

## PANORAMA GENERAL DE LA NOVELA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS | CSIC (MADRID)

A pesar de los esfuerzos y de las aportaciones que se hacen al mejor conocimiento del siglo XVIII español, todavía hoy no se considera a esta centuria del mismo modo que a las demás, y los tópicos que se forjaron sobre ella siguen funcionando en la negativa consideración de la misma, cuando no en su olvido. Gracias al trabajo realizado en los últimos treinta años, la situación ha cambiado en parte. Aunque el gran público sigue sin tener una idea correcta o cercana del siglo XVIII, hay que suponer que quienes se dedican a la historia literaria y cultural de España han abandonado las viejas opiniones, que más bien eran prejuicios.

Estos prejuicios contra el siglo los padeció también, y de forma especial, el género novelístico. Parecía que, tras la obra cumbre del *Quijote* y de las producciones de la picaresca, creadoras de la novela moderna, nada de valor podía existir hasta esa otra cima que es Pérez Galdós. Sin embargo, ni la novela del siglo XIX ni las primeras de Galdós pueden entenderse sin tener en cuenta los testimonios y los experimentos narrativos dieciochescos.

Si desde la política y la moral se había rechazado el siglo por afrancesado y antiespañol, desde la estética se había llegado a similar repudio porque se aplicaba a una época totalmente distinta unos criterios estéticos que eran válidos para un tipo de creación literaria y para una función de la misma. La literatura y su función cambiaron en el siglo XVIII, pero los críticos e historiadores que se acercaron a la producción del periodo y a su campo literario no supieron o no quisieron ver lo que en ellas había de novedad y cambio, y no pudieron captar que con sus instrumentos teóricos les resultaba imposible comprender el periodo al que se acercaban. Entre otras cosas que no servían estaba la consideración en que se tenía al verso y a la prosa. El verso (es decir, la lírica y el teatro) era la expresión máxima de la producción literaria; la prosa, de acuerdo con la retórica, era el medio de la verdad, de la Historia; de modo que aquello escrito en prosa no tenía cabida en el Parnaso nacional, salvo las figuras de Cervantes y Quevedo. Pero en el XVIII se considera que la literatura debe explicar la realidad

entorno, que ha de ser verosímil según unos patrones estrechos, y, por lo tanto, que el medio mejor para alcanzar ese objetivo ha de ser la prosa, porque nadie habla en verso. La literatura ha de estar cerca del ciudadano; por lo mismo, ha de ser directa y presentar un lenguaje claro. De esta forma, la literatura de la época quedaba convertida en un baldío en el que se habían traicionado las esencias patrias, que estaban en los versos de Lope y Calderón.

Sin embargo, nuestros escritores dieciochescos, además de reivindicar la prosa como medio de expresión artística —y ahí está Moratín creando el lenguaje poético en prosa del teatro moderno—, hicieron un esfuerzo por entender el pasado literario nacional. Es verdad que en un principio y de manera sumaria rechazaron lo escrito en los siglos XVI y XVII, pero es incontestable que poco después crearon el canon de nuestra literatura al analizar ese pasado, clasificarlo y convertirlo en historia; discriminaron personas y obras, las entendieron en su sincronía y dieron nombres como el de «Siglo de Oro» a esa época que aún conocemos así<sup>1</sup>. Personajes como Juan Andrés hicieron la historia de la novela en trabajos como *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, en cuyo tomo IV hablaba de los españoles hasta el siglo XVIII, estableciendo uno de los primeros repertorios de novelistas de todos los tiempos.

La novela en el XVIII explicó la realidad, como lo hicieron el nuevo teatro y el ensayo periodístico, y en esa época se convirtió en el género moderno que hoy es e inició su ascenso en la predilección de los lectores. Se leyó en grupo e individualmente. La escenificación de la lectura individual, que realiza Cervantes en el *Coloquio de los perros* cuando el alférez se acuesta la siesta y el licenciado se queda leyendo, se desarrolló en el XVIII a medida que aumentaba el número de lectores; y como éste aumentaba y el libro era un objeto de uso cada vez más cotidiano, disminuía su tamaño para hacerlo manejable, pero es bien cierto que todavía, y en gran medida, los periódicos y la literatura de ficción se leyeron en grupo, de modo que se pudiera comentar lo que se transmitía. Los lectores, cada vez más, demandaron ficción, entretenimiento, armas para explicarse lo que sucedía en un entorno que cambiaba deprisa y en el que también tenían, cada vez más, ocio. Si este ocio era en principio un factor positivo para la actividad de los escritores, pues podían contribuir a llenarlo, pronto se vio como un enemigo, pues el ocio distraía y contra los diferentes estímulos de distracción hubo de competir el novelista. Y para ganar la distraída atención del públi-

---

<sup>1</sup> Véanse los trabajos de Alberto Blecha, Inmaculada Urzainqui y Joaquín Álvarez Barrientos en Romero Tobar (2004).

co fueron necesarios algunos cambios. Entre otros, además de los nuevos formatos, fueron nuevas las historias y se contaron de modo más cercano al lector, con un lenguaje claro y fórmulas como la de la carta, que facilitaban la comunicación entre emisor y receptor.

Al mismo tiempo que se daba esta circunstancia de acercamiento del objeto literario al público, como consecuencia del cambio en la consideración y función de la literatura, algunos de los géneros prestigiados por la preceptiva y practicados en siglos anteriores dejaron de tener la vigencia que habían conocido: es el caso de la épica, de algunas formas de la lírica y del teatro, que dieron paso a otras más actuales y cercanas a los problemas del momento. Y estos nuevos géneros, las nuevas maneras de comunicar con el lector, utilizaron principalmente la prosa. Algunos de ellos, como el ensayo, la novela, el drama burgués respondían a las nuevas circunstancias sociales y al proceso de conversión del público en objeto estético, pues cada vez más la realidad se hacía materia novelable. Al escritor se le pidió que convirtiese esa realidad en objeto de ficción, que sus modelos fueran los del entorno, no los de otros moldes literarios, y para ello dejó de lado la imitación universal en beneficio de la particular, y, en el caso de la novela, desaparecieron los antiguos romances y prácticamente las novelas pastoriles y picarescas (Fabbri, 2004). Y, como había que producir un efecto de verdad sobre el lector y puesto que se le hablaba de algo que conocía, se escribió en prosa, dejando a un lado los artificios de la métrica. Este objetivo moral de la literatura se percibe en casi todos los géneros, pero seguramente sea en la novela donde mejor se capta. Y conviene adelantar que al hablar de «moral» se alude tanto al componente ético, como a lo que tiene que ver con las costumbres, que serán el objeto fundamental de los novelistas.

#### «DESAPARICIÓN» Y CONTINUIDAD DE LA NOVELA. EL SIGLO DE ORO EN EL XVIII

Una de las consecuencias del modo de malentender el siglo XVIII fue que se consideró que durante el mismo no hubo novela. Es cierto que en el paso del XVII al XVIII disminuyó la producción, lo cual tiene que ver con la oposición de la Iglesia a la literatura de entretenimiento, instrumento que servía para secularizar la vida y las costumbres. La novela fue tanto una forma de mostrar el proceso de secularización de la cultura, como uno de los mejores modos de contribuir a ese proceso. Desde que abandonó los ideales de los libros de caballerías y pastoriles, se centró en el entorno y en los avatares cotidianos, en las costumbres, lo que la adentraba en la realidad. La novela, en tanto que literatura de entretenimiento, implicaba además un tipo de lectura diferente del de la lectura de obras religiosas, lo que la hacía peligrosa, pues al leer una de estas obras se podía opinar, se podía

cuestionar lo que se contaba en ella, la realidad ofrecida (pero también la conocida), y esto, en teoría y salvo riesgo de ser denunciado, era imposible con las lecturas de fe. La lectura de textos religiosos sólo admitía la interpretación dictada por la ortodoxia, y no dejaba espacio para la especulación; sin embargo, la literatura de entretenimiento abría todo un mundo de posibilidades. Ésta fue una de las razones por las que las autoridades eclesiásticas estorbaron la publicación de relatos, apoyando de manera decidida, en los años finales del XVII y de comienzos del XVIII, la edición de novenarios, vidas de santos y misales, confiados en que su lectura repetitiva evitaría la difusión de las nuevas corrientes de pensamiento que, tanto desde fuera como desde dentro, se proponían (Álvarez Barrientos, 1991, pp. 24-25; Tietz, 1992). Todo esto sucede mientras se ponían los cimientos de la modernidad en España, gracias a un grupo de pensadores y científicos conocidos como «novatores», acusados con frecuencia de atacar a la Iglesia (Pérez Magallón, 2002).

