

cuestiones clave a la hora de tratar con cuentos folclóricos; especialmente las referidas a la dificultad que encuentran los informantes y los oyentes para distinguir la frontera entre la ficción y la realidad, y los procesos de evolución y adaptación al medio de cada informante de los cuentos y de sus estructuras narrativas.

A continuación se ubica el corpus de material cuentístico, es decir, las 235 versiones tradicionales de cien cuentos tipo concordados en su mayoría con el monumental catálogo de Antti Aarne y Stith Thompson, *Los tipos del cuento folclórico*. El número correspondiente a dicha clasificación encabeza cada uno de los cuentos de este libro, excepto los llamados por el autor «cuentos varios», de los que no ha sido hallada concordancia en Aarne-Thompson. La disposición del corpus de cuentos se divide en diez apartados que siguen el orden aceptado por convención internacional. Así, el corpus comienza por los relatos referentes a animales y continúa por los cuentos maravillosos, los religiosos y novelescos, los de tontos (donde agrupa tanto los «cuentos acerca de tontos» como los de «el hombre estúpido», propuestos por Aarne-Thompson), los cuentos de matrimonios, los de muchachas y mujeres, los de hombres listos, los de curas, los cuentos varios y, por último, un cuento de nunca acabar.

La presentación de cada uno de los relatos está encabezada por su número y título. Siguen una o más versiones encabezadas por los datos de lugar, informante, recopilador y fecha de la encuesta. Tras la última de las versiones de cada narración se ofrece un aparato de fuentes literarias.

Nos hallamos, en definitiva, ante una obra muy importante para el conocimiento de la literatura tradicional documentada desde el siglo II a.C., y latente en la tradición oral (posiblemente desde mucho antes), y transmitida de generación en generación hasta la tradición asturiana de nuestros días. El lamentable pero cierto peligro de desaparición que amenaza a este patrimonio oral en nuestro tiempo, realza aún más la importancia de los cuentos que aquí se presentan, eslabones cada vez más raros de toda una cadena de cultura oral que se dirige rápidamente hacia el agotamiento.

Ángel J. GONZALO TOBAJAS

MARTÍNEZ DE ROBLES, Segunda: *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas* (1831), edición, introducción y notas de Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez (Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2000), 138 páginas.

La reseña de la edición de este libro me obliga, previamente, a dar cuenta de la existencia del Grupo de Estudios del siglo XVIII (GES XVIII)<sup>1</sup>. Se trata de un conjunto de profesores que pertenecen a los departamentos de Literatura Española e Hispanoamericana, Lengua Española y Filología Inglesa de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, aunque está abierto a especialistas de otros lugares que investigan sobre temas del siglo XVIII hispano. Entre las diversas actividades que llevan a cabo, tienen abiertas sendas colecciones de libros, una de Estudios y otra de Textos. Estamos

<sup>1</sup> Recuerdo la dirección de su página web: <http://www3.usal.es/gesxviii>

ante el número que inicia la colección de Textos; en prensa queda la edición de *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, obra del polemista neoclásico toledano Cándido María Trigueros, que editará María José Rodríguez Sánchez de León. Doy mi enhorabuena a los esforzados estudiosos del siglo XVIII y a la editorial salmantina que colabora en este proyecto de difusión de las letras dieciochescas a los que deseo cordialmente los mejores éxitos.

Paso ahora a reseñar la edición de *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas*, novela epistolar editada en Madrid en 1831, con la peculiaridad de que es una mujer, Segunda Martínez de Robles, la autora de la narración, de quien se nos aclara que fue también traductora de *El pequeño Grandisson* (Madrid, 1834), relato del narrador francés Arnaud Berquin. El editor de la novela, Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez, profesor de la Universidad de Salamanca, explica en la Introducción las circunstancias literarias de su publicación y hace un estudio detallado de las cualidades estéticas e ideológicas de la misma.

