Novelistas británicas del siglo XVIII en España

Begoña Lasa Álvarez

ArCiBel Editores

© Novelistas británicas del siglo XVIII en España
© Begoña Lasa Álvarez
(Este libro reproduce fielmente el archivo proporcionado por el autor)

© 2017, ArCiBel Editores, S. L.
Imagen de Portada: Marguerite Gérard "Lady Reading in an Interior" (1795-1800)
www.arcibel.es
editorial@arcibel.es

Imprime: Quares
ISBN: 978-84-15335-64-1
Depósito Legal: SE 1936-2017

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright"©, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

Novelistas británicas del siglo XVIII en España

Begoña Lasa Álvarez

ArCiBel Editores

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....7

PORTADAS.....28
- Títulos.....30
- Referencia genérica.....53
- Autoría y traducción.....85
- Pie de imprenta.....112
- Licencias y censura.....128

PRÓLOGOS.....142

DEDICATORIAS Y MECENAZGO.....190

FRONTISPICIOS E ILUSTRACIONES.....208

PÚBLICO LECTOR.....214

CONCLUSIONES.....243

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....253

INTRODUCCIÓN

Los textos de novelistas británicas del siglo XVIII que llegaron a España en las últimas décadas de esa centuria y primeras del XIX lo hicieron en su mayoría a través de traducciones al castellano, justamente en un momento de gran debate con respecto a la traducción. Principalmente preocupaba el gran número de traducciones que se publicaban y, como bien puntualiza Franco Moretti en su *Mapa de la novela europea*, "las cuestiones cuantitativas no son casi nunca *solamente* cuantitativas" (2001: 142). Así, en 1793 Vargas Ponce habla de "traductomanía" en España (cit. en García Garrosa y Lafarga, 2009: 28) y posteriormente, en 1800, a caballo entre los dos siglos, Cristóbal Cladera manifestaba lo siguiente: "Hace años que nos inunda un diluvio de traducciones en que perece no sólo el primor y gallardía de las obras originales, mas también el sentido y verdad de los principios de que tratan" (cit. en García Garrosa y Lafarga, 2004: 344), precisamente en un texto en que reseñaba la traducción de *Hamlet* llevada a cabo por Leandro Fernández de Moratín. Lo cierto es que la crítica de la época denominó como aluvión, avalancha o inundación, entre otros términos, este fenómeno, el de la traducción, que causaba desasosiego, dado que suponía introducir nuevas ideas, modos de vida o formas y temas literarios en España; aunque por supuesto, no todos estaban en contra, sino que había también quienes daban la bienvenida a las novedades. Por tanto, la polémica y las discusiones sobre el tema estaban a la orden del día y se producían en diferentes foros, como la prensa, diversos tipos de textos ensayísticos, panfletos, tertulias, o los distintos paratextos que incluían los propios textos traducidos.

Sin embargo, si nos atenemos a las cifras, la "traductomanía" o el supuesto aluvión de traducciones no es tan intenso, aunque sí se observa un incremento durante los años finales de la centuria y especialmente ya en el siglo XIX. Se estima que durante todo el siglo XVIII la proporción de textos traducidos con respecto a la totalidad de los publicados es de aproximadamente un 18%, mientras que esta cifra se eleva en las dos últimas décadas del siglo en las que se alcanza entre un 20 ó 23% (García Hurtado, 1999: 38; Buigues, 2002: 105). Ya en el siglo XIX, y hasta

1830, Juan Ignacio Ferreras señala que se publicaron aproximadamente 300 títulos traducidos por 200 originales españoles (1973: 84; 2010: 127), de tal modo que en este periodo la balanza sí se inclina claramente a favor de las traducciones.

La novela que se traduce es fundamentalmente de origen francés, puesto que en estos momentos Francia es la guía cultural de España, aunque también del resto de Europa. Además, en la República de las Letras se sustituye gradualmente el latín, como lengua común de los literatos y aquella en la que transmitían sus conocimientos, por el francés (Eisenstein, 1992: 32; Casanova, 2001: 96-97). Normalmente la educación de los individuos de las clases altas o medias-altas incluía el estudio de la lengua francesa, por lo que muchos de ellos leían las novedades europeas en esta lengua; sin embargo, al democratizarse la lectura y alcanzar la educación a grupos sociales que antes no habían tenido acceso a ella, se hizo necesario traducir los textos al castellano. De modo que lo habitual era que aquellos que se dedicaban a traducir lo hicieran desde el francés. Pocos eran los que dominaban otras lenguas y por ello se utilizaban versiones del francés para traducir también textos procedentes de otras culturas. Es así como las obras en inglés arribaron a la península tras pasar por el filtro intermedio galo. Como ha manifestado Julio César Santoyo, buena parte de las traducciones que se hicieron del inglés, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, eran de carácter científico y fundamentalmente aplicado, pues su publicación estaba relacionada con el potente desarrollo de la ciencia en estos años en España (1989, 2009). Las obras literarias no eran tantas y en principio se tradujeron más textos poéticos, como los de Edward Young, (Allison Peers, 1926; Glendinning, 1968). Sin embargo, entre todos los textos traducidos se encuentra un considerable número de novelas inglesas, y algunas escritas por mujeres, en cuyo estudio se va a centrar este trabajo.

Las cifras resultan reveladoras sobre esta preponderancia del francés, si se establece la comparación entre las traducciones de esta lengua y las del resto, entre ellas el inglés. Así, para los textos traducidos del francés el porcentaje se movería entre el 55,11% (García Hurtado, 1999: 38) y el 65% (Lafarga, 1999: 13) del total, mientras que los ingleses representarían entre un 3,74% (García Hurtado, 1999: 39) y un 7,3% (Lafarga, 1999: 13). Sin embargo, el caso de España no es aislado, ya que dada su

hegemonía cultural en los siglos XVII y XVIII, Francia actuaba como intermediaria entre la cultura inglesa y la española, pero también entre la alemana y la española, por ejemplo; y se trataba de un fenómeno que afectaba no sólo a España sino también a otros países como Holanda, Italia, Bulgaria o Turquía, durante esta época (Lambert, 1993: 16-7). De hecho, se ha señalado en varios estudios recientes que el surgimiento de la novela en este periodo es consecuencia del continuo intercambio y tráfico de ideas en un efervescente y cosmopolita continente europeo (Montandon, 1999; Cohen y Dever, 2000; Mander, 2007; McMurran, 2009; Stewart, 2009; Wiggin, 2011).

La influencia de Francia en España abarcaba casi todos los ámbitos de la vida de la época, como la política, la economía, la medicina, la literatura, la moda, el peinado, la comida, etc., no escapando a esta ascendencia la traducción. Los traductores españoles, que obviamente no conocían el texto original inglés, aceptaban las traducciones francesas sin cuestionar el método seguido por los traductores, quienes en su mayoría transformaban el texto para adaptarlo al gusto de los lectores franceses, es decir, al *bon goût*. La existencia de una cultura de intermediación ha pasado un tanto desapercibida hasta tiempos recientes, puesto que, como señala José Lambert, los comparatistas pioneros de la primera mitad del siglo XX, a los que denomina "douaniers de la littérature", repararon únicamente en las relaciones de naturaleza binaria, sin tener en cuenta el papel fundamental de intermediación de ciertas culturas (1993: 16). Es por ello que consideramos que para este estudio son de especial relevancia las recientes teorías sobre la transferencia, tanto en los estudios de traducción como en los culturales. En el primer caso, porque como apunta Pym, además de analizar los textos traducidos, para conocer cualquier operación traductológica es necesario preguntarse qué ha venido de dónde y por qué razón, y a dónde, por qué y a quién va dirigido el texto traducido (2010: 27). Por otra parte, la transferencia cultural se centra en la mediación y recepción de obras literarias en una cultura foránea, y resulta especialmente apropiado para la República de las Letras ilustrada en la que los escritores estaban en constante conexión compartiendo sus ideas, pues no sólo analiza procesos de intercambio bilateral, sino también trilaterales o triangulares, como ocurre en este caso (Stockhorst, 2010: 19; Espagne, 2013: 5).

Por lo que respecta a la situación de la novela en España, se ha considerado en general que el siglo XVIII no fue un periodo muy propicio para este género en la península. En realidad, no se escribieron grandes textos narrativos ni de gran calidad, y por ello se obviaron durante largo tiempo, llegándose a afirmar que el siglo XVIII fue un siglo sin novela en España. Fue este hecho el que llevó a Joaquín Álvarez Barrientos a preguntarse "¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?" (1992). En el artículo que lleva este significativo título proporciona varias respuestas. Por una parte, la preceptiva de la época que consideraba a la novela como un género bastardo, sin tradición, y además escrito en prosa, cuando la verdadera literatura debía estar en verso, como la poesía y el drama. Precisamente por este motivo, la novela fue ignorada en las historias literarias de este siglo, pero también del XIX y parte del XX. Por otra parte, la novela no se avenía con algunos de los principios fundamentales de la Ilustración, como la educación o la razón, dado que se consideraba que los textos narrativos de este género únicamente proporcionaban entretenimiento a sus lectores y daban vuelos a su imaginación, y por ello sufrió también un rígido control por parte de las autoridades políticas y religiosas que se traducía en la censura gubernativa e inquisitorial.