Como ya se ha apuntado, gran parte de la lectura en el siglo XVIII se hacía en grupo, lo cual permitía afianzar la fe católica, si se leían libros pegados a la ortodoxia (o lo contrario, si entre los receptores había un «espíritu fuerte»), pero si la lectura en grupo era de novelas, o de libros de entretenimiento en general, se podía convertir en un debate de aquello que propusiera el relato, con lo que las novedades calaban más en la población, incluso si las rechazaba. Aunque es cierto que disminuyó el número de obras originales de ficción en las primeras décadas del siglo XVIII, abundan textos de carácter narrativo, más que novelas. A pesar del esfuerzo en contra, las novelas del Siglo de Oro se reeditaron. Así se encuentran durante toda la centuria reimpresiones del *Lazarillo*, de las obras de Cervantes, de las picarescas y cortesanas (Álvarez Barrientos, 1991, pp. 37-42).

#### LA HERENCIA CERVANTINA

Como se acaba de ver, la narrativa española estuvo presente a lo largo del siglo. Especial importancia tuvieron Cervantes y su obra, tanto en la constitución de la historia literaria como en la valoración de la prosa como instrumento artístico y de la novela como género. Fue el momento en que se iniciaron los estudios sobre el autor y su obra —cervantismo y quijotismo—<sup>2</sup>, al tiempo que uno y otra se utilizaban para discutir cuestiones de estética. Es el caso de Blas Antonio Nasarre y su edición de las comedias y entremeses en 1739 y de Agustín de Montiano y la edición del *Quijote* de

<sup>2</sup> Véase Aguilar Piñal (1982; 1983), Barrero Pérez (1986), Álvarez Barrientos (1991), Rey Hazas y Muñoz Sánchez (2005).

Avellaneda, como alternativa neoclásica al modelo novelesco cervantino (Álvarez Barrientos, 2006a). Todo este trabajo alrededor de la figura de Cervantes tuvo otra consecuencia básica para la consideración en que se tiene a este autor y para el afianzamiento de la literatura como profesión y ejercicio con cierto prestigio, ya que es entonces cuando se le comienza a ver y a «construir» como emblema nacional, como icono de la cultura patria (Álvarez Barrientos, 2009a).

Por lo que se refiere a la novela, su *Quijote* se entendió mayoritaria, aunque no exclusivamente, como una sátira, en sintonía con la corriente europea que, durante la primera mitad del siglo, concebía las narraciones de ficción en prosa como medios para criticar las costumbres. De esta forma, si el *Quijote* sirvió para burlar a la sociedad del tiempo cervantino, su modelo también podía utilizarse en el Setecientos para hablar de lo que sucedía alrededor, algo que cada vez se demandaba más a los escritores. Pero conviene insistir también en que esta visión de la novela de Cervantes como obra satírica no fue la única que se tuvo en la España dieciochesca. Como también ocurrió en Inglaterra, por ejemplo, se comprendió que el *Quijote* era algo más —ahí está Cadalso—, que se estaba ante algo nuevo que luego se ha llamado novela moderna. Otra cosa es que, a diferencia de Inglaterra, aquí no se contara con narradores capaces de llevar a la práctica ese modo de hacer novela. Hubo un padre Isla, pero no un Henry Fielding, a pesar de las muchas relaciones y semejanzas intelectuales que existen entre ambos, por lo que respecta a la idea de lo que ha de ser una novela<sup>3</sup>.

Amparados por el paraguas cervantino, diferentes literatos desbordaron el modelo genérico de la novela y escribieron obras sobre diferentes aspectos de la realidad que se autorizaban al llevar en su frontis los nombres de los famosos protagonistas. Y esto sucedió en España como en el resto de Europa y América, donde la novela conoció extraordinaria fama, en traducciones, imitaciones y continuaciones (Close, 2005; Álvarez Barrientos, 2005). Ejemplos españoles son la *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero don Quijote de la Manchuela*, de 1764, cuyo autor fue Cristóbal de Arenzana (1997), el *Quijote de la Cantabria*, de Bernardo Alonso Ribero y Larrea, tres tomos entre 1792 y 1800, y numerosas continuaciones de la novela, casi todas centradas en la figura de Sancho Panza, como es lógico, que se disputa con don Quijote el protagonismo, pues, dada la identificación que a menudo funcionó entre novela e historia y novela y biografía, tras la muerte de don Quijote, había que dar término a la vida de su escu-

<sup>3</sup> Para el eco de Cervantes en Inglaterra, véase ahora Martínez Torrón y Dietz (2005), y Ardila (2009).

dero. Las que más interesan son las *Adiciones a la Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza*, de 1786, por Jacinto M.<sup>a</sup> Delgado (1984), y de Pedro Gatell, la *Primera salida de don Quijote el Escolástico* (1786), *La moral de don Quijote* (1789) y *La moral del más famoso escudero Sancho Panza* (1793), que no son novelas, como se ve por los títulos, sino ejemplos de cómo Cervantes era un valor en alza cuya obra servía para todo o casi todo, pues hubo también, además de Cervantes moralista, Cervantes geógrafo, etc. Póstuma, pues murió en 1792, apareció su *Historia del más famoso escudero Sancho Panza, desde la gloriosa muerte de don Quijote de la Mancha hasta el último día y postrera hora de su vida*, en dos tomos (1793 y 1798)<sup>4</sup>. La fascinación o la atracción por el *Quijote* fue mucha, así como por dar cuenta de la vida de los personajes, como se ha dicho, de modo que hubo polémicas entre los diferentes autores acerca de cuál era la mejor y más autorizada (verdadera o verosímil) continuación.

El interés por cerrar el relato cervantino tuvo su paralelo en la preocupación erudita por averiguar la vida y las circunstancias de Cervantes. Gracias a ese empeño, se descubrió su verdadera patria —se pensaba hasta entonces que era sevillano—, se hicieron ediciones y valoraciones de su teatro (Nasarre, 1992), se editaron numerosas veces sus otras novelas y se escribió su primera biografía, aparecida en 1737 gracias al trabajo de Gregorio Mayans (1972). También en 1780 la Real Academia Española hizo su edición de la novela con estampas y con el texto cuidado (Santiago Páez, 2006). Don Quijote se había convertido en un personaje universal, representado en estampas, cuadros, tapices, naipes, porcelanas, muebles, etc., y tanto servía para caracterizar a los españoles como para dar cierta imagen de Europa y de América: de forma especial en los momentos de independencia nacionales, ya norteamericanos, ya en el resto de ese continente. Cada país lo hizo suyo a su manera, mediante traducciones, que empezaron pronto —primero en Francia—, mediante imitaciones, algunas tan famosas como el *Quijote de las mujeres*, de Charlotte Lennox Ramsay (2004). Al mismo tiempo, desde los años ochenta, Cervantes y su novela se consagraban como figuras centrales de la cultura española y eran enfrentados como valores de influencia universal en las controversias con otras naciones acerca del predominio de una cultura sobre otra. Habían entrado en las historias de la literatura y en los conocimientos de todos —hubieran leído la novela o no—, del mismo modo que su influencia comenzó a ser tal que bien se puede decir que la ficción en prosa es una variante de lo que presenta el *Quijote*,

<sup>4</sup> Véase Larriba (2005). Gatell fue también autor de un periódico titulado *El Argonauta Español* (Gatell, 2008).

del enfrentamiento entre apariencia y realidad, entre un mundo que desaparece y otro que surge, cuestión de renovada importancia en el XVIII, y que fue clave para que los románticos alemanes lo entendieran como lo hicieron y para que don Quijote jugara el papel que desempeñó en el tránsito a la modernidad, en tanto que testimonio dramático del desgarró que producía la desaparición del Antiguo Régimen sin saber a qué abocaban los nuevos tiempos.

En relación directa con el paradigma quijotesco, a pesar de sus defectos técnicos y del excesivo lastre didáctico, está la *Historia de Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, aparecida en 1758, cuando el padre Isla (1703-1781) publica el primer tomo. En esta novela toma como modelo narrativo al *Quijote*, incluso pensó titularla «Quijote de los predicadores» y así la llama a veces. Como el mismo Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, como Henry Fielding en *Tom Jones*, se enorgullece de ser el primero en novelar en su época. El elemento didáctico, propio del pensamiento acerca de la literatura en la época, es el eje del relato —su tema central es la reforma educativa—, pero ese componente, como recurso estilístico y estructural, la lastra de forma decisiva, hasta el punto de que en los primeros años del siglo XIX se quiso hacer una edición expurgada, a cargo de la cual estuvo Leandro Fernández de Moratín, que la preparó, si bien los derroteros de la Guerra de la Independencia no le permitieron llevar el proyecto hasta el final, aunque se conserva el prólogo que invitaría a su lectura, en el que el dramaturgo, en ese momento colaborador del rey José I, sienta los cimientos de la nueva literatura que habría de alumbrar el régimen josefino, una vez acabada la contienda (Álvarez Barrientos, 2009b). Otro elemento básico de la novela es el papel que el conocimiento y su apariencia tenían a mediados de siglo. *Fray Gerundio* fue pronto denunciada a la Inquisición por aquellas órdenes de predicadores que se sentían humilladas en el retrato, y prohibida, quedando el segundo tomo inédito, aunque se distribuyó en copias manuscritas y clandestinas que llegaban a España desde el sur de Francia a lomos de mulas y en cestos de arrieros y buhoneros. A costa del padre Isla muchos ganaron dinero con una novela cuyo control editorial reclamaba (Isla, 1991; Martínez Fernández y Álvarez Méndez, 2005).