En realidad, conocemos escasos datos sobre la personalidad de su autora en un momento histórico, el espacio literario romántico, en el que las mujeres, después de la experiencia positiva del Siglo de las Luces, quieren hacerse con un puesto en el mundo de las letras. Aprovecha el editor la información de la supuesta autobiografía de la novela y, con las reservas que se le exige a la verosimilitud de un texto literario, traza los rasgos básicos de su personalidad. Pero sí sabemos con mayor precisión el contexto cultural en el que se escribe la obra y los destinatarios de la misma, ya que la «Lista de suscriptores», situada al final del libro, descubre en sus rasgos fundamentales: gentes de la nobleza, militares, burgueses, y un lectorado básicamente femenino.

Se trata de una novela del género epistolar, fórmula habitual en el marco europeo del siglo XVIII<sup>2</sup> como vehículo de una literatura reflexiva y de confesión personal que pareció sumamente útil a nuestros literatos ilustrados en un momento en el que estaba desprestigiada la narración fantástica y la ficción puramente lúdica. Todavía en el Ochocientos seguía siendo un procedimiento aprovechado en la novela sentimental como observamos en el *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 1979) de Juan Ignacio Ferreras.

*Las españolas náufragas* está formada por doce cartas, divididas en dos partes o tomos, aunque se presenten en un único volumen, que se cruzan entre las enigmáticas N. D. S. (3 cartas), y la protagonista del relato D. S. M. (9 cartas), bajo cuya denominación tal vez se esconda la propia autora. Como bien señala el editor, esta desproporción rompe el discurso dialógico, para reducir la carta a una simple narración puesta en boca de la protagonista que lo convierte casi en relato autobiográfico, mientras que N. D. S. es una mera destinataria de la historia. Conviene, sin embargo, señalar que la autobiografía es sencillamente una manera de presentar el discurso literario, y no tiene por qué ser garantía de verosimilitud de los hechos narrados. Se describen con precisión los elementos narrativos de la fábula: una joven naufraga sola en tierra extraña, las dificultades para sobrevivir, el acoso del juez, falsamente generoso, la protección de la baronesa, los recuerdos sobre su situación familiar anterior, que cuenta de manera retrospectiva, y en particular la caída en desgracia de su padre, militar, víctima de una falsa delación.

<sup>2</sup> Véase el libro clásico de Ch. E. Kany: *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain* (Berkeley: University C. P., 1937).

Encontramos en ella, sobre todo, los caracteres propios de un relato de recuperación del honor perdido cuando se descubre la confabulación que ha llevado a su padre a la proscripción y a la cárcel, para restituírle finalmente en «sus estados y honores». A pesar de la brevedad de la novela, la historia tiene una gran densidad argumental, y hace gala del espíritu novelesco propio del Romanticismo, que se confirma con la sensibilidad a raudales en torno a las penalidades de esta «naufreguita española». Este dominio de la acción deja a la novela desnuda de descripciones que sirvieran de contrapeso para ralentizar el relato o descuida la presentación de los personajes, dibujados de manera esquemática con escasos rasgos. Se analiza la estructura de la novela desde el punto de vista formal: el carácter lineal, la presentación retrospectiva, iniciada *in media res*, la inclusión de relatos intercalados. La presencia del viaje, el predominio de la aventura, la introducción del azar, cristianizado en Divina Providencia para suavizar los recelos de los censores, le permiten afirmar que estamos ante una resurrección modernizada de la vieja novela bizantina, separación y reencuentro de unos seres queridos, ya presente en algunos relatos populares del Setecientos (Vicente Martínez Colomer, Gaspar Zavala y Zamora, Jerónimo Martín de Bernardo), que concluye con el preceptivo final feliz gracias a la anagnórisis o reconocimiento del mendigo convertido en padre, llevado al relato con gran efectismo. En resumidas cuentas, me parece que se trata más que de una novela nacida al amparo de la narrativa epistolar de la Ilustración, a pesar de los evidentes contactos, de una narración de corte popular, paralelo al teatro del mismo estilo, ambos vigentes en nuestra manera de ser románticos. La fábula está plagada de casualidades (siempre inverosímiles si las consideramos de manera objetiva), acoso a la virginidad de la joven, peligros sin fin, reconocimientos, retratos, billetes y esquelas, herencias inesperadas, situaciones límite, que presagian el discurso de la novela por entregas que triunfará en la década siguiente.<sup>3</sup>