Sin embargo, como señala Roland Barthes, la necesidad de contar historias forma parte consustancial de la civilización humana (1975: 237), de manera que en esta centuria también se contaban historias que al público le gustaba leer o escuchar. Aunque no fuesen novelas, se leían diversos tipos de textos de ficción como los almanaques y pronósticos, los pliegos de cordel, las comedias sueltas, etc. Ya en las últimas décadas de la centuria se empiezan a componer novelas por autores como Pedro Montegón, Vicente Martínez Colomer o José Mor de Fuentes. Pero lo más destacable de estos años es la gran cantidad de novelas traducidas que se publican en España, como se ha señalado anteriormente. De hecho, cualquier trabajo crítico sobre novela del setecientos que consultemos dedica un apartado más o menos amplio a la traducción de novelas (Brown, 1955; Montesinos, 1980; Ferreras, 1987a, 2009; Barjau Condomines, 1990; Álvarez Barrientos, 1991, 2010, 2015; García Lara, 1999; Carnero, 2008). Por otra parte, por lo que se refiere a las novelas inglesas que se tradujeron en España, lo fueron tardíamente con respecto al año de su publicación en Gran Bretaña, es por ello que la aparición de muchas de las traducciones de estas obras coincidió temporalmente con el advenimiento del Roman-

ticismo en España. Así pues, también se recoge este tema en monografías sobre novela de la época romántica (Peers, 1954; Alborg, 1982; Pedraza y Rodríguez, 1982; Ferreras, 1973, 1987b, 2010; López Santos, 2010). Asimismo, la percepción del gran número de traducciones que se llevaron a cabo en esta época también ha dado lugar a un creciente número de estudios sobre historia de la traducción en el setecientos y ochocientos, que pueden resultar interesantes para este trabajo, pues tienden a ocuparse no sólo del proceso de traducción como tal, sino también a acompañarlo de valiosas aportaciones sobre aspectos referidos a la recepción de esos textos en la cultura de llegada. Además, en todos ellos se pueden encontrar observaciones más o menos extensas sobre la traducción del género narrativo (García Hurtado, 1999; Lafarga, 1999, 2004; Ruiz Casanova, 2000; Buigues, 2002; Pegenaute, 2004; García Garrosa y Lafarga, 2004, 2009; Lafarga y Pegenaute, 2009).

Ya se ha mencionado que los lectores se mostraban atraídos por los textos de ficción y en particular, por las novelas. Las cifras son significativas, la presencia de novelas en Europa occidental se incrementó entre un 30% y un 60% a lo largo del siglo XVIII y este desarrollo de la novela ya a finales de siglo va emparejado a un aumento considerable del número de lectores y lectoras, aunque el crecimiento no se produce en la misma proporción (Moretti, 2008: 121). Si bien no tan reseñable como en otros países de Europa, en España también hay un incremento, entre otras razones por la ideología ilustrada de la nueva dinastía reinante, los Borbones, que propicia la educación de un número cada vez mayor de súbditos y, por tanto, su acceso a la lectura, entre los que se encuentran también mujeres. Conviene subrayar asimismo el cambio que se produce en los hábitos de lectura, que incluso ha llevado a algunos autores, como Reinhard Wittman (1998), a hablar de una revolución en la lectura a finales de este siglo. Se produce una secularización general en la sociedad que afecta al tipo de lectura que paulatinamente se va imponiendo, es decir, se pasa de una lectura intensiva y en grupo de textos fundamentalmente religiosos a una lectura extensiva en solitario de textos de esparcimiento que se leen una sola vez (Wittman, 1998: 439; Moretti, 2008: 121). Evidentemente, este incremento en el número de lectores se constata también por el aumento en el volumen de libros publicados en las décadas finales del siglo, de modo que ya podemos decir que tanto la novela, como la lectura y la industria editorial se despliegan de forma paralela y con influencias mutuas durante esta centuria. Así, se puede compro-

bar que el número de talleres de impresión aumenta, del mismo modo que la capacidad productora de los mismos, como consecuencia de los avances técnicos (Buigues, 2003a: 304-308).

Mientras que tanto en España como en Francia la todavía vigente preceptiva clásica consideraba los géneros narrativos fuera de sus reglas al no ajustarse a ellas, en Inglaterra por estos mismos motivos los autores y autoras comenzaron a experimentar y a tratar de crear un género nuevo, en el que todo tipo de influencias era posible: los diarios, las biografías de presos, las noticias periodísticas, las cartas, etc. Se crean así unos textos de ficción novedosos que causan deleite entre los lectores ingleses pero también en el continente. Al depender España casi exclusivamente de Francia cuando se trataba de la traducción de obras literarias en general y de la novela en particular, el hecho de que en Francia se esperasen con ansia las novedades procedentes de las islas británicas para traducirlas a su idioma repercutió necesariamente en aquello que posteriormente se traducía y llegaba a España y al resto de países de Europa. Además, hay que tener en mente otro dato relevante en este sentido, que a partir de finales del siglo XVIII Inglaterra acentúa su ascensión económica y política, que junto a la codificación llevada a cabo en su lengua, le va a servir para contrarrestar el dominio cultural francés (Casanova, 2001: 104-105).

Ante el hecho de tener que dar nombres de novelistas que inauguran la novela moderna en Inglaterra surgen siempre los mismos autores, los considerados como padres de la novela inglesa: Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding, Laurence Sterne o Tobias Smollett. Sin embargo, junto a estos, hubo numerosas mujeres que decidieron seguir la carrera de las letras y que se inclinaron por el género novelesco en particular, de tal modo que, como señala Dale Spender (1986), la novela inglesa también tuvo madres. Si en las primeras décadas del siglo hubo escritoras, como Aphra Behn, Eliza Haywood o Penelope Aubin, que rivalizaron con sus coetáneos en número de lectores (Warner, 2005: 87), a mediados, Samuel Johnson habla de "a generation of Amazons of the pen" (cit. en Todd, 1989a: 125) que desafiaban el poder de los hombres en el mundo de las letras. Pero será en las últimas décadas de la centuria cuando se llega a la profesionalización de la escritora. Esta entrada masiva de las mujeres en la carrera literaria y su especialización en la novela, condujo a una situación en que, a pesar de la gran relevancia de novelistas

como los arriba mencionados, el género novelesco se asoció con las mujeres, tanto escritoras como lectoras, y se produjo lo que se ha llamado la feminización de la novela (Spencer, 1996: 215).

En este sentido, se podría mencionar el corpus ofrecido por John Skinner, quien en un esfuerzo por tener en cuenta tanto fuentes de la época como de la actualidad, ha llegado a formular una lista de 50 novelistas dieciochistas, que incluye a 23 mujeres y 27 hombres en activo durante este periodo y con obras reconocidas (2001: 51). Lo que demostraría que existió una igualdad prácticamente total en cuanto a sexos en lo que se refiere al desarrollo de una carrera literaria, siendo incluso alguna de estas novelistas más conocida y con más ediciones y ventas que sus coetáneos. También resulta significativo que en el siglo XVIII en Gran Bretaña fuese casi un lugar común señalar la masiva entrada de las mujeres en el ámbito de la escritura; aunque en realidad se trataba de verbalizar una especie de amenaza que podía desestabilizar el statu quo masculino, puesto que seguían sin ser aceptadas por su atrevimiento y falta de modestia, o en el mejor de los casos, eran tratadas con condescendencia por la crítica (Lasa Álvarez, 2010: 192).

Aunque Ian Watt considera esta importante presencia de escritoras de novela en Inglaterra como meramente cuantitativa y no cualitativa (1985: 298), se trata de una aseveración discutible, pues como se ha venido apuntando hasta ahora lo cuantitativo siempre importa e indica algo. En cualquier caso, es lógico que su elevado número y su fecundidad se reflejaran en los textos que se tradujeron al francés y de esta lengua al castellano. Como muestra de ello, comprobamos que Montesinos cita traducciones de novelas de 13 escritoras, con 45 entradas en total en su bibliografía de traducciones, frente a ocho escritores con 41 entradas (1980), y María José Alonso Seoane en su monografía sobre anuncios de narrativa de ficción en la prensa española de principios del XIX recoge 12 anuncios de escritoras, mientras que los de novelas de escritores ingleses son siete (2002). Asimismo, en un repertorio posterior de Eterio Pajares sobre traducciones al castellano de novelas en inglés durante los siglos XVIII y XIX, tomando como fecha límite final el año 1850, se puede apreciar que el número de autoras y autores traducidos es el mismo, 15 (2006)[1].

1 Se trata de los siguientes escritores y escritoras, con el número de traducciones

Sin embargo, por lo que se refiere al número de traducciones (incluyendo traducciones diferentes y diversas ediciones de un mismo texto), la balanza se inclina en favor de los hombres, con 99 traducciones, frente a las 66 de las mujeres. Evidentemente, las traducciones de Defoe al castellano resultan decisivas para esta significativa distancia, pero considerando que las traducciones de *Robinson Crusoe* no eran en realidad tales, sino adaptaciones, y que el texto original no se tradujo en su totalidad hasta 1835 (Pajares, 2006: 89), las cifras varían considerablemente. De tal manera que teniendo este y otros factores en cuenta, como falsas atribuciones, la cifra final sería de 60 traducciones de novelas escritas por hombres y 57 por mujeres. Pero junto a esto merece nuestra atención el hecho de que las autoras más traducidas son dos mujeres, Ann Radcliffe, con 18 textos, y Elizabeth Helme, con 14. Mediante estos datos se puede apreciar una presencia similar, pero siempre ligeramente superior, de las novelas de escritoras inglesas en España durante las últimas décadas del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Evidentemente, estos detalles cuantitativos son muy relativos, puesto que no se conocen las tiradas de cada una de las ediciones ni el número real de lectores y lectoras de estas obras, entre otros datos que se necesitarían para realizar un estudio más pormenorizado; sin embargo, en este caso pueden bastar para al menos proporcionar una visión general de la situación.

Entre las novelistas que comprende este estudio se encuentran desde escritoras de la talla de Frances Burney, Charlotte Lennox, Frances Sheridan, Ann Radcliffe, Sarah Fielding o Clara Reeve, pasando por otras menos conocidas como las hermanas Sophia y Harriet Lee, Elizabeth Inchbald o Amelia Opie; hasta llegar a autoras muy populares en aquel periodo pero prácticamente desconocidas hoy en día como Agnes Maria Bennett, Elizabeth Helme o Regina Maria Roche. Consideramos, por tan-

---

entre paréntesis al lado: Joseph Addison (1), John Arbuthnot (1), Anna Laetitia Barbauld (1), Agnes Maria Bennet (2), Mrs. Croft (1), Richard Cumberland (2), T.J. Horsley Curties (4), Daniel Defoe (44), Henry Fielding (4), Sarah Fielding (4), Anne Fuller (1), Oliver Goldsmith (4), Elizabeth Helme (14), Elizabeth Inchbald (1), William Ireland (5), Samuel Johnson (4), Charles Lamb (1), Harriet Lee (4), Sophia Lee (3), Charlotte Lennox (1), Matthew G. Lewis (3), Amelia Opie (2), Ann Radcliffe (18), Andrew Michael Ramsey (3), Clara Reeve (1), Samuel Richardson (9), Regina M. Roche (6), Frances Sheridan (2), Laurence Sterne (4), Jonathan Swift (10).

to, que esta nómina de autoras y su variedad enriquecerán nuestro trabajo con aportaciones y datos diversos y originales, puesto que su situación y motivaciones a la hora de escribir son en muchas ocasiones totalmente divergentes y sus creaciones así lo atestiguan.