Isla organiza su relato a base de episodios distribuidos en varios capítulos: por lo general, en el primero desarrolla en serio un asunto, como si se tratara de un ensayo, y en los siguientes ejemplifica o dramatiza el concepto sobre el que se extendió, lo que, desde el punto de vista de la estructura, le acerca a los *exempla* medievales y, desde luego, pone de manifiesto su intención educativa. Esta estructura ternaria hoy en día, y pronto para los lectores de la época, como se ha visto, es más una rémora que otra cosa a la hora de hacerse cargo del largo relato. Rémora que se añade al peso excеси-

vo del didacticismo; pero como elemento positivo cuenta con la perspectiva satírica, dialógica e intelectual, propia de la narrativa europea de la primera mitad del siglo XVIII. Así, en *Tom Jones*, publicada en 1750, con la que *Fray Gerundio* tiene más de un significativo punto en común, como son el empleo de la sátira y la ironía y servirse de la técnica del contraste para orientar la lectura e interpretación de su lector. El método irónico y su estilo pusieron a Isla en relación con otros autores ingleses, como Lawrence Sterne, como quedó demostrado al ser traducido al inglés en 1772.

Ya en Italia, tras la expulsión de que fueron objeto los jesuitas, Isla tradujo *Gil Blas de Santillana*, la novela de Lesage (1991), «inspirada» en obras españolas del Siglo de Oro, que él, con evidente espíritu nacional y conociendo la significación política de la cultura, tituló *Aventuras de Gil Blas de Santillana robadas a España por Monsieur Le Sage, restituidas a su patria y a su lengua nativa por un español celoso, que no sufre se burlen de su nación*.

El modelo cervantino de *Fray Gerundio* fue seguido por otros escritores españoles en los años sesenta (Álvarez Barrientos, 1991, pp. 100-153), aunque lo que tuvo más éxito en la segunda mitad del siglo fue el relato sentimental, que exaltaba la emotividad controlada por la razón.

## SENTIMIENTO Y RAZÓN

Tuviera o no el referente cervantino, la ficción dieciochesca se organizó sobre dos elementos esenciales de la Ilustración, la razón y el sentimiento, sin olvidar la moral. Si la Razón tuvo un peso fundacional en el giro que se dio en la cultura europea entre el siglo XVII y el XVIII, el Sentimiento, la sensibilidad y el sensismo, como formas de conocimiento desde la experiencia, también alimentaron de forma determinante la nueva cultura de las Luces, como se percibe sobre todo en el giro ilustrado finisecular. La Ilustración es razón y sentimiento, algo parecido pero diferente de la sentimentalidad romántica posterior, y así, las novelas que más éxito cosecharon en el siglo fueron las que aunaron la descripción y vivencia de los sentimientos y de las pasiones en un marco controlado por la razón.

Aunque a veces se ha clasificado la producción novelesca de la época en novelas góticas, de aventuras, epistolares, sentimentales, en realidad casi todas podrían figurar indistintamente en un apartado o en otro, según se valore más este o aquel componente. Por otro lado, en esos catálogos se mezclan criterios diferentes, que van desde el formato (epistolar) a la temática (sentimental, aventurera), lo cual no es coherente. Si hiciera falta clasificarlas, quizá podrían distinguirse dos grandes grupos: las que se han dado en llamar «novelas góticas» y las «novelas sentimentales». Las primeras se comenzaron a escribir en Inglaterra y a España no llegaron hasta comienzos del



siglo XIX. Son novelas de misterio y terror, que exploran lo irracional del individuo. Pero estas obras tienen también su conflicto amoroso, que es siempre uno de los reclamos principales para el lector. Los relatos góticos abundan en escenas nocturnas, se suelen desarrollar en el campo y entre ruinas, como si el escenario reflejara el derrumbe ético de los personajes y de la sociedad en que se encuentran. Se sitúan a menudo en tiempos pasados y el misterio o la situación fantástica, que sirvió de motor de la acción junto con el problema amoroso, se soluciona al final del relato, gracia a la razón, que explica lo sucedido. Se trata de novelas como *The Castle of Otranto*, *The Mysteries of Udolfo*, *The Italian*, *The Monk*, y otras de las que los autores más destacados fueron Ann Radcliffe y Matthew Lewis. Como ya adelanté, estas novelas llegaron tarde a España pero sí se compartió su gusto por lo sangriento y truculento que, en gran medida, se cubría en España gracias a los romances y a la poesía popular y, desde luego, a tragedias como la que en 1801 estrenó Manuel José Quintana, *El duque de Viseo*, inspirada en una de las obras de Lewis. Con este caso, se está ante algo frecuente en el siglo: el trasvase entre novelas y obras teatrales, la adaptación al teatro de aquellos argumentos narrativos de éxito, a menudo de argumentos sentimentales.

Los relatos góticos tienen como sustrato filosófico las ideas de Locke sobre la sensación. Es un tipo de narrativa que ahonda en el conocimiento de los individuos —del corazón humano, según la expresión de la época— sumando a lo sentimental y racional el componente irracional, entendido como aspecto integrante de lo humano. Todo ello realza la subjetividad de los personajes, una subjetividad que considera también su lado negativo y, desde luego, malvado. En consonancia con esta perspectiva de la condición humana, la naturaleza se presenta desquiciada y enfrentada al hombre. Dado el peso que el desengaño emocional tiene en estos relatos, es posible interpretar que esta naturaleza violenta y enemiga de los ciudadanos (es decir, de la sociedad y de la civilización) es una forma de rechazo del progreso y representa la nostalgia del mundo ideal, estable, que se perdía con el avance de la civilización, basada en el orden y en el pretendido dominio de esa naturaleza. Es decir, que en esas novelas, como en otros textos finiseculares y de comienzos del XIX, se encontrarían rastros del desencanto ante la modernidad que dio pie a las actitudes y revoluciones románticas<sup>5</sup>. Desde diferentes discursos, pero teniendo a la vista el factor emocional, se concretaba un punto de vista de conocimiento del hombre, una antropología, que aspiraba a la comprensión total del individuo.

<sup>5</sup> Pueden verse Safranski (2009) y, para el caso español, Escobar (1989; 1993) y Álvarez Barrientos (2009c).

Como se aprecia por lo señalado hasta ahora, lo más visible en toda la narrativa del siglo XVIII es el elemento sentimental, útil además para referir el descubrimiento del yo, también perceptible en la producción memorialística y epistolar, en las literaturas del yo o egoliteraturas.

Los problemas amorosos y pasionales que dramatizan las novelas sentimentales abarcan tanto la órbita privada de los personajes como la esfera pública, dispositivo que produce consecuencias sociales. Así, el amor —entendido como exploración de los afectos y visualización social de las emociones— se emplea, además, como instrumento de análisis de los modos de quererse y relacionarse los individuos, pero también como bisturí de la sociedad; de esta forma, se suele aprovechar el conflicto sentimental para proponer mensajes nuevos como que la atracción entre dos personas es un sentimiento natural con el que no se debe comerciar y que ha de estar al margen de pactos e intereses de familia. El ataque a las estructuras sociales y a la hipocresía que las sustenta aparece una y otra vez en estos contextos. En tanto que sentimiento natural, el amor es valioso y digno de ser respetado por el orden social; dado que eso no se cumple, las novelas suelen cuestionar el papel de los padres en la elección del estado de los hijos y de sus esposos, y minan las relaciones paterno-filiales y políticas que obligan a los jóvenes a obedecer.

La crítica de la concepción tradicional del amor, entendida como algo ajeno a los sentimientos, sirve a no pocos autores para cuestionar los presupuestos ideológicos del Antiguo Régimen que sustentan el orden social coetáneo y para proponer, desde la sinceridad de las emociones, un nuevo tipo de sociedad. Los protagonistas, con frecuencia mujeres jóvenes, tienen una madurez emocional que les hace valorar lo que sienten, y no traicionar sus sentimientos, frente a los criterios paternos, que consideran a los matrimonios «salidas profesionales» similares a los enclaustramientos de las hijas. Por tanto, estas novelas tenían, como se ve, un compromiso con el lector y con la sociedad, al tratar sobre la realidad circundante, y llevaban también un contenido político que tomaba cuerpo en forma de moral burguesa de carácter utilitario (pues los jóvenes, quizá con ingenuidad, insistían en el valor de los sentimientos y de la atracción como medios para garantizar la estabilidad matrimonial y, por lo mismo, la social y la moral, ya que se suponía que esa fidelidad a los sentimientos evitaría divorcios).

