de la generación de la Restauración están empezando a publicar sus primeras novelas y a mostrar ya los errores de la poética realista de los escritores de la generación anterior, enseñando que esos principios de los que habla el escritor no están reñidos con las novelas que «paran en algo».

En el caso de Luis Coloma las razones son diferentes, porque, al parecer, el escritor jesuita supedita su creación literaria a la Orden a la que pertenece. Así lo muestra un prólogo que escribió el autor para el primer tomo de sus *Lecturas recreativas*, que comprendía los artículos que había publicado en *El Mensajero del Corazón de Jesús*. Se publicó en 1884, el mismo año en el que aparece el primer volumen de *La Regenta*, y en él Coloma se enfrenta no ya a la novela francesa, o a la novela de folletín sino a la novela en general que es siempre género pernicioso:

No por eso es nuestro intento introducir a los suscriptores de *El Mensajero* por el peligroso campo de la novela, perjudicial a nuestro juicio en todas sus manifestaciones. Lo es, sin disputa alguna, y en grado apenas concebible, la novela cínicamente inmoral, descarada propaganda de doctrinas disolventes [...] Perjudicial es también por otro concepto la novela escrita de buena fe, por autores que desconocen o parecen desconocer cuánta sea la flaqueza de esta envoltura de tierra en que gime el espíritu [...] Aun la novela verdaderamente moral, escrita con laudable y conocimiento profundo del corazón y de sus pasiones, fuera de que disgusta de otras lecturas más útiles, aunque no tan amenas, tiene a nuestro juicio otro grave inconveniente, en cuyos resultados, cómicos unos, trágicos otros, perjudiciales todos, pocos han parado mientes. La novela, como todo género de poesía, tiende por lo menos al idealismo, y conserva como ningún otro los visos de la realidad; exalta, por lo tanto la imaginación del lector bisoño, sin que apenas se dé cuenta de ello, y forja en su fantasía un bello mundo ideal, que no encuentra luego en las ásperas realidades de la vida: de aquí nace el desengaño prematuro [...] y de aquí nacen también los trascendentales errores del que pretende calcar los eventos ordinarios de una vida rutinaria y vulgar, sobre las romancescas aventuras de héroes imaginados⁴⁰.

⁴⁰ Luis Coloma, *Cuadros de costumbres populares*, I, *El Mensajero del Corazón de Jesús*, Bilbao, 1920, novena edición, pp. 7-10.

El fragmento, aunque extenso, es tan transparente que no creo merezca comentario alguno. Poco después, Coloma pide a los buenos novelistas que escriban «eficaces *contravenenos*» que sirvan para destruir la «mortal influencia» de las malas novelas que tanto influyen en aquellos que ya lo han probado. Pero desea también que «no se despierte la afición, ni aun a las buenas novelas, en aquellos que por dicha suya se encuentran libres de prurito tan desdichado». Para ellos está dedicado ese volumen.

Las ideas de Coloma fueron completamente refrendadas por la Orden, ya que este «Prólogo» se reproduce en las *Obras Completas* con una nota de los editores en la que advierten que a pesar de que algunos críticos en su momento tacharon de demasiado severas estas palabras de Coloma contra la novela, notando cierto desprecio hacia el género:

no es a nuestro juicio desprecio, sino justo y prudentísimo recelo, que la experiencia cotidiana afirma a cada paso, el que inspira al P. Coloma este género de literatura; y porque en todo abundamos nosotros en las mismas ideas de juez tan competente, suplicamos al lector que no pase a saborear las amenas páginas de este libro, sin haber leído antes las prudentes y razonadas que le preceden.

Coloma sustituye, pues, la novela por unos «cuadros de costumbres» o unas «relaciones» «novelescas ciertamente en su forma, pero basadas todas en hechos históricos, que las hace diferir esencialmente de la novela, cuyo argumento es siempre parte de la fantasía». Como siempre se recurre a lo histórico, a lo verdadero en estas narraciones, en lugar de a lo verosímil. Uno de ellos es un episodio, titulado «El viernes de dolores», protagonizado por Fernán Caballero, quien salva del desahucio a una familia de dos ancianos y sus nietos poniendo dinero en un sobre y entregándolo en nombre de la Virgen, el viernes de dolores. Como en el caso de los escritores anteriores, la historicidad de lo narrado es sólo útil para que la lección moral sea más contundente, pero presta un flaco favor al propósito «realista».

Los tres escritores formulan un modelo de narración moral; pero esta vez Coloma desecha la novela al completo y se propone algo que está ya dentro del cuento y de la novela corta. No obstante, como en el caso anterior, estas son narraciones sin trama consistente y recurrentes en comentarios contrarios a los tiempos de revolución, que le tocó vivir a su autor, o bien se salpican ser-

mones sobre moral y buena conducta⁴¹. Uno de los principales errores de estos cuadros de costumbres de Coloma, o de sus relaciones, es la creación de personajes completamente planos, sin profundidad psicológica alguna que se dejan conducir o bien por la benéfica e influyente figura del párroco, o bien por la figura del zafio republicano.