A pesar de esto que acabamos de exponer, entre los pocos trabajos que se han publicado sobre la presencia de la novela inglesa del XVIII en España hasta el momento, apenas se repara en las novelistas inglesas, sólo reciben alguna mención aislada. En relación a esta cuestión, creemos relevante que el profesor Francisco Aguilar Piñal en 1992 en su artículo "La novela que vino del norte" ya diese cuenta del importante papel que jugó la mujer en la llegada de las novelas francesas e inglesas a España, tanto por la elevada nómina de escritoras, como por el público al que iban dirigidas y los temas que trataban. Además, indicaba la necesidad de insistir más en ello. Sin embargo, los trabajos en los que se trata de la recepción y traducción de novelas de autores del setecientos inglés continúan siendo mucho más numerosos que los dedicados a sus contemporáneas[2]. Si bien en los últimos años se están realizando algunas aportaciones que permiten compensar al menos en cierta medida esta situación, contribuyendo fundamentalmente con diversos estudios de caso (Jaffe, 2005; Lorenzo Modia, 2006; Lorenzo Modia y Lasa Álvarez, 2007; Lasa Álvarez, 2004a, 2004b, 2009a, 2013a; Fernández Rodríguez, 2008; Establier Pérez, 2010). Obviamente, este trabajo se inscribe en esta línea, aunque pretende ofrecer un análisis del tema en su conjunto.

Si bien este estudio se va a centrar en la recepción de aquellos textos de escritoras del siglo XVIII que mantienen en castellano el mismo género narrativo, es necesario mencionar, aunque sea brevemente, que se produjo también su llegada a este país mediante adaptaciones teatrales, lo cual intensifica más si cabe nuestra insistencia en el papel fundamental que desempeñaron las escritoras británica en la recepción de la novela en lengua inglesa en España. Hay que destacar que entre los entretenimien-

2 Véase por ejemplo, Deacon (1999a), y Pajares (2010). Hay que destacar las aportaciones de este último autor en este campo (Pajares, 1994a, 1996a, 1996b, 1999), así como las de otros investigadores, que aún mencionando en sus estudios a escritoras, se centran fundamentalmente en los novelistas (Suárez Lafuente, 1979; Bolufer, 2007; Galván, 2008; Santoyo, 2009; Establier Pérez, 2012).

tos de que podían participar los españoles de la época, el teatro era uno de sus favoritos, hasta el punto de que en la España del siglo XVIII se vivió una gran efervescencia teatral (Lafarga, 2004: 248). Como consecuencia, con el fin de conseguir que el público asistiera de forma regular al teatro, los empresarios teatrales debían ofrecer novedades constantes. Ello obligaba a los autores y autoras, a su vez, a recurrir a todo tipo de fuentes en busca de nuevos temas para crear piezas teatrales inéditas. A pesar de que este tipo de obras teatrales llegó a España también por vía francesa, Pataky Kosove indica la vinculación clara existente entre la escena española y la literatura sentimental inglesa, ya que los creadores y creadoras de las comedias francesas que actuaban como intermediarios miraban a las islas británicas en busca de nuevos temas para sus obras (1977: 46). Lo cierto es que dos de las novelas que se analizan en este trabajo fueron adaptadas al teatro y se tradujeron al castellano. De la novela de Frances Sheridan, *Memoirs of Miss Sidney Bidulph. Extracted from Her Own Journal* surgió la pieza dramática *Comedia nueva. El amante honrado* (1793) y de la novela *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald, la obra *Matilde de Orleim* (1802). Sin embargo, ambas novelas se transfirieron al género dramático en Francia y luego fueron adaptadas para nuestra escena por autores teatrales españoles. Estas obras dramáticas, que en realidad fueron tres, al haberse realizado dos traducciones de *Matilde de Orleim*, fueron traducidas al castellano en la época de esplendor de la comedia sentimental en España (García Garrosa, 1990: 59). Las dos obras, además, se tradujeron, o adaptaron más bien, por uno de los grandes creadores del género, Gaspar Zavala y Zamora, aunque no debemos desestimar al otro autor, Antonio Marqués y Espejo (Vallejo González, 1998; García Garrosa, 2011).

Los estudios sistémicos y su consideración del sistema literario como tal constituyen una de las perspectivas desde la que vamos a enfocar el estudio que presentamos a continuación, fundamentalmente porque gracias a estos estudios se empezó a estudiar la literatura traducida como parte de las historias de la literatura nacionales. El sistema literario para Itamar Even-Zohar es "un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas que se entrecruzan y se solapan parcialmente al usar diferentes posibilidades al mismo tiempo, aunque funcione como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes" (cit. en Shavit, 1999: 148). De entre los sistemas que constituyen el polisistema literario, uno está integrado por la literatura traducida. Sin embargo, este último, junto a otros tipos de li-

teratura, ocupa habitualmente un lugar en la periferia del sistema literario en cuestión (Shuttleworth, 1998: 177). Pero no siempre es así, y por ello nos interesan particularmente los postulados establecidos por Even-Zohar con respecto a la posición central o periférica de la literatura traducida en el sistema literario (1999). Será central en tres supuestos: dentro de una literatura 'joven' que aún no ha cristalizado; dentro de una literatura 'periférica' o 'débil' porque a través de la traducción se importan modelos nuevos; y cuando se produce un momento de crisis o de vacío en una literatura dada, al considerarse que los modelos establecidos ya no son suficientes y se busca en otros sistemas literarios modelos nuevos (Even-Zohar, 1999: 225-7). Por otra parte, es necesario tener en cuenta que el proceso de traducción se produce en unas circunstancias determinadas, la Europa de finales del siglo XVIII y principios del XIX, con las relaciones y luchas de poder que se generan en este contexto. Como consecuencia, también se va a adoptar en este trabajo la perspectiva de la teoría del campo literario, tal y como lo entiende Bourdieu, en el que diferentes agentes sociales compiten por el control del mismo (1993). Este espacio se puede caracterizar, en palabras de Pascale Casanova, como un universo desigual y fuertemente jerarquizado, por lo que esta autora emplea la oposición dominante/dominado para explicar las relaciones e intercambios en el sistema literario y recalcar sus desigualdades (2010: 288-290). Además, al basarse de forma sustancial en las teorías sistémicas[3], el modelo de Casanova también mantiene la oposición vista anteriormente, centro/periferia. Serán por tanto estas dos oposiciones las que utilizaremos para explicar el proceso estudiado en este trabajo.

Como se ha indicado más arriba, la novela española en el siglo XVIII era un género desprestigiado por diversos motivos, se encontraba en una situación de debilidad, "en los márgenes del sistema literario", dado que no se ajustaba a las normas que regían el centro del mismo, y por ello constituía "un espacio privilegiado para las interferencias y para la elaboración de nuevos modelos textuales" (Yahalon, 1999: 99), un "terreno un poco sucio pero vivo de donde procede toda evolución literaria" (Moretti, 2001: 144). En España se producían por tanto pocos textos narrativos, mientras que se reeditaban textos antiguos, especialmente de Cervantes y otras obras de ficción del siglo XVII. En contraposición a este hecho estaba el

3 Véase, por ejemplo, los capítulos 8, 9 y 10 de Hermans (1999).

público, que exigía narraciones con las que entretenerse. De manera que el sistema literario español, por lo que se refiere al género narrativo, acudirá a la literatura traducida, produciéndose así interferencias entre sistemas, motivadas en este caso fundamentalmente porque hay una necesidad de productos que no encuentran en su entorno y se recurre por tanto a una literatura fuente de prestigio (Gallego Roca, 1994: 150), la francesa. Sin embargo, es interesante añadir a todo lo anterior los postulados de Johan Heilbron, pues basándose también en las teorías sistémicas, considera que no es tanto cuestión de tradición y prestigio, sino de centralidad en lo que él define como el sistema internacional de la traducción (2010). Como en el caso del literario, este sistema posee también una estructura jerárquica con lenguas centrales, semiperiféricas y periféricas, pero dada su condición de sistema dinámico, la posición de las lenguas en el mismo puede variar a lo largo de los años (Heilbron, 2010: 309-310). Al concebir el sistema de la traducción de esta manera se explica por qué las traducciones fluyen más desde las lenguas centrales hacia las periféricas y que las traducciones entre lenguas periféricas o semiperiféricas se produzcan a menudo a través de la lengua que ocupa el centro del sistema (Heilbron, 2010: 311), como ocurría con el francés en el siglo XVIII o en la actualidad con el inglés.

Sea como fuere, la traducción es "la gran institución de consagración específica del universo literario [...], una forma de reconocimiento literario y no un simple cambio de lengua" (Casanova, 2001: 180). Habitualmente son las creaciones literarias más novedosas, que han dejado huella en el centro del sistema literario, las que posteriormente se traducirán para romper con las normas del espacio literario periférico o dominado y así introducir en él las obras más modernas y de moda en ese momento (Casanova, 2001: 181). Grossman (2011) y Casanova (2001) dan numerosos ejemplos de cómo grandes escritores conocieron y devoraron las obras de sus antecesores y antecesoras a través de las traducciones y la gran influencia que estas ejercieron sobre ellos. Además, de no ser por estas, su posterior obra no se hubiera forjado o vigorizado del mismo modo. Pero la ascendencia de la traducción y especialmente de la traducción de textos literarios resulta igualmente esencial para el público lector en general, pues se

> amplía nuestra capacidad de explorar a gente de otra sociedad o de otras épocas. Nos permite saborear la transformación

> de lo extranjero en lo familiar y durante un breve período vivir fuera de nuestra propia piel, de nuestros propios preconceptos e ideas erróneas. La traducción amplía y profundiza nuestro mundo, nuestra conciencia, de maneras incontables e indescriptibles (Grossman, 2011: 30).