Los jóvenes de estas novelas adoptan posturas que hoy pueden parecer candorosas, pero que en la época se tenían por «revolucionarias», ya que proponían vivir de otro modo, apoyados en los sentimientos controlados, lo cual implicaba cambiar los valores. Se comprenderá, por tanto, que las novelas llegaron a ser tan peligrosas para el Gobierno que en 1799 se prohibiera publicarlas (Domergue, 1985). Fue una prohibición que duró poco

—se prohibía editar novelas nuevas, pero no reeditar las que ya habían conseguido licencia— y que los autores e impresores soslayaron con estrategias que suponían el cambio o disimulación del género, dada la gran demanda que había de relatos de ficción que, sin embargo, como toda buena ficción, podían ser más reales que la misma realidad, y que, además, ayudaban a entender lo que sucedía alrededor. Estas novelas proponían modelos que podían llegar a ser considerados inmorales (sin necesidad de ser pornográficos o eróticos); cuestionaban, como se ha indicado, el orden establecido e introducían nuevas filosofías, nuevas ideas, imágenes, modales, modas, conductas y formas de relación, en lo que se sumaban a momentos preocupantes que también transmitían mensajes «alternativos», como la Revolución francesa y antes la Declaración de Independencia americana, que mostraban al mundo que se podía desafiar a la tradición y que había otras formas de vivir, pensar y gobernarse.

La Guerra de la Independencia supuso un freno en la producción editorial, pero al término del conflicto se volvieron a editar novelas y se amplió el espectro argumental y temático, de forma que se incorporaron relatos de tema bélico y patriótico, en los que el amor siguió desempeñando aquel papel ideológico ya señalado (Álvarez Barrientos, 2004; Freire, 2009)<sup>6</sup>.

Pero no hay que pensar que toda la novela que se publicaba era rebelde y contestataria; sólo en parte lo era y sólo en algunos aspectos. Por otro lado, el uso de esquemas narrativos antiguos, como el de las novelas bizantinas, podía hacer pensar que se trataba sólo de la puesta al día de formas anteriores, que se quedaban en el relato de aventuras sin trascendencia. Lo cierto es que no era así. Situar la narración en Asia o en el entorno mediterráneo o en América solía implicar disonancias de conducta y propuestas nuevas de relación, además de crítica de la sociedad europea, como se encuentra en los relatos que proponen el modelo del «buen salvaje» como alternativa a los desmanes que los europeos cometen en nombre de la Ilustración, pero en realidad del egoísmo y la avaricia. Es el caso de *Zimeo*, *El abenaki* y de *Oderay*, de los que se habla luego. Algo de esto se encuentra, sin embargo, en novelas como *El Valdemaro* (1792), de Vicente Martínez Colomer (1985), y *El emprendedor, o aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo (1998), dos relatos de aventuras. El primero con fuerte presencia de lo fantástico y el segundo por geografías orientales, los dos se apoyan en el estilo cervantino del *Persiles y Sigismun-*

<sup>6</sup> Sobre el conflicto versan, entre otras, *El héroe y heroínas de Montellano* (1813), de Pablo Rincón; *Sor Inés* (1813), de Martínez Colomer, y *El liberal en Cádiz* (1814), de fray Ramón Valvidares (2008).

da, como *Los trabajos de Narciso y Filomena*, de Martínez Colomer (2000). Son, seguramente, dos de las mejores novelas de entre siglos. Martín de Bernardo destacó que la suya era novela enteramente original, pero este extremo se puso en duda por parte de la República Literaria madrileña y hubo polémica en los periódicos. Lo cierto es que las páginas que narran los episodios en Francia a veces dan la impresión de haber sido tomados de otra historia. Pero, al margen de estas cuestiones (que tienen que ver con cómo se entendía la propiedad literaria en la época), con el suyo actualizó la novela de viajes, con sus encuentros y anagnórisis, proponiendo un ejemplo de tolerancia y convivencia.

Junto con estas historias encontramos las de Pedro Montengón (1745-1824), el novelista más prolífico del XVIII español, responsable de *Eusebio* (1786), *Eudoxia, hija de Belisario* (1793), *Antenor* (1788), *Rodrigo* (1793) y *El Mirtilo, o los pastores transhumantes* (1795). Montengón (1990; 1998) ejecutó una novela de viajes y de iniciación en *Eusebio*, que seguía con más o menos independencia el modelo del *Emilio*, de Rousseau. Este relato sobre la tolerancia y la educación, de gran fortuna en su momento, tuvo problemas con la Inquisición y hubo de reescribirlo dejando fuera todo lo que sonara a cuáquero y a libertad de pensamiento. Esta reescritura tuvo también su dimensión económica, que dio pie a un largo proceso acerca de la propiedad intelectual del relato, con su editor Antonio Sancha y con los hijos de éste, ya que, dado el éxito de la novela, quisieron quedarse con ella y pagarle menos de lo acordado. Se pone de manifiesto la paulatina profesionalización del ejercicio literario, así como la existencia de un campo y un mercado literarios en desarrollo. *El Mirtilo* es un peculiar relato pastoril que critica el abandono de valores antiguos y poéticos por parte de la sociedad urbana. El protagonista es un poeta nostálgico del pasado, que prefiere la vida del campo frente al rigor de la ciudad. En este sentido se estaría ante un ejemplo del histórico debate acerca de la prioridad del campo sobre la ciudad, pero sobre todo ante una muestra de la ya señalada incertidumbre ante la dirección que debía tomar la sociedad del momento, ante un ejemplo narrativo de la crisis del cambio de siglo. En las otras novelas, Montengón, jesuita expulsado que vivía en Italia desde 1767, usa el molde del *romance* para contar la vida de personajes históricos y situar la narración en el pasado.

#### LO EPISTOLAR

Recurso importante en la literatura dieciochesca fue la carta, y lo fue de manera especial en la narrativa sentimental, pues no sólo servía para dosificar la cantidad de lectura, sino que creaba la ilusión de cercanía, implicación y cotidianidad que se buscaba para conseguir el efecto de

verosimilitud. La fórmula epistolar se empleó en la novela, en el ensayo, en los artículos periodísticos, en el teatro y también a veces en textos eruditos. En el caso de las ficciones permitía tratar asuntos cotidianos con un lenguaje fácil, al tiempo que daba al escritor bastante libertad de movimientos para variar de registros y tonos, explicar los sentimientos, analizar situaciones y describir escenas. La carta se utilizaba también para producir efectos como el suspense y conseguir la implicación del lector. En esos años, la novela epistolar más característica quizá sea *La Serafina* (1797; García Garrosa, 2009), de José Mor de Fuentes (1762-1848). Hubo otras muchas novelas epistolares (Rueda, 2001; Baquero Escudero, 2003), pero ésta que cuenta los pormenores de una relación amorosa en la sociedad urbana y aburguesada de la Zaragoza finisecular alcanzó bastante éxito (tres ediciones, aunque no se conserva la primera), siempre ampliadas. Emplear cartas para contar la historia, permite a Mor (1959) la libertad necesaria para ser perspectivista y reproducir tanto escenas costumbristas de tertulias y salidas al campo, como para contar un sueño y dar así cabida a un relato utópico, a un lado las expresiones amorosas y las tribulaciones sentimentales. La carta producía un efecto de verdad sobre un lector que pedía a la literatura la reproducción del entorno.

Entre las novelas epistolares destaca por su éxito (dos ediciones) *La filósofa por amor* (1799), que es una traducción de Francisco de Tójar (2007), de un original francés de autor desconocido. El relato ejemplifica bien mucho de lo indicado más arriba sobre el papel que en las novelas jugaban el amor y los jóvenes. Adelaida, la protagonista del relato, pertenece a una importante familia y se enamora, no del pretendiente que se le tiene asignado, sino de un hombre más joven y pobre que ella, si bien rico en virtudes, que es lo que le hace valioso, ante ella y ante la sociedad. Como sus padres se niegan al matrimonio, Adelaida se enfrenta a la estructura social, tanto en el plano familiar como en el político-administrativo, pues su padre tiene un importante puesto. Su desafío al orden establecido desestabiliza las relaciones de los personajes y sus creencias, mientras su decisión amorosa la lleva a distintas situaciones en las que muestra su sentido común, su honorabilidad y madurez, así como la fuerza de sus pasiones y su determinación cuando es encerrada en su casa o debe salvar a su enamorado de prisión (con las consiguientes escenas de carácter gótico).

Tójar publicó también una *Colección de cuentos morales*, conjunto de relatos y novelas breves, presidido por «Zimeo», que es una historia sobre la esclavitud, la igualdad de los hombres y el valor de la amistad, obra de Saint-Lambert (2002). Las historias, con fuerte peso moral, se desarrollan tanto en escenarios exóticos de América como orientales, tipo de narrativa nueva en España por entonces.

Ya señalé antes que las novelas solían tener diferentes ingredientes, lo que hacía difícil su clasificación. *Leandra*, de Antonio Valladares de Sotomayor, en nueve tomos y epistolar, que tiene por protagonista a una actriz, es el ejemplo más acabado de esta complejidad. Es, en efecto, una novela epistolar y sentimental, pero también es un relato de viajes, con aventuras exóticas y góticas. Es, como reza su subtítulo, una novela «que contiene muchas», y, en cierto modo, sintetiza todos los estilos y maneras de la narrativa de entre siglos, a lo que contribuye el momento de su publicación, de 1797 a 1807. Su autor fue un conocido dramaturgo que, además, publicó un periódico en el que rescató textos antiguos de los que tenemos noticia gracias a su labor. *Leandra*, «feminista» de su tiempo, defiende un papel nuevo para la mujer en la sociedad naciente, lo que hace Valladares con un estilo sencillo y natural, como correspondía al ya señalado moderno tono conversacional de la carta, mientras habilita el esquema de la novela dentro de la novela para construir su relato. El formato de las muñecas rusas le permite contar unas historias dentro de otras, pero también pasar fácilmente de un tipo de relato a otro, del costumbrista al de aventuras, por ejemplo, sin perder de vista la exposición de las tribulaciones amorosas, las reflexiones sobre el papel de las mujeres en la sociedad o los conflictos que planteaba la difícil realidad española de entre siglos.