En lo que se refiere a los aspectos ideológicos conviene advertir que la novela se publica en España durante el reinado de Fernando VII, rey que fallece en 1833, y por lo tanto en plena vigencia del absolutismo y del control ideológico de la literatura, después del sarpullido liberal del Trienio. Con sólo el repaso de los tres volúmenes de Ángel González Palencia, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1808-1833* (Madrid: Tip. de Archivos, 1934-41)<sup>4</sup> podemos observar las dificultades con las que se encontraron los literatos de esta época y la necesidad de acomodar la literatura al estrecho marco de los valores conservadores. Estamos en las entrañas de un movimiento reaccionario que definieron J. Herrero o Iris M. Zavala.<sup>5</sup>

La novela tiene un carácter moral y educativo evidente: la pobreza virtuosa es recompensada socialmente y, sobre todo, éticamente en la esfera de los valores religiosos. Mariana, «la naufraguita española», vive con suma dignidad la postración a la que las

<sup>3</sup> Anoto al menos los trabajos de Juan Ignacio Ferreras: *La novela por entregas, 1840-1900* (Madrid: Taurus, 1972) y el de Leonardo Romero Tobar: *La novela popular española del siglo XIX* (Madrid: Fundación Juan March-Ariel, 1976), ya citado por el editor.

<sup>4</sup> También recordamos a Antonio Romeu de Armas: *Historia de la censura literaria gubernativa en España* (Madrid: Aguilar, 1940).

<sup>5</sup> Me refiero a los libros de J. Herrero: *Los orígenes del pensamiento reaccionario español* (Madrid: Alianza Universidad, 1988), Iris M. Zavala: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX* (Barcelona: Ed. Ariel, 1971) y el artículo «La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX», en AA. VV., *Censura y literatura peninsulares* (Amsterdan: Atlanta, 1987), pp. 147-157.

circunstancias le han llevado, recibiendo luego su oportuna recompensa y recuperando su *status* social, junto al paterno, injustamente perdido. El editor M. A. Sánchez subraya «el carácter reaccionario de nuestra protagonista», como demuestran los datos que sirven para marcar las diferencias de los sucesos que acaecen a esta falsa pobre (sirve como doncella y no como vulgar criada) que, como se espera, recupera más tarde su verdadera categoría de duquesa o de Mariana que recupera su identidad de hija de militar. Ambas protagonistas representan a una clase social superior que viven eventualmente una situación anómala de náufragas y pobres, a pesar de que maneja en ocasiones cantidades de dinero impropias de gente humilde, hasta que concluye la trama devolviéndolas a la normalidad. En medio han ido quedando, sin embargo, innumerables señales que presagiaban este fin. Se valora en su justa medida la importancia que toma la mujer en esta literatura, convertida en protagonistas del relato. Con todo, esta presencia femenina, ligada a lo sentimental y a las historias amorosas, ya era algo que comenzaba a ser habitual en la literatura de fin de siglo, tanto en el teatro popular con la comedia sentimental como en las novelas para el gran público, alejadas de la estética neoclásica y del ideario ilustrado. Las damas de *Las españolas náufragas*, acordes con su clase social, tocan el piano y aman la canción, gustan de la ópera y del baile, muestran su afición por el dibujo y las manualidades artísticas, hacen labores y son apasionadas de la lectura. La desaparición del tema amoroso, sustituido por la amistad entre las amigas y el amor paterno, refleja a las claras el nuevo contexto amoroso en el que se desarrolla la literatura en el período fernandino. Incluso esta estrecha relación con las amigas, de resonancias léxicas según anota el editor, refleja idénticos problemas que tenía la censura cinematográfica en la época franquista que provocaba en ocasiones estas situaciones esperpénticas por la afición de los censores a recortar las escenas de sexo.