De igual modo, la literatura traducida a finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX trajo modelos novedosos con los que nutrió al género novelesco español con nueva savia. Pero el desarrollo de este género en España forma parte de un movimiento más amplio, que Franco Moretti ha percibido al estudiar el surgimiento de la novela moderna en diferentes ámbitos geográficos y culturales, pues según este autor, "when a culture starts moving towards the modern novel, it's always as a compromise betwen foreign form and local materials" (Moretti, 2000: 60). Hay un nuevo material que llega de otra cultura, en el caso de España proviene de la cultura central en ese momento en Europa occidental, la anglo-francesa, y se combina con una realidad y una tradición narrativa locales, para dar lugar a una novela específica de este país, y así lo constatan los diferentes autores y autoras que han tratado este tema (Álvarez Barrientos, 1999: 21; García Garrosa, 2006: 550-551; Jaffe, 2005: 124). Lo cierto es que desde el punto de vista del sistema receptor, la traducción, una vez que cruza las fronteras, supone una amenaza para la autonomía del mismo, una transgresión, pues siempre afecta a la producción autóctona, siempre es un desafío para lo establecido, para derrocar lo ya conocido, y una rebelión contra las jerarquías y los límites éticos, ideológicos y políticos locales (Lefevere, 1985: 53; Tymoczko, 2014: 170).

No obstante, el trabajo de los traductores es igualmente determinante, pues al estar integrados dentro de un sistema literario, que como tal presenta unas limitaciones o restricciones, al realizar su trabajo, como señala Lefevere, pueden decidir adaptarse a dicho sistema y permanecer dentro de él u oponerse al sistema y desplazarse fuera de él, traduciendo obras que atenten contra lo establecido, porque se oponen a la noción dominante de lo que la literatura o la sociedad deberían ser (1997: 27-29). En el primer caso, se refiere a la poética, que "está formada por dos componentes: uno es un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos; el otro, una idea de cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social en su

conjunto" (41). Este autor añade que desde el momento en que la poética de un sistema literario se codifica ejerce sobre él una influencia enorme para que se mantenga estable; sin embargo, hay dos factores por los que este estado de las cosas se puede malograr, dado que cada sistema acaba desarrollando un contrasistema, al mismo tiempo que está sujeto al cambio (54). El otro elemento que ejerce control sobre el sistema es lo que Lefevere denomina mecenazgo, entendido como todo aquello con poder para influir ideológicamente sobre el sistema literario, y que por lo tanto pueden ser personas, grupos o instituciones (29-30).

Teniendo en cuenta lo sostenido por Lefevere, la traducción tanto en España como en Francia durante el siglo XVIII, e incluso en el XIX, una época en que como se ha indicado las preceptivas y las reglas constreñían la actividad literaria, debía de ajustarse a dichas normas que constituían la poética dominante, además de al mecenazgo ejercido por los grupos de poder, que en el caso de España estarían encabezados por los Ilustrados. De ahí la importancia de los elementos paratextuales, denominados así por primera vez por Gérard Genette, por no constituir el propio texto nuclear de la obra, sino que lo rodean (1997). En estos paratextos es donde los traductores daban a conocer la manera en que tenían que realizar su trabajo para poder participar en el sistema literario imperante y poder encajar sus traducciones, que provenían de otro, en el sistema de llegada. Pues, como señala Gallego Roca, "Traducir de acuerdo a un determinado repertorio de normas y modelos garantiza la canonización de las traducciones", aunque esta actividad pueda haberse realizado consciente o inconscientemente por los traductores (1994: 157). En el caso de Francia, para proteger el sistema literario francés se había impuesto un método de traducción conocido como *belles infidèles*, que promovía todo tipo de alteraciones y cambios del original con el pretexto de que este se adaptara al *bon goût* francés. En cuanto a España, las razones ideológicas prevalecen, tanto desde el punto de vista religioso, ya que había que preservar la fe católica frente cualquier otra creencia religiosa que era tachada de hereje, como desde las instancias de poder, que concebían la literatura desde una perspectiva utilitaria, con lo que su fin último debía ser el de la instrucción pública. Este poder de la traducción para transformar o domesticar textos de otras culturas y hacer que encajen en la cultura de llegada ha sido descrito gráficamente por Lawrence Venuti, como la violencia etnocéntrica de la traducción (2010).

Es por ello que creemos que resulta imprescindible para este trabajo centrarnos en los elementos paratextuales, que según Genette son "the liminal devices [...] that mediate the relations between the text and reader" (1997: xi). Más adelante explica con más detalle la relación entre estos elementos y el texto:

> A literary work consists, entirely or essentially, of a text, defined (very minimally) as a more or less long sequence of verbal statements that are more or less endowed with significance. But this text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal and other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. We do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its 'reception' and consumption in the form (nowadays, at least) of a book (1997: 1).

Para concretar lo que este autor denomina elementos paratextuales, diremos que la mayoría de ellos se encuentran justo delante del texto en sí, y en el interior del propio libro impreso que los contiene. Se trataría del título, el nombre del autor o autora, la portada y contraportada, la colección, ilustraciones, notas, prólogos, epílogos, etc., todos los materiales que encontramos en el momento en que abrimos un libro y que no constituyen exactamente el texto en sí. Aunque no dejan de ser también influyentes y determinantes otros componentes, como titulaciones internas de capítulos, versos y citas, o imágenes, en el interior del texto nuclear, de su análisis nos ocuparemos en menor medida y solamente cuando sean necesarios para agregar alguna información significativa. Como se verá más adelante, algunos libros tienen un aparato paratextual sucinto, mientras que otros presentan gran riqueza y profusión de este tipo de elementos. En algunos casos, los textos originales presentan ciertos componentes que anteceden al texto que desaparecen o van variando en las sucesivas ediciones, versiones y traducciones; o al contrario, van adquiriendo diversos elementos de esta índole con el paso del tiempo y con su transferencia a otras culturas. Habrá funciones y aspectos de los

paratextos que no se mencionen, pues no se pretende agotar el tema, sino presentar las principales modalidades y hacerlo mediante casos y ejemplos del corpus seleccionado para poder extraer las conclusiones más significativas. Fundamentalmente emplearemos las micro-funciones que identifica Urpo Kovala para los paratextos: "identification, metatextual function, placing, giving background information, illustration, reference to reader, advertising, and the artistic and legal/bibliographic functions" (1996: 134). En suma, lo que interesa analizar a través de los paratextos es la relación entre el libro y sus lectores y lectoras, y cómo esta relación en muchas ocasiones no es directa sino que intervienen elementos mediadores como los que hasta aquí se han mencionado.

El trabajo de Genette sobre los paratextos, que dio carta de naturaleza a ciertos aspectos de los libros que se consideraban secundarios y se pasaban con frecuencia por alto, se ha aplicado a otros ámbitos como el de la traducción. Una de las primeras autoras en estudiar estos elementos en relación a la traducción y utilizar esta nomenclatura es Sherry Simon en su artículo sobre el estudio de los prefacios de traducciones canadienses. Esta autora describe estos elementos del siguiente modo: "Paratextual elements in translation –the periphereal matter which accompanies the texts of translations– are useful tools in analysing the constructed subject of translation in its various historical forms. Of particular interest are the signature (the name of the translator) and the preface (the word of the translator)" (1990: 110). En el ámbito español, podemos mencionar entre los primeros autores en adentrarse en estos estudios, al comparatista Claudio Guillén (2005), quien señala que "nos encontramos ante la necesidad de reiterar el mensaje pensado para un público *B* con destino a un público *D*. De ahí la importancia de todo cuanto haga posible el acceso a *D*: prólogos, presentaciones, publicidad, críticos, profesores y otros 'intermediarios'" (2005: 321); refiriéndose Guillén con el apelativo de intermediarios a todos aquellos elementos que realizan una función de enlace y presentación (2005: 75). En su monografía sobre traducción y literatura, Gallego Roca (1994) proporciona al final de su trabajo una serie de parámetros mediante los cuales definir la traducción como un sistema intermediario. Entre estos señala un parámetro por el que se determinarán las concepciones sobre la traducción que dominen en un momento determinado, para ello propone "recurrir a las reflexiones sobre la práctica de la traducción y a los textos de apoyo que acompañan a las traducciones: prólogos, epílogos, notas del traductor, es decir los paratextos

en la acepción de Genette" (1994: 165). Por otra parte, y ya moviéndonos en la época en la que centramos nuestro trabajo, Lydia Vázquez considera que los elementos paratextuales son, por un lado, "reveladores de gustos y modas", pero por otro, dichos recursos destacan porque en ellos se aprecia "un esfuerzo tendente a la adaptación a una supuesta recepción", un esfuerzo en el que en el siglo XVIII "es constatable la insuficiencia de la mera traducción, incluso en su forma adaptada, y, consecuentemente, el desbordamiento de este terreno de diégesis" (1994: 712)[4].