Se publicaron muchas novelas en el siglo y su presencia, así como el efecto que producían sobre los lectores, dio pie a diferentes debates. El relativo al efecto social, moral y político llevó a su prohibición, como se señaló; pero desde dentro del campo literario también hubo debate sobre la condición del género. Al estar escrita en prosa no formaba parte de los géneros que consideraba la preceptiva literaria; sino que formaba parte de la retórica y de la historia. Pero su demanda y el éxito suscitaron una reflexión por parte de quienes se dedicaban a él, que se encuentra en artículos de periódico y prólogos, valorando la expresión artística en prosa. Al no ser un género neoclásico, al tener episodios, al no respetar las unidades de la creación artística, muchos le negaron el pan y la sal, pero se impuso el gusto de los lectores y el que algunas de ellas eran grandes obras. No en vano, el abate Juan Andrés, cuando se refirió a ellas en su *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*, hizo la siguiente reflexión: «algunos tal vez habrán juzgado [a las novelas] objetos poco dignos de nuestra consideración, pero nosotros, después de las fatigas de tantos ilustres escritores, singularmente de Cervantes, de Fenelon, de Richardson, de Rousseau, los tenemos por una parte muy importante de las buenas letras» (1787, pp. 537-538. El debate teórico puede verse en Álvarez Barrientos, 1991). Que muchas de estas historias no lleguen hoy a la sensibilidad del lector contemporáneo, no es razón para despreciarlas, sobre todo si se piensa que algunas fueron *best seller* en su

época y aun después. Por otro lado, sirvieron para que la novela, tal y como la entendemos hoy, alcanzara las cotas que logró en el siglo XIX.

Sin embargo, otras se encuentran más cerca de los gustos de los lectores actuales, por el asunto tratado y por el modo de acercarse a él. Es el caso de *Cornelia Bororquia* (1801), otra pieza epistolar, obra de Luis Gutiérrez (1985), que cuenta el desordenado deseo que un obispo tiene de Cornelia, deseo que le lleva a secuestrarla y encarcelarla en las mazmorras de la Inquisición. Pasiones, críticas a la Iglesia y a los poderes, cartas, dudas de fe, debate sobre tolerancia y respeto a las diferentes creencias; todo eso encuentra el lector en *Cornelia Bororquia*, un personaje que tuvo vida propia al margen de la novela en pliegos de cordel. Prohibida por el Santo Oficio, llegaba a España desde Bayona, como *Fray Gerundio*, y conoció muchas ediciones, cada una con algún añadido, en ejemplo de cómo el público se había adueñado del relato y lo ajustaba a sus necesidades críticas. Fue traducido al francés, al portugués, al alemán y se empleó en el extranjero de forma política para desprestigiar a la monarquía, en tanto que pieza que se sumaba a la Leyenda Negra. Su éxito durante más de ochenta años muestra cómo el relato tuvo diversas lecturas, todas satisfactorias para los diferentes públicos, que la convirtieron en representante de la intransigencia, la intolerancia y el oscurantismo españoles.

#### LAS TRADUCCIONES

En el siglo XVIII se tradujo mucho. La forma más habitual de hacerlo era apropiarse del texto y manipularlo como si fuera propio. Que no existiera una reglamentación sobre los derechos de autor ni la conciencia de la originalidad estuviera aún suficientemente desarrollada influyeron en esta forma de tratar las obras ajenas, siempre que no se ocuparan de la de un autor clásico, en cuyo caso se solía respetar el texto y, además, el nombre del autor, que figuraba al frente de la obra<sup>7</sup>. Con las de entretenimiento y de autores cercanos en el tiempo no se tenía el mismo respeto, y esto era así en todo el mundo civilizado, no sólo en España.

Traducir fue importante porque dio trabajo a hombres de letras, y lo fue también porque sirvió para introducir en el panorama cultural nacional ideas, estructuras narrativas y discursos nuevos. Al mismo tiempo, dado el modo en que se traducía, alterando el texto, quitando y poniendo lo que parecía conveniente, el traductor hacía un ejercicio de creación literaria y se probaba en el género practicado. La lengua desde la que se solía traducir era el francés, pero esto no implica que lo que se ponía en español fueran

<sup>7</sup> Sobre el problema de los derechos de autor en la época, Álvarez Barrientos (2006b).

sólo novelas francesas, también se trasladaron novelas inglesas, italianas y alemanas, aunque a veces quedaron inéditas o se publicaron mucho después del momento de su traducción en versiones posteriores. Es el caso de *Robinson Crusoe* y de *Werther*. Las obras traducidas no fueron, por lo general, las que la historia literaria ha convertido en el canon de nuestra cultura literaria, sino preferentemente aquellas de corte sentimental, epistolar y de corta extensión que triunfaban fuera. Fueron muchos los que tradujeron, pero sobre todo mujeres como Inés Joyes (Bolufer, 2008; Johnson, 2007, 2009), M.<sup>a</sup> Antonia del Río Arnedo, M.<sup>a</sup> Romero Masegosa o Joaquina Basarán, que casi se dedicaron a ello en exclusiva. No conocemos relatos originales de mujeres, salvo alguno de Clara Jara de Soto, que más es un relato costumbrista, satírico y moral, en la línea de Quevedo y Vélez de Guevara<sup>8</sup>.

No sucede esto con Gaspar Zavala y Zamora (1762-1814), que, tras poner en español varias novelas de Florian y el relato *Oderay* (1804), de corte exótico, en el que, mediante la carta de una suicida, se hace una defensa del amor como sentimiento natural y de la naturaleza frente a la civilización, culpable de destruir a los individuos, publicó su novela original, que contrasta con el relato rousseauiano anterior. *La Eumenia o la madrileña* (1805) es la historia de una mujer que sale en busca de su esposo por un mundo idílico presentado de forma exótica: el paisaje belga. Zavala (1992) presenta un relato sentimental y moralizante trufado de numerosos pasos de comedia. No hay que olvidar su importante dedicación al teatro.

El alto número de traducciones que se hicieron en el siglo —del que aquí sólo se ha dado reducida cuenta— es señal de la creciente demanda que había de este tipo de literatura, que pronto pasó a los periódicos, en los que se encuentran relatos breves, cuentos, anécdotas, que preparan el camino al folletín decimonónico.

## EL CUENTO

Si la novela del siglo XVIII corrió la suerte que se indicó al comienzo, de abandono y desprecio, la que corrió el cuento no fue mejor. Los estudiosos se ocuparon del Siglo de Oro y del XIX, dando por sentado que durante el Setecientos se suspendía la producción cultural, cuando lo que hubo fue la continuidad y evolución necesaria de todos los géneros literarios. Estos relatos breves tomaron diferentes formas a lo largo del siglo. Se presentaron

<sup>8</sup> Sobre mujeres, novela y literatura, Bolufer Peruga (1998) y Palacios Fernández (2002a), entre otros. Sobre traducción, Urzainqui (1991), García Garrosa y Lafarga (2004), Álvarez Barrientos (1998) y Pajares (2006; 2010).



como anécdotas, cuentos y leyendas, y fueron tan variados en temática como se pueda imaginar. Se mantuvieron los cuentos folclóricos y los que se habían escrito y publicado en el Siglo de Oro en colecciones que se reeditaron, y, también, se tradujeron cuentos, además de producir otros originales. Como se sabe, en el género cuentístico, ya en prosa, ya en verso, se refugió bastante de la musa jocosa y erótica, y en el siglo XVIII hay gran representación de este gusto, lo que dio trabajo a la Inquisición, que, por ejemplo, recogió la *Nueva floresta* (1790), de Bernardo María de Calzada, porque almacenaba cuentos de este tipo<sup>9</sup>.