No obstante, parece que todas estas ideas venían más bien impuestas por factores externos. Con el tiempo, Coloma se vio obligado a escribir relatos cortos en lugar de novelas, que era a lo que quería dedicarse, debido a la rigidez que imponía la revista en la que estaba destinado a publicar. Según las investigaciones de Ignacio Elizalde, «parece ser probablemente, en 1883, cuando la Compañía le destinó como redactor de *El Mensajero del Corazón de Jesús*»⁴². Entonces recupera los manuscritos y borradores que tenía guardados y se entrega a la tarea de escribir para la revista. Allí publica regularmente su obra. «Dos años le fueron suficientes para caer en la cuenta de la rigidez del cuadro que le ofrecía la revista». Y así escribirá a Pereda en marzo de 1886:

La índole religiosa y aún mística de esta publicación y el espacio y tiempo marcado de antemano para mis escritos, me coartan mucho, obligándome a pintar cuadros, para *marcos* ya hechos; antiartística dificultad que usted comprenderá mejor que otro alguno⁴³.

Y será Pereda quien le anime a escribir a una verdadera novela:

Con el convencimiento de que obtendría Ud. mayores frutos escribiendo novelas de costumbres que los preciosos cuadros que escribe en *El Mensajero*, periódico que no leen los de la acera de enfrente...⁴⁴

⁴¹ Casi todos los *Cuadros de costumbres populares* se ambientan en la época de la revolución de septiembre del 68 en Andalucía, pero, como afirma Ignacio Elizalde, «el análisis político de las causas de la Revolución no aparecerá plenamente elaborado hasta los relatos realistas de su segunda época, sátira virulenta de la clase política española, podrida por tres cuartos de siglo de liberalismo. Así, en *¡Era un santo!* (1887) o *Pequeñeces* (1890)» (*Concepción literaria y socio-política de la obra de Coloma*, Reichenberger, Kassel, 1992, p. 12).

⁴² *Ibid.*, p. 10.

⁴³ *Ibid.* p. 104. «Porque así como *Fernán* ha sido para mi gusto literario la *madre* que comunica todas sus flaquezas y debilidades, Pereda ha sido el *padre* que corrige con su recta severidad y su golpe de vista varonil y profundo», escribirá a una carta al escritor santanderino en 1866. Reproducida por Ignacio Elizalde en la p. 27 de su estudio.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 124.

Si nos atenemos a las ideas precedentes, *Pequeñeces* (1890) será el *contraveneno* que publicó Coloma, y aun tratándose de una novela, el autor intentará evitar el uso de la palabra tabú. Así, en el prólogo a esa obra se llama por tres ocasiones «libro», y sólo una vez novela, al volumen que el lector tiene en las manos:

...aunque *novelista* parezco, soy sólo *misionero*, y así como en otros tiempo subía un fraile sobre una mesa en cualquiera plaza pública y predicaba desde allí sus rudas verdades a los distraídos que no iban al templo, hablándoles, para que bien lo entendieran, su mismo grosero lenguaje, así también armo yo mi tinglado en las páginas de una novela, y desde allí predico a los que de otro modo no habían de escucharme...⁴⁵.

Fernán Caballero inició en 1849, con la publicación de *La Gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Una en otra* y *Elia o la España treinta años ha*, un serio intento de aclimatación de la novela de costumbres a España. Lo hizo desde su frente ideológico y luchando contra otro frente, aquél que predicaba la novela de folletín, que tanto éxito tenía en el momento en el que ella publica sus primeras obras. Cuando aparecen las de Antonio de Trueba han pasado muchas cosas en España; entre otras, una revolución, y luego una república, y luego el principio del final de una guerra civil, que iban a hacer que los principios ideológicos contra los que luchaba Fernán Caballero pudiesen mantenerse con el mismo encono. Claro que entonces la lucha contra la novela de folletín quedaba ya un poco lejos y las primeras obras de los escritores de la generación de la Restauración empezaban a manifestar que la aclimatación del género de la novela de costumbres contemporáneas en España seguía lenta, pero por el buen camino. Incluso Benito Pérez Galdós iba a demostrar a través de dos novelas, *La desheredada* (1881) y, sobre todo, *Tormento* (1884), cómo luchar contra el folletín desde dentro, creando en el primer caso a una heroína que vive durante la primera parte de la obra en la novela que han creado para ella, y que ella misma ha alimentado con la lectura, y en *Tormento* mostrando las grandes diferencias entre la novela de folletín creada por Ido del Sagrario y la novela, que es la vida misma, aplicadas a Amparo Sánchez Emperador. Cuando

⁴⁵ Luis Coloma, *Pequeñeces*, ed. de Rubén Benítez, Cátedra (Letras hispánicas, 28), Madrid, 1982, cuarta edición, p. 55. Ignacio Elizalde es de la misma opinión: «creemos que el sentido más profundo de la novela, el nivel de significación más clarificador es el que la obra es un sermón, o, si se quiere, una sátira» (p. 126).

Coloma retoma el testigo, la intransigencia, que entonces se llamaba integrismo, iba a demostrar que luchar contra un género, la novela, en lugar de contra un subgénero, el folletín, y hacerlo además supliéndolo por otros, cuales son el cuento y la novela corta, no daba los resultados esperados. Sus obritas, como tan acertadamente escribía Pereda, no llegaban más que a los prosélitos. El único propósito de Coloma era el misionario, pasando por encima de lo estético, y curiosamente, ironías del destino, vino a dar sus frutos cuando publicase una verdadera novela, *Pequeñeces*. Claro que esta vez fue excesivo el estruendo y, desgraciadamente para Coloma, las cuestiones morales pasaron a segundo plano.