Los estudios sobre paratextos en relación a la traducción se han incrementado en las últimas dos décadas especialmente, con diversos artículos

4 Si bien no debemos olvidar que otros autores y autoras han dado también relevancia a estos elementos paratextuales en la traducción, aunque hayan utilizado otra terminología, tal es el caso de Gideon Toury, que considera la traducción como una actividad regida por una serie de normas que afectan a todos los niveles del proceso traductológico y que divide en dos tipos: normas preliminares y normas operativas (1995: 58-60). Toury define las primeras como: "Preliminary norms have to do with two main sets of consideration which are often interconnected: those regarding the existence and actual nature of definite translation policy, and those related to the directness of the translation"; con estas normas se refiere a aquellos factores que rigen la elección de unos textos y no otros para su traducción a una determinada lengua, y por otra parte a un elemento que se va a estudiar en este trabajo, la posible intermediación de otra lengua en el proceso (1995: 58). Como vemos, estas normas no sólo afectan a la traducción del texto en sí, sino también a todo el proceso traductológico, y en muchas ocasiones no pueden ser directamente observables, para lo cual Toury proporciona dos tipos de fuentes a las que se puede recurrir para la reconstrucción de dichas normas: las fuentes textuales y las extratextuales. Estas últimas serían las que nos interesan en nuestro caso, ya que Toury las describe como: "semi-theoretical or critical formulations, such as prescriptive 'theories' of translation, statements made by translators, editors, publishers, and other persons involved in or connected with the activity, critical appraisals of individual translations, or the activity of a translator or 'school' of translators, and so forth" (1995: 65). Del mismo modo, Lambert y Van Gorp proporcionan un esquema para la descripción de traducciones en el que en primer lugar se ha de reunir información sobre lo que denominan datos preliminares (1985: 52) y que se refieren a aspectos como el título y la portada, los metatextos o la estrategia general de la traducción. Finalmente, podemos mencionar otra etiqueta, la utilizada por Harvey, que prefiere el término *bindings* (encuadernaciones) para estos elementos que nos ofrecen un primer acercamiento al texto traducido (2003: 43-44), pues según él, ciñen el libro.

como los de Vázquez (1994), Rodríguez Espinosa (1999, 2008), Watts (2000), Arias (2001), Tahir-Gürçağlar (2002, 2010), Enríquez Aranda (2002), Harvey (2003), Rennhak (2011), y más recientemente se aprecia un cierto auge en este ámbito de investigación al haberse publicado varias monografías que recogen estudios sobre el tema (Gil-Bardají, Orero y Rovira-Esteva, 2012; Pellat, 2013 y González Rolán y López Fonseca, 2014).

Para llevar a cabo este trabajo se han seleccionado a todas las novelistas británicas que escribieron durante esta centuria en Inglaterra, aunque no se han seguido estrictamente las barreras cronológicas, dado que algunas de las novelas consideradas en este trabajo se escribieron en los primeros años del siglo XIX. Sin embargo, lo que se ha tenido presente es que todas las autoras escribieran la mayor parte de su obra, o sus textos más destacados durante el siglo XVIII. El abanico de nombres y obras es amplio con la idea de que el trabajo pueda arrojar resultados generales sobre la actuación de traductores, editores, libreros, lectores y la prensa en todo el proceso. El hecho de que hayamos decidido tomar como corpus de trabajo los textos de mujeres novelistas no implica que vayamos a eludir las novelas escritas por hombres, sino que cuando sea preciso haremos referencia a ellas. No procederemos como en la historia literaria patriarcal, que ha ignorado y silenciado a las mujeres, haciendo lo mismo aquí a los hombres, sino que seguiremos una perspectiva en la que se contempla que la creación literaria de las mujeres se entrecruza y discurre siempre en paralelo a la de los hombres (Todd, 1989a: 2; Álvarez Barrientos, 2006: 53; García Garrosa, 2007: 215).

Lo que se pretende en este trabajo es demostrar que la novela inglesa escrita por mujeres tuvo una relevante repercusión en España, reivindicando así su papel destacado entre las traducciones que se llevaron a cabo durante este periodo. En un momento de auge del negocio editorial en España, se observará cómo los libreros, impresores y editores publicarán estas traducciones siguiendo los modelos utilizados en cada periodo. De este modo, podrán indicar la autora o traductor del texto en la portada, se utilizarán diferentes etiquetas genéricas, o las ilustraciones que adornan la obra, demostrando así la integración de los textos traducidos en el sistema de llegada. Los traductores y traductoras justificarán sus trabajos en los prólogos con las consabidas fórmulas sobre

la utilidad y la moralidad del texto. Lo mismo se puede decir de los lectores y lectoras, que adoptaron el tipo de ficción creado por estas autoras y lo favorecieron con su fidelidad durante años en algunos casos. Pero al mismo tiempo que comprobaremos cómo los textos estudiados se integran en el sistema literario de llegada y se adaptan a sus usos y costumbres, también se podrá apreciar cómo aportan ciertas novedades, como los problemas genéricos de la novela y algunas soluciones, el tema de la joven protagonista que impera tanto en la novela sentimental como gótica, la combinación de hechos históricos y ficticios típico de la novela histórica; o modelos formales nuevos como la novela epistolar o el cuento. Todo ello se estudiará de forma detallada en este trabajo, especialmente durante la última década del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, si bien, al haberse publicado varias ediciones recientes de obras de algunas de las novelistas, se tratará de analizar ciertos aspectos de las mismas cuando se considere pertinente.

Para dar cuenta de todo lo expuesto, el contenido de este trabajo se presenta en seis capítulos. En este primero, a modo de introducción, se ha planteado el contexto y la situación en los que se inscribe el trabajo, así como el marco teórico en el que se apoya. A continuación se lleva a cabo el estudio de las traducciones de las novelistas inglesas, y con el fin de ofrecer un estudio global del que se puedan extraer prácticas y líneas de actuación generales, hemos creído oportuno concentrar este análisis en los elementos paratextuales, por los motivos ya expuestos. De tal manera que se analizarán las portadas con sus diversos componentes en sucesivas secciones: títulos, referencia genérica, autoría y traducción, pie de imprenta y licencias. Para su estudio realizaremos un recorrido que empieza por las portadas de los textos originales en inglés y pasaremos por las de las traducciones francesas hasta llegar a las españolas, y así observar los cambios, si es que se han dado, y en qué momento del proceso se han producido, con el fin de poder establecer los motivos que están detrás de los mismos.

Se incluye también el estudio de los prólogos con los que muchas de las escritoras y traductores y traductoras del siglo XVIII encabezaban sus obras. Los prólogos constituían un tipo de paratexto muy común en esta época y con el que un elevadísimo número de escritores y escritoras encabezaban sus textos, pues un libro sin su correspondiente prólogo parecía

que no lo era del todo, que de algo carecía (Kremer, 2005: s.p.). Se trata pues de unos elementos paratextuales de vital importancia en este periodo y que por un lado invitaban al lector o lectora a adentrarse en el texto que venía a continuación, pero al mismo tiempo funcionaban como metatexto, dado que en ellos se vertían diversas nociones sobre la obra que presentaban las autoras, así como sobre la que tradujeron más tarde los traductores y traductoras. Destacan como lugar de discusión de diversos temas como el género novelesco al que se adscribe o no el texto, la situación de las mujeres, los problemas traductológicos y cómo se han solucionado, el carácter moral y educativo del texto, a quién iba dirigido. Todo ello siempre con un predominio en todo momento de un discurso persuasivo y justificativo. Analizaremos en primer lugar los prólogos de las autoras inglesas con el fin de comprender en muchos casos las motivaciones que guiaban a estas a la hora de publicar sus obras. En este caso resulta de gran ayuda para comprender en qué situación llegaban los textos a España el estudio previo de los prólogos de los traductores franceses que actuaron como intermediarios y que, como se ha señalado anteriormente, realizaban su trabajo primando a su público receptor sobre el texto inglés, de manera que las alteraciones estaban a la orden del día. Incluso se da el caso de que algunos de los prólogos franceses son traducidos al castellano y aparecen encabezando los textos traducidos, junto a los prólogos que añadieron a las traducciones españolas en algunos casos.

En el siguiente capítulo se estudian las dedicatorias, de especial importancia en el caso de las novelistas inglesas, pues en muchas ocasiones su supervivencia en el ámbito literario dependía del apoyo y sustento de otras personas más poderosas, tanto en el entorno social y económico, como en el literario. A pesar de que los textos franceses y españoles apenas presentan este tipo de paratexto, los que se han hallado resultan reveladores, al aportar importantes datos sobre el tipo de público al que iban dirigidos. También serán objeto de análisis los frontispicios e ilustraciones, dado que otro de los aspectos a destacar, tanto en las portadas y los prólogos como en el resto de elementos paratextuales, es que vienen motivados por causas publicitarias. Se trata de que el lector o comprador del texto cuando hojee el mismo desee adquirirlo, para lo cual le tiene que resultar atractivo, ya por lo que se dice en su presentación, ya por otros elementos adicionales como las ilustraciones que lo adornan.

El último capítulo está dedicado al análisis del público lector, puesto que atendiendo primordialmente también a los elementos paratextuales, como dedicatorias, prólogos, listas de suscriptores o ex-libris, veremos a qué audiencia se dirigían los textos estudiados, ciñéndonos en particular a las lectoras pues, por un lado, en el período en que nos movemos la novela se asociaba fundamentalmente con las mujeres lectoras, y por otro lado, porque al tratarse de un trabajo que estudia textos creados por mujeres queríamos prestarles especial atención a ellas también como polo receptor del mensaje emitido, puesto que frecuentemente se pensaba en ellas como público lector preferente, tanto por las propias autoras como por los editores de las novelas. El trabajo finaliza con las oportunas conclusiones.

Finalmente, quería indicar que este estudio tiene su origen en mi tesis doctoral titulada *Recepción en España de la novela inglesa del siglo XVIII escrita por mujeres*, que dirigida por María Jesús Lorenzo Modia, se defendió en el año 2009 en la Universidade da Coruña. Tras todos estos años he revisado y reformulado algunos aspectos teóricos en los que se basaba y también he reestructurado, reelaborado y añadido material, información y datos referidos a las escritoras y los textos estudiados, con lo que el apartado bibliográfico también se ha ampliado y actualizado. Quería asimismo agradecer desde aquí al grupo de investigación de la Universidade da Coruña al que pertenezco, "Literatura y cultura inglesa moderna y contemporánea" (G000274), sin cuyo apoyo la publicación de este libro no hubiera sido posible, y a la Red de Excelencia Temática VINS "(Neo)Victorian Network in Spain" (MINECO, FFI2015-71025-REDT).