Los chistes, las anécdotas, estas historias breves, se empleaban de manera habitual en las conversaciones y en los momentos de sociabilidad de la población, por lo que se buscaba tener un buen repertorio de estas historias para amenizar el tiempo de ocio. Por lo mismo, la publicación de «colecciones», «misceláneas» y «tertulias» de este tipo de historias se aceleró en las décadas de entre siglos (Carnero, 2009, pp. 101-131), así como en los formatos tradicionales de la literatura de cordel. Pero a comienzos del mismo se encuentran «continuaciones» de las publicadas el siglo anterior: *Segunda y tercera parte de la floresta española* (1730-1731), de Francisco Asensio, o *El entretenido* (1741), de José Patricio Moraleja, continuación de la que había escrito en 1671 Antonio Sánchez Tortoles. A mediados de siglo hay una verdadera explosión de este tipo de publicaciones, sobre todo gracias a la laboriosidad del recopilador y autor José Julián López de Castro. Sus obras se vendieron muy bien y el negocio quedaba en casa, pues él mismo era el impresor. De 1755 es *El aparador del gusto* y del año siguiente, *El jardín de los donaires y vergel de las delicias*. En 1756, Pedro Jiménez Fernández, en competencia con él, publica la *Abeja racional en el jardín de los donaires*. Como se ve por el título, Jiménez quiere poner racionalidad en el trabajo de López de Castro (Álvarez Barrientos, 1991, pp. 109-124; Cantos Casenave, 2005; Rodríguez Gutiérrez, 2004; 2008).

Como en el caso de los novelistas, los autores y editores de cuentos querían captar la atención de un público que cada vez disponía de más tiempo libre. A partir de los años ochenta aumenta el número de publicaciones que unen novelas y relatos breves: la *Colección de novelas escogidas de los mejores ingenios españoles* (1788; 1791), en ocho volúmenes; la *Colección universal de novelas y cuentos* (1790); las *Noches de invierno* (1796-1797), de Pedro María de Olive; la *Colección de algunas novelas y anécdotas* (1797), mientras que diferentes autores escriben o traducen rela-

<sup>9</sup> Iriarte, Moratín y Samaniego, entre otros, escribieron también cuentos eróticos. Los de Iriarte siguen inéditos. No está todavía claro que Moratín sea el autor de las *Fábulas futrosóficas*, véase Fernández de Moratín (1984), y para Samaniego, Palacios Fernández (2002b).

tos cortos, como el ya citado Vicente Martínez Colomer, que en 1790 da a luz su *Nueva colección de novelas ejemplares*, o como *Mis pasatiempos* (1804), de Cándido M.<sup>a</sup> Trigueros, que une cosas originales y traducciones. Hay que insistir, una vez más, que en este gusto por el relato corto, humorístico, anecdótico, exótico, España no es una excepción. Antes al contrario, se inscribe en la corriente europea del momento. En Francia, por ejemplo, se publican en 1774 las *Anecdotes chinoises, japonaises, siamoises, tonqui-noises, etc., dans lesquelles on s'est attaché principalement aux moeurs, usages, costumes et religions de ces différens peuples de l'Asie*; Marmontel y Saint-Lambert editan sus respectivos *Contes moraux*. Ahora bien, el narrador que más éxito tuvo en la narrativa breve fue Baculard d'Arnaud, cuya *Petite biblioteque amusante*, de 1781, y *Les épreuves du sentiment* (1775-1778), se tradujeron con profusión<sup>10</sup>.

Dada la brevedad del cuento, y considerando cómo cambiaban las maneras de relacionarse con los textos literarios, no tardaron en pasar a formar parte de los elementos necesarios en los periódicos. Junto con las noticias, críticas de libros y de teatro, y a las informaciones útiles y los avisos de pérdidas y ofertas de trabajo, se encuentran estos pequeños relatos en los que se refugia mucho del interés por las costumbres, propias y ajenas, como se ha visto por los títulos enumerados más arriba. De nuevo, en esta narrativa breve, el interés por el entorno y porque la ficción explique lo que sucede alrededor. Se empleaban formas populares y antiguas para divulgar mensajes y contenidos, también nuevos.

Hubo, como no podía ser de otra forma, debate teórico sobre la condición del cuento, por eso no es infrecuente encontrar en los prólogos de las publicaciones ensayos o intentos de caracterizar el género y diferenciarlo del de la novela, así como de aislar el cuento popular y folclórico del literario (Rodríguez Gutiérrez, 2004, pp. 22-26; Cantos Casenave, 2005, pp. 48-52).

#### MORAL Y COSTUMBRES EN LA NOVELA

Si la literatura de la época debía ser útil y moral (moral también en el sentido de dar cuenta de las costumbres, *mores* en latín), la novela había de serlo mucho más porque no contaba en la preceptiva literaria, como ya se indicó. La necesidad de que fuera moral se recrudeció ante su éxito y ante su peligro ideológico. Para justificar la escritura de ficción y su papel en el panorama literario de la sociedad dieciochesca, se apeló a su dimensión didáctica. Los autores, en sus prólogos y en sus defensas ante la censura, señalaban que las novelas enseñaban a amar el bien y a rechazar el mal.

<sup>10</sup> Tomo estos datos de Álvarez Barrientos (1991) y Cantos Casenave (2005).

Pero los moralistas, y todos en general, sabían que antes y mejor que las virtudes, el público atendía más a la pintura, atractiva por detallada, de los vicios y defectos que se presentaban con la excusa didáctica de que era necesario conocerlos bien para verlos, prevenirlos, defenderse de ellos y rechazarlos. La realidad que dejan otros testimonios es que los lectores asumían conductas mientras aceptaban o no los nuevos valores aportados por la civilización y la urbanidad que llegaban desde las páginas de las novelas. Éstas fueron un agente de cambio social importante que minó las bases éticas y de conducta del Antiguo Régimen para avanzar en la crisis de fin de siglo. Los relatos que se publicaron en el siglo XVIII, por lo general, dieron cuenta de la entrada en vigor de un nuevo modelo de individuo, cuyos valores se basaban en criterios que no tardaron en denominarse burgueses. El modelo de conducta preferido y valorado fue el de la burguesía frente al de la nobleza.

Desde este punto de vista, la producción novelesca del siglo es de marcado carácter moral. A lo sensible y razonable, elementos que integran y dirigen los relatos, hay que añadir este otro componente que no pocas veces aparece como subtítulo. «Novela moral» es el relato que describe la nueva ética secular del siglo, vinculada a valores de utilidad, amistad y profesionalidad; valores que van a ser los del ciudadano; novela sobre el entorno y que considera la realidad y sus costumbres como materia literaria, según la afortunada expresión de Benito Pérez Galdós.

Pero hay que recordar que eran morales también en el sentido de basarse en las costumbres, no para describirlas, como hace la literatura costumbrista, sino para tomarlas como excusa o apoyo de la fabulación. El objetivo del costumbrista es la costumbre en sí, como aspecto de la sociedad que aparece o desaparece; al novelista la costumbre le sirve para dar verosimilitud a su composición, para hablar del entorno, para crear desde ella (Escobar, 1988). Por eso hay que diferenciar textos que parecen novelas y no lo son, aunque utilicen una contera ficticia, costumbres e incluso puedan servir de la carta para estructurar la obra, pues, como se indicó, ésta se empleó en casi todas las manifestaciones literarias.

#### MORAL Y COSTUMBRES EN LA PROSA

En el panorama de la prosa del siglo, hay una serie de textos que hacen referencia, de modo muy amplio y variado, a los cambios en las costumbres y que usan un marco ficticio para encuadrar su crítica costumbrista. Suele tratarse de papeles que denuncian o defienden los cambios que en cuanto a nuevos modales y maneras se introducían en la sociedad española. Y, aunque el teatro y la poesía se detuvieron sobre esta movilidad moral, fue la prosa la que mejor dio cuenta de la fractura que sufría la sociedad. Bastan-

tes de estos relatos aparecen en los periódicos, pero también en folletos como los escritos por Juan Fernández Rojas (1756-1819) sobre Crotalópolis, trasunto de Madrid, o el que, referido al mundo del teatro y a la propia actividad literaria, a las alteraciones que sufría su sistema de producción, escribió Cándido M.<sup>a</sup> Trigueros (1736-1798) bajo el título de *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros* (2001), además de muchos otros que podrían citarse, a medio camino entre la narración historiográfica y el relato de visos costumbristas que emplean, como se indicó, un atisbo o germen de ficción como *cornice* que encuadra el asunto. Es lo que sucede con obras que se centran en el entorno y ofrecen al lector un diagnóstico o una radiografía cercana de la sociedad, de sus costumbres y del modo en que cambian los individuos, pero sin fabular sobre ello, sino ateniéndose a la denuncia moral de aquellos que abandonan la forma de ser tradicional. Es el caso de las *Cartas marruecas* (1782), *Los eruditos a las violetas* (1772) y *El buen militar a la violeta*, prohibido y sólo publicado en 1790, obras todas de José Cadalso (1741-1782) sobre el entorno, que hablan directamente de él y que pretenden dejar una estampa sobre algún aspecto de la realidad española; en el caso de las *Cartas marruecas*, sobre el momento de transformación en que se encontraba España, en este caso mediante el formato epistolar, de éxito en la Europa del momento, como indica el autor. Las *Cartas marruecas* están más cerca del ensayo que de la novela, aunque tengan ese marco ficticio y unos supuestos personajes; se parecen a la *Carta* del marqués de la Villa de San Andrés (1983) en la que hace un retrato de la cambiante ciudad de Madrid, como Cadalso lo hace de la cambiante España. Usar elementos de ficción, utilizar diferentes puntos de vista para hablar de la sociedad española, no indica necesariamente que se esté escribiendo una novela —es decir, que se esté haciendo ficción—, sino que se quiere presentar a los lectores, de una forma plural, que asienta sin embargo un único sentido, la situación en que se encontraban las costumbres españolas. Lo mismo que tampoco abunda en ello el que su autor hable de «ficción», aluda al *Quijote* y al éxito de las cartas en Europa; ya se indicó que la carta se empleó en todos los géneros literarios y que un marco de ficción suele amparar a muchos textos de crítica costumbrista.