De procedencia netamente romántica son una serie de rasgos que el editor resume así: «la profusión de lágrimas, los desmayos, el arrobamiento ante el paisaje o el uso del lenguaje acorde con tales estados de ánimo», y que relaciona con la comedia sentimental dieciochesca. Esta situación emocional se consigue a través de recursos formales adecuados: monólogos, lenguaje entrecortado con exclamaciones retóricas. La sensible náufraga aparece siempre acompañada de su blanca tortolilla símbolo de la inocencia, pero también confidente y amiga segura en medio de las dificultades. El tema del suicidio se utiliza para colocar a las protagonistas en un estado trágico extremo, pero con el firme convencimiento de que tendrá una solución negativa, dadas las graves implicaciones morales de este comportamiento. Sin embargo, esta propuesta era muy eficaz para acrecentar la sentimentalidad de los lectores-as. El Romanticismo más liberal hará del suicidio un signo de la libertad humana, el grado máximo de la rebelión contra Dios, contra el mundo y las convenciones morales que atenazan la libertad.

Rechaza, por errónea, la opinión de Ferreras que cataloga a esta novela como sentimental en exclusiva y ajena a valores morales y educativos. Directamente, o de manera interpuesta a través de los personajes, el autor utiliza el relato para convertirlo en vehículo de moralización sobre los temas más diversos: «tanto la historia principal como los relatos intercalados son otros tantos ejemplos del triunfo de la virtud sobre la maldad y las adversidades; si estas heroínas son modelos es precisamente por la superación de una serie continua de pruebas», afirma Sánchez.

Se evalúa en sus justos términos la situación histórica que ha soportado la familia, ya que parece que su padre ha sido condenado injustamente, por una falsa «calumnia»,

por participar en algunos de los episodios promovidos por los diversos bandos militares que se agitaban en la vida española durante la Década Ominosa, lo cual provocó el embargo de los bienes, la cárcel y finalmente el exilio, del cual parece volver la naufraguita. Sin embargo, no se menciona el episodio concreto tal vez para evitar tomar partido en las luchas militares; se convierte en un marco histórico que hace creíble los sucesos desgraciados de la naufraga al volver a su patria.

En resumen, estamos ante una «novela original», no traducción ni obra que repite miméticamente temas de ascendencia extranjera. Rechaza Sánchez igualmente la catalogación de novela prerromántica como hace Brown, para precisar que: «Si hubiera que etiquetar la obra, preferiría hacerlo en compañía de esas otras novelas que hemos ido citando, y de algunas más que requieren estudio [se refiere a las novelas sentimentales del siglo XVIII]. Aunque publicada en 1831, *Las españolas naufragas* guarda suficientes afinidades con ellas como para testimoniar la vigencia de sus planteamientos, básicamente sentimentales y dieciochescos, en vísperas del Romanticismo» (p. 56). La crítica está un tanto confusa y dividida a la hora de interpretar este período cultural de comienzo de siglo. En mi opinión la novela es un producto típicamente romántico, del Romanticismo conservador que se vive en la época fernandina, que convivirá con el progresista posterior al 33, tras la muerte del rey, y que tiene sus raíces más antiguas en algunas de las formas de sentimentalidad que encontramos en la última década del siglo XVIII. Con todo, este es un período de interpretación muy difícil, porque se juzga de manera apriorística, en vez de estudiar con más detenimiento la creación literaria de la época y las teorías estéticas que la sustenta.

La edición del texto es correcta, con modernización de grafía y acentuación para hacerla más accesible al lector actual. Son suficientes las notas para las aclaraciones lingüísticas y culturales, propias para entender un texto de lenguaje casi moderno que no plantea excesivas dificultades. También es suficiente la bibliografía que se maneja, aunque alguna de las referencias aquí recogidas podría haber iluminado mejor la interpretación de algunos de los aspectos estudiados.

Damos, pues, una cordial bienvenida a este texto que nos permitirá la paulatina recomposición de un período oscuro en nuestras letras. La recuperación de esta novela, escrita por una mujer, permitirá superar el injusto olvidado de esta parcela de la literatura española.

Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ

AA.VV.: *El exilio teatral republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (Editor), Col. Sinaia 4 (Sant Cugat del Vallés (Barcelona): Associació d'Idees-GEXEL), 430 páginas.

Con motivo de la conmemoración del sesenta aniversario del exilio republicano de 1939, el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona, en colaboración con la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC), decidió, durante el pasado año 1999, impulsar la organización de un Congreso Plural bajo el título de *Sesenta años después: la cultura del exilio republicano de 1939*, continuando así la labor iniciada en 1995 con la