PORTADAS

Los textos de ficción de este periodo presentan casi por principio una gran cantidad de elementos paratextuales de todo tipo, como señales tipográficas, poemas, canciones, epígrafes, prólogos, dedicatorias, cartas, ilustraciones, etc., que no sólo aparecían al principio, sino también en su interior, al final, en la parte superior o en la inferior (Benedict, 2015: 213). Sin embargo, el elemento más importante e imprescindible de todo el aparato paratextual que acompaña a una obra literaria es lo que el público lector encuentra de inmediato en un libro del siglo XVIII, su portada. Si tenemos en cuenta la etimología de esta palabra, portada deriva del latín *porta*, es por tanto la puerta de entrada al libro y la que aporta las señas de identidad del mismo. Ya sea más o menos elaborada, no se debe olvidar que en el siglo XVIII es la primera información que se recibe del texto (Varney, 1993-94: 133), dado que en estos momentos los libros normalmente se adquirían sin encuadernar para que después los compradores los encuadernasen a su gusto (Barchas, 2003: 14). Su origen, como hace notar James McLaverty, parece que fue meramente físico: "The book grows ever outward, acquiring more and more onionlike layers; there is always a new wrapping to protect the text form, or attach it to it, the outside world" (1997: 177). Según Genette, las páginas de título, como también se denominan, aparecieron entre 1475 y 1480 y perduraron como tales hasta comienzos del siglo XIX, cuando se inventó la portada impresa (1988: 699). Desde la aparición de la imprenta se normaliza el uso de este elemento de entrada al libro, que como se verá a continuación resultará uno de los escenarios principales donde se irán delimitando los roles de los diversos integrantes que participan en el sistema literario o sistema de la traducción. De la importancia de las páginas de título en el siglo XVIII nos da cuenta Henry Fielding en un pasaje de *The Author's Farce* de 1730: "A title page is to a book what a fine neck is to a woman, therefore ought to be the most regarded as it is the part which is viewed before the purchase" (cit. en Barchas, 2003: 235 n12).

Es destacable el hecho de que las portadas llegaron a adquirir su propia autonomía al ser utilizadas por los editores e impresores como ele-

mentos publicitarios. Se fijaban en la calle, en las casetas de los libreros, en postes, en las puertas de las iglesias o tiendas, como reclamos publicitarios (Shevlin, 1999: 48, McLaverty, 1997: 181). Prueba de ello son los diseños gráficos un tanto experimentales que se encuentran por ejemplo en las novelas de la primera mitad del siglo XVIII. La consecuencia de que las portadas pudieran utilizarse independientemente del libro son por ejemplo las portadas de las novelas de Daniel Defoe, con larguísimos títulos de carácter descriptivo en los que se narraban los acontecimientos más destacados del texto, especialmente aquellos que pudieran ser más atractivos para los lectores y lectoras[5]. En este tipo de portada, por sus condicionamientos comerciales y publicitarios, si estos títulos eran necesarios, otros elementos como el nombre del autor o autora no lo eran tanto. No obstante, a partir de 1760 los libros se van liberando de todos sus ornamentos y se adaptan a las nuevas costumbres de la serialización y la imprenta mecanizada (Barchas, 2003: 18).

Laurence Malingret destaca el papel de las páginas de título en las traducciones: "Dans le cas des traductions, l'analyse de cette page nous fournit de précieuses indications relatives aux stratégies traductionnelles et éditoriales. Il est en effet utile de savoir si le caractère traduit du roman (par le biais du nom du traducteur par exemple) est mis en évidence, si la culture d'origine est spécifiée, etc..." (1998: 399). Esta misma autora señala que el hecho de que una obra literaria sea una traducción puede quedar subrayado o velado en la página de título, según las intenciones y las condiciones de la traducción, los modelos literarios dominantes y el público receptor (399).

Las portadas eran responsabilidad de editores o impresores, no de los autores o autoras, y eran también quienes decidían la disposición espacial, tipográfica e iconográfica de las mismas, otorgándoles diferente espacio

5 Veamos a modo de ejemplo el de *Moll Flanders* (1722):

> The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, &c. Who was Born in Newgate and during a Life of Continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest, and died a Penitent, Written from her own Memorandum (Defoe, 1973: 1).

a sus diversos componentes, que poco tienen que ver con la disposición actual. En general, la apariencia de las portadas obedecía a unas convenciones, derivadas de la relación comunicativa que establecían entre los impresores y el público lector. En este caso, para estudiar las páginas de título o portadas, nos centraremos en los cuatro elementos que encontramos normalmente en ellas durante el siglo XVIII y principios del XIX, que son el *título de la obra*, *la referencia autorial*, *la referencia genérica* y el pie de imprenta; aunque como se podrá observar a continuación, no siempre aparecen todos ellos. En el caso de las portadas de los libros traducidos al castellano, estudiaremos también las licencias, dado que según la legislación vigente en España en estos momentos debían constar en ellas de forma preceptiva ciertos componentes, como se relaciona en la *Novísima recopilación de las leyes de España* de 1805: "En el principio de cada libro, que así se imprimiere o reimprimiere, se ponga la licencia, tasa o privilegio (si lo hubiere), y el nombre del autor y del impresor, y lugar donde se imprimió, con fecha y data verdadera del tiempo de la impresión" (cit. en Deacon, 1999b: 213).

TÍTULOS

El título es el elemento clave y el único indispensable, ya que a través de él identificamos la obra; sin embargo, el título de cualquier obra creativa es mucho más que esto. Concebir el título de esta manera más compleja supone un posicionamiento, puesto que se entiende que en el texto existen ciertos elementos que, en palabras de José Manuel Trabado, "aun formando parte del texto, actúan sobre su totalidad provocando así una serie de lecturas orientadas" (2004: 223). Esta visión jerarquizada del texto estaría enfrentada a una concepción plana del mismo, en tanto que todo funciona a un mismo nivel, según defienden teorías como el *New Criticism* o la desconstrucción. Ahora bien, este punto de vista no implica concebir el título como algo separado de la obra a la que se refiere e identifica, sino que durante el proceso de lectura, como elemento del texto que es, se va cargando de significado y queda asumido al del texto de la obra, formando un todo con ella (Aznar, 2004: 265).

Así, el título de una obra es un elemento de la misma que puede realizar muchas más funciones que simplemente identificar un texto. Eleonor

F. Shevelin, de hecho, nos ofrece una gran variedad de formas mediante las que un título puede influir en los lectores y lectoras:

> Framing one's approach as it shapes perceptions of the text, a title can evoke an entire tradition, or it can simply allude to a single work. A title can serve as an urtext, as when an author has only a title from which the whole story will originate. The title can supply a context, as in "What the Bullet Sang," a title that situates its poem's ensuing action on a literal battlefield of war rather than on the barren fields of a love lost. The title can act as a pretext, as when a title compels a browser to buy an unfamiliar work by an unknown author or when a title deliberately misleads, as in the case of the eighteenth-century author who named his moral essays *La Jouissance de soi-même* in hopes of attracting and then reforming libertines. Or the title can function as a subtext, as when the title creates a pervasive motif either by literally focus resurfacing from time to time in the text or by providing an overriding allusion to another work, tradition, or situation (1999: 43).

Como consecuencia de ello, se han establecido diferentes tipologías, basándose en las diversas funciones que pueden llegar a desempeñar, destacando la de Levinson, que distingue hasta seis o nueve (1985: 34-7); sin embargo, para nuestros propósitos en este trabajo, será suficiente la clasificación que proporciona Genette en el artículo que dedica exclusivamente a este elemento, en el que establece tres funciones para los títulos. La primera, y que todos los títulos cumplen sin excepción, es la designación; la segunda, se centraría en dar una indicación del contenido de la obra, y la tercera función sería la de seducir al público (1988: 708). Sin embargo, Genette considera que la información que aporta el título de una obra en ocasiones no se queda únicamente en el contenido, sino que va más allá y contribuye con indicaciones acerca de la forma, ya sea desde un punto de vista tradicional o genérico, como desde una perspectiva más original y singular (1988: 708-9).

Por lo que se refiere a la forma, Genette distingue en la estructura del título tres componentes: título, subtítulo e indicación genérica (1988: 694). Efectivamente, en el siglo XVIII la mayoría de obras literarias presentaban dos de estos tres elementos, como lo demuestran los títulos de

las novelas de nuestro corpus. Sin embargo, tenemos un ejemplo en el que aparecen los tres componentes, la novela de Elizabeth Helme titulada *St Clair of the Isles: or, The Outlaws of Barra; a Scottish Tradition* (1803), donde *St Clair of the Isles* sería el título, *The Outlaws of Barra*, el subtítulo, y la indicación genérica, *a Scottish Tradition*. A pesar de que este título es bastante extenso, hay que recordar que a principios del siglo XVIII los títulos eran generalmente bastante más largos, como hemos podido comprobar más arriba, y ofrecían un resumen de los acontecimientos narrados en el texto. Pero debido a diversas razones, en menos de una centuria los títulos se reducen considerablemente. Moretti (2009: 139-142), tras estudiar siete mil títulos de novelas publicadas entre 1740 y1850, señala las siguientes: en primer lugar, al extenderse la publicación de revistas en las que se reseñaban las novelas y se ofrecía un resumen de su argumento, se hizo redundante el ofrecer un título de estilo narrativo en la portada del libro. Además, al estar el mercado literario bien provisto de novelas que rivalizaban por atraer a sus lectores y lectoras, de lo que se trataba era de dar a cada una de las novelas un título breve, que pudiera permanecer en la mente del público y lo sedujera. Otra de las causas que señala este autor es la gran proliferación de bibliotecas de prestamo o *circulating libraries*, y que por razones prácticas necesitaban títulos más cortos para el listado de novelas que ofrecían en sus catálogos, o porque un título demasiado largo sobrepasaba los límites físicos del lomo del libro. Finalmente, los lectores y lectoras y su formación como tales no debe obviarse, puesto que a finales de este siglo ya no necesitaban que se les guiara o ayudara a la hora de seleccionar un libro o incluso un determinado género literario.

Ahora bien, lo que nos interesa en este trabajo es comprobar qué es lo que ha ocurrido con los títulos de las obras originales inglesas hasta llegar a los lectores y lectoras españoles[6]. En este sentido, si comenzamos por el título que nos ha servido de ejemplo, el español es bastante fiel al original, *Saint-Clair de las Islas o los desterrados a la isla de Barra: Novela histórica* (o sólo *Novela*), con los tres elementos, al igual que en el título en inglés. La única novedad es que se le proporciona al lector un dato más, que Barra es una isla. Quizás para ello tengamos que remitirnos a la versión francesa de la que se ha traducido esta novela, pues, como se indica

6 Para más información sobre los títulos en textos del siglo XVIII, véase Malingret (1998) y Lasa Álvarez (2009b).

en la portada de la traducción española, se trata de una traducción libre del francés. En esta última, el título es *Saint-Clair des Isles, ou les Exilés à l'isle de Barra, roman*, donde se hace referencia también a la isla de Barra, así como a una nueva indicación genérica, *roman*, que en castellano dará lugar a novela histórica o novela. El traductor francés ha considerado necesario en este caso salvar la distancia cultural entre las islas británicas y Francia respecto a los detalles geográficos, añadiendo información al texto del título, una información que se considera necesaria para que el lector capte de manera completa el mensaje (Newmark, 1995: 91) y que estaría relacionada con dos de las micro-funciones que Kovala otorgaba a los paratextos, la de situación y la de información complementaria (1996: 134).