Las *Cartas marruecas* son un hito en la producción en prosa del siglo. Cadalso pasa revista a los diferentes ambientes sociales y territoriales, a las clases populares y aristocráticas, a los problemas de la educación y a los modos de divertirse de los españoles (y aquí podría relacionarse con otro excelente texto en prosa, la *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas*, de Jovellanos, escrito en 1792), a las relaciones de los españoles con los europeos, etc. Es algo así como un repaso al estado de la nación española. Se ha señalado que Cadalso imitó con esta obra las *Lettres persa-*

nes, de Montesquieu, pero Cadalso está muy lejos del francés, aunque use el formato de la carta; critica la imagen que se dio de los españoles en esas *Lettres*, pero le interesa más ofrecer a sus compatriotas una imagen crítica y constructiva del país y, para ello, para corregir la mala imagen que se tiene de España fuera, utiliza puntos de vista externos e internos. A diferencia de las *Lettres*, sus *Cartas* apenas tienen desarrollo argumental, cosa mucho más presente en la obra de Montesquieu. Cadalso indica en el prólogo a su obra que quiere escribir sobre el estado cambiante de las costumbres nacionales y cada carta es como un pequeño ensayo, como el fragmento de una conversación mantenida en alguna tertulia. La carta le permitía variedad de temas y extensiones y libertad de enfoque, como él mismo escribió: «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» (2000, p. 3). Palabras que bien habría suscrito Feijoo, padre del ensayo español, y que de modo parecido escribió Nifo en sus periódicos. Lo importante, por otro lado, es que pone de relieve el éxito de la forma epistolar como medio de comunicación, su aprovechamiento desde distintos puntos de vista y géneros, y la conciencia de Cadalso de su utilidad.

En todo caso, la ubicación genérica de las *Cartas marruecas* no está clara aún. Parte de la crítica las considera una novela (Dale, 1998; Cadalso, 2000), mientras que el resto las tiene por un ensayo que da cuenta de la cambiante situación en que se encontraba la España del momento. Un ensayo epistolar, con un ligero entorno de ficción como ocurre en otras obras, por ejemplo, en los *Ocios en mi arresto*, que es un tratado epistolar de mitología para señoritas, escrito por Jerónimo Martín de Bernardo en 1803, y que contiene un primer episodio novelesco.

A la vista de lo someramente expuesto, se concluye que el panorama novelístico español en el siglo XVIII fue complejo y de gran vitalidad. Por un lado, se encuentran las reediciones de novelas de los siglos XVI y XVII, así como de cuentos y narraciones breves; por otro, las muchas traducciones de textos diversos, aunque abundaron sobre todo los sentimentales. Junto con esto, una realidad que iba desde los pocos que escribieron en la tradición picaresca y de la novela corta del Siglo de Oro, como Pablo de Olavide (Alonso Seoane, 1984), a los que intentaron acomodar los modelos nuevos a las formas y a las características españolas, escribiendo relatos de viajeros, sentimentales, de aventuras, utópicos, etc. En todo caso, el concepto de novela que se manejaba en el siglo XVIII incluía elementos como la observación de la realidad, el compromiso con el lector, la idea de proponer un relato moral que fuera de utilidad y entretenimiento al público. Todo ello hacía posible que se pudiera hablar de novela moderna, una novela que, frente al mundo ideal y caballeresco de los *romances* o relatos de

caballerías y fantásticos, se centraba, siguiendo la estela del *Quijote*, en el entorno, que enfrentaba al individuo consigo mismo y con sus circunstancias, oponiendo, como había hecho Cervantes, realidad y deseo. Una novela que a lo largo de la centuria abandonó el concepto literario de *imitación universal de la naturaleza* para centrarse en la sociedad y reproducirla artísticamente desde una interpretación más cercana al de imitación particular. Por otro lado, la novela, género sin espacio en la preceptiva y, por tanto, necesitado de lograr reconocimiento y aceptación, se reivindicó desde el lado de la moral, que la justificaba como vehículo educativo.

#### TEXTOS Y NOVELAS

- ANDRÉS, Juan (1787), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, IV, Madrid, Sancha.
- ARENZANA, Cristóbal de (1997), *Don Quijote de la Manchuela novela del siglo XVIII*, ed. y antología Antonio Chicharro, Jaén, UNED.
- BLANCO-WHITE, José (1995), *Vargas. Novela española*, Rafael Benítez y M.<sup>a</sup> E. Francés (eds.), Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- CADALSO, José (2000), *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, est. prel. de Nigel Glendinning, ed. de Emilio Martínez Mata, Barcelona, Crítica; ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2000.
- DELGADO, Jacinto M.<sup>a</sup> (1984), *Adiciones a la Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza*, escritas en arábigo por Cide-Hamete Benengeli y traducidas al castellano con las memorias de la vida de este, Madrid, Grupo Editorial Babilonia.
- [¿FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro?] (1984), *Fábulas futrosóficas o la filosofía de Venus en fábulas*, eds. dos árcades futrosóficos y un libertino a la violeta, Madrid, El Crotalón.
- GARCÍA MALO, Ignacio (1995), *Voz de la naturaleza*, ed. y selección de Guillermo Carnero, London, Tamesis Books.
- GATELL Y CARNICER, Pedro (2008), *El Argonauta Español. Periódico gaditano*, Marieta Cantos Casenave y M.<sup>a</sup> José Rodríguez Sánchez de León (eds.), Sevilla, Renacimiento.
- GUTIÉRREZ, Luis (1987), *Cornelia Bororquia*, ed. de Gérard Dufour, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- HOYO SOLÓRZANO Y SOTOMAYOR, Cristóbal, marqués de la Villa de San Andrés (1983), *Madrid por dentro (1745)*, ed. de Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular.
- ISLA, José Francisco (1991), *Historia de Fray Gerundio de Campazas*, ed. de Luis Fernández Martín, Madrid, Editora Nacional, 1978; ed. de Joaquín

- Álvarez Barrientos, Barcelona, Planeta; ed. de José Jurado, Madrid, Gredos, 1992; ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, 2 vols.; ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1995.
- JOHNSON, Samuel (2007), *La historia de Rasselas, príncipe de Abisinia*, ed. de M.<sup>a</sup> Luisa Pascual Garrido, Córdoba, Berenice; traducción de Inés Joyes y Blake. Seguida de una *Apología de las mujeres. Carta original de Inés Joyes a sus hijas*, ed. de Helena Establier Pérez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- LENNOX RAMSAY, Charlotte (2004), *La mujer quijote*, ed. de Cristina Garrigós, Madrid, Cátedra.
- LESAGE, Alain-René (1991), *Historia de Gil Blas de Santillana*, pról. de José Ramón Tolivae Faes, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 2 vols.
- LÓPEZ DE CASTRO, Francisco de Paula (1999), *El fiel amigo. Novela original*, ed. de Pilar Amo Raigón, Madrid, UNED.
- MARTÍN DE BERNARDO, Jerónimo (1998), *El emprendedor, o aventuras de un español en el Asia*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- MARTÍNEZ COLOMER, Vicente (1815), *Sor Inés*, Valencia, Impr. de Francisco Brusola.
- (1985), *El Valdemaro*, ed. de Guillermo Carnero, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- (2000), *Los trabajos de Narciso y Filomena*, ed. de Antonio Cruz Casado, Córdoba, Diputación.
- MARTÍNEZ DE ROBLES, Segunda (2000), *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas* (1831), ed. de Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones / GESXVIII.
- MAYANS, Gregorio (1972), *Vida de don Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. de Antonio Mestre, Madrid, Espasa-Calpe.
- MONTENGÓN, Pedro (1990), *Obras*, ed. de Guillermo Carnero, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- (1998), *Eusebio*, ed. de Fernando García Lara, Madrid, Cátedra.
- (2002), *El Rodrigo*, ed. de Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra.
- MOR DE FUENTES, José (1959), *La Serafina*, ed. de Ildelfonso-Manuel Gil, Zaragoza, Universidad.
- NASARRE, Blas Antonio (1992), *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- RINCÓN, Pablo (1813), *El héroe y heroínas de Montellano*. Memoria patriótica por D..., dedicada al Sr. D. José Canga Argüelles, Valencia, Benito Monfort.