La mayor parte de títulos de las novelas que se estudian en este trabajo han sufrido cambios en el recorrido desde su origen hasta llegar a España. Como en la mayoría de los casos en que se producen alteraciones en algún aspecto de cualquiera de las novelas, hay que cerciorarse de que ese cambio no se haya producido anteriormente en la traducción francesa de la que suele proceder. Como veremos a continuación, los textos españoles reflejan las alteraciones que llevaron a cabo los traductores y traductoras franceses, aunque también podremos observar en algunos casos que los españoles tampoco dudaron en realizar cambios al verter al castellano los títulos de las obras. Sin embargo, como señala María Celaya, abundando en una idea que ya se ha vislumbrado anteriormente, aunque la cuestión de la procedencia del título de una obra literaria parece sencilla, y todos la atribuiríamos al escritor o escritora, o en este caso al traductor o traductora, "tanto el editor como el impresor han ido cobrando cada vez más importancia en la elección del título, sacando partido de su faceta comercial" (2004: 48), especialmente en estos momentos, en los que el mercado editorial estaba en plena expansión.

En primer lugar, nos referiremos a aquellos títulos que no han cambiado y se han traducido sin más al castellano, aunque en realidad hay muy pocos de estos casos. En este grupo se incluyen *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald que se tradujo como *Sencilla historia* o *Una historia sencilla*, sin cambios respecto al original, aunque nos pueda parecer uno más acertado que el otro. Tenemos también casos como el de *Clermont* de Regina Maria Roche o *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe, que conservan el título original, pero han perdido la referencia genérica que

aparecía en el original inglés. Por otra parte, estos títulos pueden servir de ejemplo para indicar que al ser novelas publicadas a finales del siglo XVIII presentan ya un título abreviado, y en cuanto a la forma, totalmente en línea con los modelos que Moretti señala como los más utilizados en este periodo en su estudio sobre títulos. Constan de un nombre propio, que representa más del 30% del total de títulos, así como un título que muestra la estructura de artículo + sustantivo + adjetivo, que junto a la estructura de artículo + sustantivo, representa otro 30% (2009: 145). Se observará en el resto del capítulo dedicado al estudio de los títulos de las novelas que gran parte de los mismos encajan en las categorías que distingue Moretti.

Al comprobar que únicamente en un caso se ha mantenido el título original, tal cual rezaba en la obra inglesa, se puede concluir que la actitud general de los traductores y traductoras, así como de editores e impresores de esta época era adaptar los títulos a las posibles necesidades de su audiencia. Creían que el título original no ofrecía atractivo suficiente o la información requerida para los lectores y lectoras a los que iba dirigida la traducción y lo modificaban en la mayoría de los casos. Es lo que se va a describir en los ejemplos que siguen.

Algunas de las alteraciones observadas son de escasa importancia, como el caso de *Historia de Nurchahad el persa*, traducción de *The History of Nourjahad* de Frances Sheridan, en el que se ha producido el cambio de grafía en el nombre y se ha añadido la procedencia del personaje al que se refiere el título. Lo mismo se puede decir de *Luisa, o la cabaña en el valle*[7] y *Alberto, o el desierto de Strathnavern*, traducciones de dos novelas de Elizabeth Helme, en las que se ha producido un cambio en la palabra elegida para el lugar al que se refiere el título y que no se corresponde con el original[8]. En el primer caso, el título original en inglés,

7 En alguna edición española de esta novela se menciona el nombre del valle, *Luisa, o La cabaña en el valle de Stanmore*, o se añade el nombre del protagonista en un título alternativo *Luisa y Augusto, o La cabaña de Stanmore.*

8 *Luisa, o la cabaña en el valle* se anunció en la *Gaceta de Madrid*, donde se dice que es "novela en dos tomos escrita por una señorita inglesa" y que "interesa por su estilo sencillo y el carácter de las personas" (*Gaceta de Madrid*, 26 de julio de 1797). Del mismo modo, *Alberto o el desierto de Strathnavern* se anunció con un curioso texto en el que se hace referencia a los padres que ponían la educación de sus hijos e hijas en manos de preceptores inadecuados. No sabemos si

Louisa; or the Cottage on the Moor, hace referencia a *moor*, que no se corresponde con valle, sino más bien con páramo o zona pantanosa, y que sí se mantiene en la traducción francesa, *Louise, ou la Chaumière dans le marais*. En el caso de la segunda novela, el título inglés menciona *wilds* como el lugar donde transcurren los acontecimientos, que tampoco se correspondería con desierto, aunque esta acepción sí mantiene en cierto modo la connotación de lugar apartado de la civilización que sugiere el título inglés, *Albert: or the Wilds of Strathnavern*.

En algún caso los cambios se reducen a la omisión de la referencia genérica que aparecía en el original. Este sería el caso, por ejemplo, de la novela de Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho: A Romance*, que en castellano es simplemente *Los misterios de Udolfo*[9]. La novela de Fanny Burney, *Evelina: or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, se publicó en castellano con el título reducido de *Evelina* ya en el siglo XX, un hecho que evidencia que los títulos tan largos, como el de Fanny Burney, dejan de utilizarse. Cuando esto ocurre, Genette señala que con el paso de los años "the main agent of titular drift is probable neither the author nor even the publisher but in fact the public, and more precisely the posthumous public, still and very properly called posterity" (1997: 70). Evidentemente, en este caso habría que señalar además la economía del lenguaje como la causa primordial por la que se produce

---

esta novela tuvo éxito o no en su versión castellana, pero lo que sí se evidencia es que es una de las más anunciadas de la época. Si fue publicada y anunciada por primera vez en 1808, volvió a aparecer en la prensa, en concreto en el *Diario de Madrid*, en 1810, 1813, 1816, 1817 y 1818. Se trata de anuncios más cortos que el primero, pero curiosamente indican un dato significativo que en el inicial no se menciona, pues se incluyen las iniciales del traductor: "traducida al castellano por D.E.A.P." (Alonso Seoane, 2002: 248). Este hecho, la repetición de un mismo anuncio varias veces, probablemente a un precio establecido para el total de anuncios, suponía una promoción ventajosa del producto, ya que podía ser utilizado para captar tanto a un lector o lectora ocasional del diario como para llamar la atención de los habituales de forma más insistente y eficaz; al mismo tiempo que resultaba provechoso para el impresor también, al poder emplear el mismo material tipográfico para los sucesivos anuncios (Ferdinand, 1998: 161).

9 Más adelante, en el epígrafe dedicado a la referencia genérica, veremos con más detenimiento este y otros aspectos de este elemento que aparecen en las obras aquí estudiadas.

este fenómeno, puesto que se prescinde en el título de todo aquello que resulta innecesario para identificar la obra (Celaya, 2004: 49). Ello se confirma a través de los títulos que se utilizan en la actualidad en las ediciones modernas inglesas de estas novelas, dado que, continuando con el ejemplo de la novela de Fanny Burney, el título que aparece en la edición de *Oxford World's Classics* y en la de *Penguin Classics* es únicamente *Evelina*, aunque luego en la portadilla interior se especifique el título completo original.

Cuando se añaden más datos de los que aparecían en el título original, en varios casos aparece el nombre de la protagonista. Es lo que se observa en la traducción española de *The Beggar Girl and her Benefactors* de Agnes Maria Bennett, que se presenta como *Rosa, ó la niña mendiga y sus bienhechores*, un título que nos remite a la versión francesa que actuó como intermediaria y que muestra la misma adición, *Rosa, ou la fille mendiante et ses bienfaiteurs*. Este cambio, por el que se incluye el nombre de la heroína, según Hendrik Van Gorp, se adaptaba más al gusto francés (1996: 294). El mismo proceso se advierte en el título de la versión española de la novela de Sophia Lee, *The Recess; or, a Tale of Other Times*, que además de perder la parte del título que indica el género del texto, presenta el elemento añadido del nombre o nombres de las protagonistas, de tal modo que tenemos los siguientes títulos: *El subterráneo o la Matilde* y *El subterráneo o Las dos hermanas Matilde y Leonor*. El primero de los títulos evidencia, como en el ejemplo anterior, su procedencia de una traducción francesa que llevaba por título *Le souterrain ou Matilde*, en la que se hace referencia a la principal protagonista y narradora de la obra, y que es una versión que habría ejercido como intermediaria[10]. Final-

10 Ambas traducciones fueron anunciadas en la prensa de la época. En el anuncio de *El subterráneo o la Matilde* de enero de 1795 en la *Gaceta* y el *Memorial Literario* se elogian sus valores morales y se da la consabida información sobre la edición y el precio, así como el lugar de venta, pero llama la atención que se afirme que "tiene la recomendación de que los principales personajes están tomados de la historia de Inglaterra, como son la reina Isabel, la reina de Escocia, María Estuard [sic], y otros" (*Gaceta de Madrid*, 16 de enero de 1795). El hecho de que se explique el argumento de la novela puede deberse a que en este momento estuviese de moda la ambientación de textos en Inglaterra, sobre todo en teatro, aunque también en novelas y ensayos (Effross, 1962: 105-112). Por tanto, podemos suponer que la mención que se realiza en este anuncio a personajes de la historia de Gran Bretaña

mente, mencionaremos el caso de la traducción *Cecilia, ó sea, el padre y la hija: novela*, cuyo título hace referencia a la protagonista de la novela de Amelia Opie *The Father and Daughter. A Tale*, pero que ha pasado a tener otro nombre en castellano dado que originalmente se trataba de una joven llamada Agnes en el texto en inglés. Para conocer el motivo de este cambio tendremos que dirigirnos nuevamente a la traducción francesa de la que explícitamente se dice que procede la versión española, y podremos comprobar que en *Le père et la fille* la protagonista se llama también Cécile. Este cambio resulta en cierto modo más extraño en la versión francesa, dado que Agnes tiene traducción sencilla al francés, Agnès, mientras sí que podría resultar más problemático ponerlo en castellano, lo cual indica