- SAINT-LAMBERT, Jean-François (2002), *Colección de cuentos morales (los da a luz Francisco de Tójar)*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos, Salamanca, Universidad / Cádiz, Universidad de Cádiz.
- SALVA Y PÉREZ, Vicente (2003), *Irene y Clara, o la madre imperiosa*, ed. de Ana Rueda, Salamanca, GesXVIII.
- TÓJAR, Francisco de (2007), *La filósofa por amor*, 2.<sup>a</sup> ed., ed. de Joaquín Álvarez Barrientos, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- TORRES VILLARROEL, Diego de (1972), *Vida*, ed. de Guy Mercadier, Madrid, Castalia; ed. de María Angulo Egea, Madrid, Ollero & Huerga, 2004.
- TRIGUEROS, Cándido M.<sup>a</sup> (2001), *Teatro Burlesco Español o Quijote de los teatros*, ed. de M.<sup>a</sup> José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Plaza Universitaria.
- VÁLVIDARES, Fray Ramón (2008), *El liberal en Cádiz, o aventuras del abate Zamponi*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos, Cádiz, Diputación.
- VIERA Y CLAVIJO, José (1983), *Vida del noticioso Jorge Sargo*, ed. de E. Romeo Palazuelos, Santa Cruz de Tenerife, Goya eds.
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar (1992), *Obras narrativas*, ed. de Guillermo Carneiro, Barcelona / Alicante, Sirmio/ Universidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1981-2001), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC. 10 vols.
- (1982), «Anverso y reverso del quijotismo en el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española*, 1, pp. 207-216.
- (1983), «Cervantes en el siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, 21, pp. 153-163.
- , (ed.) (1992), «La novela española del siglo XVIII: el rescate de un género», *Ínsula*, 546.
- ALONSO SEOANE, M.<sup>a</sup> Jose (1984), «La obra narrativa de Pablo de Olavide, nuevo planteamiento para su estudio», *Axarquía*, 11, pp. 11-49.
- (2002), *Narrativa de ficción y público en España: los anuncios en la 'Gaceta' y el 'Diario de Madrid' (1808-1819)*, Madrid, Universitas.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991), *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
- (1995), «El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII», *Hispanic Review*, 63, pp. 1-18.
- (1996), «Novela», en Francisco Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta / CSIC, pp. 235-283.
- (1998), «Traducción y novela en la España del siglo XVIII. Una aproximación», en Fernando García Lara (ed.), *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, pp. 11-22.



- , (ed.) (2004), «Novela, Historia y Política en el cambio de siglo», en *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva / Universidad de Cádiz, pp. 243-270.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2005), «El *Quijote* en Europa y América en los siglos XVIII y XIX», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Don Quijote. Tapices españoles del siglo XVIII/ 18th Century Spanish Tapestry*, Madrid, SEACEX/ Ediciones El Viso, pp. 29-61.
- (2006a), «‘Avellaneda’ en el siglo XVIII», en Enrique Giménez (ed.), *El Quijote en el Siglo de las Luces español*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 13-41.
- (2006b), *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.
- (2009a), *Miguel de Cervantes Saavedra, ‘monumento nacional’*, Madrid, CSIC.
- (2009b), «Falsificación, política e historia literaria. Mateo Alemán, el padre Isla y Moratín», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal, Carmen Menéndez Onrubia (eds.), Madrid, CSIC, pp. 821-830.
- (2009c), «Concepto y estética del Romanticismo, el drama de la modernidad», *ADE. Revista de teatro*, 126 (2009), pp. 109-122.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (2009), «La presidente de Turvel (1799), una temprana traducción (mutilada) de *Les liaisons dangereuses*», *Dieciocho*, 32.2, pp. 275-288.
- AMALFITANO, Paolo *et alii* (1990), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi.
- ARDILA, J. A. G. (ed.) (2009), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London, Legenda.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1988), *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el ‘Quijote’*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- (2003), *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz, Universidad.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1986), «Imitadores y continuadores del *Quijote* en la novela española del siglo XVIII», *Anales cervantinos*, 24, pp. 103-121.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (1998), *Mujeres e Ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- (2008), *La vida y escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: apología de las mujeres*, Valencia, Universidad.
- BROWN, Reginald (1953), *La novela española 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

- CANTOS CASENAVE, Marieta (ed.) (2005), *Antología del cuento español del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra.
- CARNERO, Guillermo (ed.) (1995), «La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión», *Anales de Literatura Española*, 11.
- CARNERO, Guillermo (2009), *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Universidad de Salamanca / Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CLOSE, Anthony (2005), *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica.
- DALE, Scott (1998), *Novela innovadora en las 'Cartas marruecas' de Cadalso*, New Orleans, University Press of the South.
- DOMERGUE, Lucienne (1985), «Ilustración y novela en la España de Carlos IV», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, I, Carmen Iglesias, Carlos Moya y Luis Rodríguez Zúñiga (coords.), Madrid, CIS, pp. 483-498.
- ESCOBAR, José (1988), «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, pp. 261-270.
- (1989), «Romanticismo y Revolución», en David T. Gies (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, pp. 320-335.
- (1993), «Ilustración, Romanticismo, Modernidad», *Entresiglos*, 2, pp. 123-133.
- FABBRI, Maurizio (1972), *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Libreria Goliardica.
- (2004), «Andanzas de nuevos pícaros en la literatura española del siglo XVIII. Las novelas de Alemany, Bosch y Mata, Ortiz, Viera y Clavijo», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, I, Alessandria, Edizioni dell'Orto, pp. 461-481.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1990), «Notas sobre la narrativa breve en las publicaciones periódicas del siglo XVIII: estudio de la *Tertulia de la aldea*», *Estudios de Historia Social*, 52-53, pp. 181-194.
- (1995), «Acercamiento a una novela por entregas dieciochesca: *Zumbas*, de José Santos Capuano», *Anales de Literatura Española*, 11, pp. 117-127.
- (1996), «Textos para la historia del cuento tradicional en el siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (eds.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 337-446.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1980), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio (1997), «Una novela olvidada de 1814 (*El liberal en Cádiz, o aventuras del abate Zamponi*)», en Enrique Torre y José Luis García Barrientos (eds.), *Comentarios de textos hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Madrid, Síntesis, pp. 129-165.

- FREIRE, Ana M.<sup>a</sup> (2009), «La Guerra de la Independencia en la novela española del siglo XIX», en Emilio de Diego, José Luis Martínez (eds.), *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Actas, pp. 627-645.
- GARCÍA GARROSA, M.<sup>a</sup> Jesús (2009), «De *El cariño perfecto* (1798) a *La Serafina* (1802, 1807): las tres versiones de una novela de José Mor de Fuentes», *Revista de Literatura*, 71, pp. 461-496.
- , y LAFARGA, Francisco (2004), *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*, Kassel, Reichenberger.
- GARCÍA LARA, Fernando (ed.) (1999), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1933-41), *Estudio histórico sobre la censura gubernamental en España 1800-1833*, Madrid, Tipografía de Archivos / Escelicer, 3 vols.
- LAFARGA, Francisco (1988), «Sobre recepción de la narrativa francesa del siglo XVIII en España: los intermediarios», en AA. VV., *Narrativa francesa del siglo XVIII*, Madrid, UNED, pp. 429-438.
- LARRIBA, Elisabel (2005), *De la lancette à la plume: Pedro Pablo Gattel y Carrnicer. Un chirurgien de la Marine Royale dans l'Espagne des Lumières (1745-1792)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, y ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (eds.) (2005), *El mundo del padre Isla*, León, Universidad de León.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, y DIETZ, Bernd (eds.) (2005), *Cervantes y el ámbito anglosajón*, Madrid, Sial.
- MERCADIER, Guy (1981), *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, Paris, Éd. Hispaniques.
- PAJARES, Eterio (2006), *La novela inglesa en traducción al español durante los siglos XVIII y XIX: aproximación bibliográfica*, Barcelona, PPV.
- (2010), *La traducción de la novela inglesa del siglo XVIII*, Vitoria, Portal ediciones.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (2002a), *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- (2002b), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002), *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC.
- REY HAZAS, Antonio, y MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (eds.) (2006), *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Verbum.
- RODRÍGUEZ, Rodney (1985), «Continuity and Innovation in the Spanish Novel: 1700-1833», en *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and*

- Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, D. and L. Jane Barnette (eds.), Newark, Juan de la Cuesta, 49-63.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004), *Historia del cuento español (1764-1850)*, Madrid, Iberoamericana.
- (ed.) (2008), *Cuentos españoles del siglo XVIII*, Madrid, Akal.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.) (2004), *Historia literaria/ Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- RUEDA, Ana (2001), *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Madrid, Taurus.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena (ed.) (2006), *De la palabra a la imagen. El Quijote de la Academia de 1780*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- SEBOLD, Russell P. (1975), *Novela y autobiografía en la 'Vida' de Torres Villarroel*, Barcelona, Ariel.
- TIEZT, Manfred (1992), «El proceso de secularización y la problemática de la novela en el siglo XVIII», en Manfred Tietz y Dietrich Briesemeister (eds.), *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*, Wiesbaden, Harrasowitz, pp. 227-246.
- TRUXA, Sylvia (1996), «La bella sin rostro en la novela sentimental del siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (eds.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 841-850.
- URZAINQUI, Inmaculada (1991), «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: el horizonte del traductor», en María L. Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 623-638.
- ZAVALA, Iris M.<sup>a</sup> (1987), *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Ámsterdam, Rodopi.