---

podría tener carácter publicitario para atraer suscriptores y suscriptoras. Años más tarde, en 1817, se publicó una segunda edición, con el nuevo título en el que se refiere a las dos hermanas, en cuyo anuncio de la *Gaceta de Madrid* se hace constar el éxito obtenido anteriormente, antes incluso de nombrar de qué obra se trata, para atraer así la atención de los posibles compradores y compradoras:

> Habiendo tenido tanta aceptación la primera edición en castellano de la novela inglesa titulada el Subterráneo, o las dos hermanas Matilde y Leonor, hijas de la desgraciada reina María Estuardo, víctima de la revalidad y de los celos de otra reina, que habiendo sabido parecer grande con reyes poderosos, se manifestó con una inocente cautiva poco generosa, se está haciendo la segunda, corregida perfectamente, en tres tomos en dozavo, de buen papel, hermosa letra, con sus viñetas al frente de cada tomo, y se abre suscripción a ella en las librerías [...] a 20 rs. en papel tomando más de 25 juegos, y a 24 en rústica, recogiendo el tomo primero que está ya impreso, y pagando los tres por estarse imprimiendo el 2º y 3º (Alonso Seoane, 2002: 265-6).

Los volúmenes segundo y tercero fueron del mismo modo anunciados en prensa y en ellos se especificaba las ventajas que podían obtener los suscriptores si los compraban por adelantado (Alonso Seoane, 2002: 266). Aparte de toda la información que nos aportan sobre el sistema de suscripción, estos anuncios se refieren a una segunda edición, por lo que, además del éxito de la primera, han de aportar alguna novedad. En este caso se destaca que ha sido "corregida perfectamente", lo que no deja de ser una afirmación bastante vaga, dado que en esta época podía significar muchas cosas; y por otro lado, se pone el acento en la calidad de la edición, lo cual no es de extrañar ya que si comparamos los precios de esta obra con los de otras novelas de la época anunciadas del mismo modo es bastante cara, cuesta 20 y 24 reales, frente al precio medio de un volumen que solía costar alrededor de 10 ó 12 reales.

la libertad que se tomó en este caso la traductora francesa a la hora de realizar su labor, una actitud que se verá refrendada por otros cambios que introduce en su traducción (Lorenzo Modia y Lasa Álvarez, 2007).

Se puede observar que esta moda o práctica habitual de la época de incluir el nombre del o de la protagonista en el título, no sólo afectaba a Francia, ya que en los textos originales ingleses encontramos títulos con esta característica, como en las novelas de Helme antes mencionadas: *Albert: or the Wilds of Strathnavern* o *Louisa; or the Cottage on the Moor*. Pero si en el original no aparece se añade en la traducción posterior, tanto francesa como española. Este es un aspecto, el de la moda, al que también hay que prestar atención en el momento en que se va a traducir un título, y así lo destaca Malingret: "La mode n'est donc pas un élément à négliger lors de la traduction et il suffit de constater l'étrange lien de parenté entre les titres d'une même génération, voire d'une même maison d'édition, pour en être convaincu" (1998: 398).

Un caso curioso relacionado con esta cuestión es el de *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche. La primera vez que se publicaron extractos de este texto en castellano en 1807 dentro de la colección *Biblioteca Británica, o colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de las sociedades y academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América; comprendiendo principalmente la historia, la geografía, los viajes, las obras de educación, las novelas y ficciones agradables, contenida en la colección periódica de la Minerva*, vio la luz con un título que era traducción exacta del original: *Los niños de la abadía*. El abogado, periodista y escritor Pedro María de Olive publicó esta colección miscelánea en dos volúmenes con textos traducidos de una colección en francés publicada en Ginebra entre los años 1796 y 1815 por los hermanos Marc-Auguste y Charles Pictet y su amigo Fréderic-Guillaume Maurice, y cuyo título era *Bibliothèque britannique ou recueil extrait des ouvrages anglais périodiques et autres; des Mémoires et Transactions des Sociétés et Académies de la Grande Bretagne, d'Asie, d'Afrique et d'Amérique, en deux séries intitulées: Littérature et Sciences et arts, rédigé à Genève, par une société de gens de lettres*. Estos seleccionaron y tradujeron textos de la prensa y de libros británicos y los publicaron en 144 volúmenes siguiendo una división temática. Olive se centra en los primeros volúmenes de la sección

dedicada a literatura, dejando a un lado las otras dos secciones temáticas, ciencias y artes y agricultura[11].

En esta colección por tanto, se tradujo el título del francés: *Les enfans* [sic] *de l'Abbaye*. Sin embargo, años más tarde, cuando apareció en caste-

11 Este tipo de colecciones resultaba una publicación muy acorde con el sistema de venta por suscripción, muy utilizado en este periodo, ya que los autores y autoras o editores podían ampliarla o reducirla en virtud de la respuesta del público lector. Podemos citar el caso de Trigueros que manifestó lo siguiente a propósito de su colección *Mis pasatiempos*: "¿Qué tomos tendrá? No lo sé; acaso ocho, acaso seis, acaso menos o más; el aprecio o menosprecio del público y la lista de subscriptores podrán arreglar sus extensión" (cit. en García Garrosa, 2005: 31). En el anuncio que apareció en el *Diario de Madrid* no se hace referencia a los títulos completos de las narraciones que incluye esta biblioteca, aun así, para poder apreciar el carácter misceláneo de la colección, la mejor opción es leer el texto mediante el que se anunciaba. Este era el anuncio del tomo primero:

> Biblioteca Británica, o colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de las sociedades y academias de Gran Bretaña, de Asia, de África y de América; comprendiendo principalmente la historia, la geografía, los viajes, las obras de educación, las novelas y ficciones agradables, contenida en la colección periódica de la Minerva; tomo 1º. Entre los principales artículos de esta apreciable obra, distinguiremos los siguientes: el tratado de los placeres fáciles y poco costosos; las investigaciones sobre la compasión, los discursos sobre el baile, sobre el carácter de los literatos, y sobre la dificultad de las traducciones; reflexiones sobre el modo cómo los amos tratan a los criados; inconvenientes de los nervios; los cuentos del niño filósofo, del valor, del placer, del canario, del amigo cuando se le necesita, la perseverancia contra la fortuna, las historia de Ana Primrose, y de Enrique y Emma, las aventuras de Trevor y de Clarke, y los niños de la Abadía; el viaje del Gran Lama a visitar al Emperador de la China, y las descripciones de la caza del tigre y del elefante (Alonso Seoane, 2002: 58).

El anuncio del segundo tomo es similar a este, aunque destacamos una puntualización que no aparecía en el anterior referida al origen inglés de los textos que constituyen la obra: "Esta obra reúne lo mejor, más agradable y moderno que presenta la literatura inglesa" (58); con lo que se destaca por partida doble la modernidad de los textos, puesto que normalmente todo lo relacionado con Inglaterra ya se solía catalogar como moderno y actual, al menos con respecto a España.

llano la traducción de la obra completa en 1818, el título hacía referencia a los dos protagonistas del texto de Roche, los hermanos Oscar y Amanda Fitzalan: *Oscar y Amanda, o los descendientes de la Abadía*. A partir de este momento la obra se conoció por los nombres de los protagonistas ya que en las ediciones posteriores siempre se hará referencia a los mismos en el título de la obra. Se han encontrado algunas ediciones en las que únicamente se mencionan dichos nombres, *Oscar y Amanda*, si bien hay otras en que se añaden otros datos, como la que hemos mencionado más arriba. Así, la edición de 1868, una refundición publicada en Barcelona, se titula *Oscar y Amanda: (amor y virtud triunfantes)*, y posteriormente, ya a principios del siglo XX, se publicó otra edición que según consta en la página de título es traducción directa del inglés, y para subrayar este hecho, junto al título en castellano, que continúa refiriéndose a los protagonistas de la obra, aparece entre paréntesis el título original en inglés: *Oscar y Amanda: (The children of the Abbey)*[12].

Del mismo modo, hay otros títulos que en su paso al castellano han sido modificados ofreciendo más datos al lector, pues esa es una de las funciones mediadoras de los elementos paratextuales en traducción. Un caso singular es el de varios relatos que Olive publicó en el periódico *La Minerva o El Revisor General,* y que había tomado al igual que en el caso anterior de la *Bibliothèque Britannique*. Olive tradujo varios relatos de las hermanas Sophia y Harriet Lee, que estas compusieron a la manera de los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, pero en una versión moderna y titulados igualmente *Canterbury Tales*. El título original de estos relatos llevaba el nombre de un personaje, de modo similar a los de Chaucer, que desaparece en la traducción[13], más un subtítulo que sí que se traduce y que en las versiones españolas aparece como título principal. Sin embargo, en la traducción española se añade a su vez un subtítulo, este es el caso de *Las dos Emilias o los efectos del odio y de la venganza. Historia inglesa,*

12 La popularidad de la que gozaron la obra de Roche y sus dos protagonistas fue extraordinaria desde que se publicó la misma, y se mantuvo durante todo el siglo XIX e incluso el XX (Véase Lasa Álvarez, 2006).

13 La referencia a los *Canterbury Tales*, sin embargo, sí que aparece en los relatos, aunque no sea explícitamente en el título, dado que ofrecen al comienzo de los mismos un pequeño epígrafe en el que se reseña lo siguiente: "Sacado de los cuentos de Canterbury, en la Biblioteca Británica" (Sophia Lee, 1808: 3).

que procede de *The Young Lady's Tale – The Two Emilys* de Sophia Lee; de *Arundel o Los dos hermanos, el bueno y el malo*, traducción de *The Poet's Tale – Arundel;* y de *William Cavendish, o Los malos efectos del divorcio y el juego*, traducción de *The Officer's Tale – William Cavendish*, ambos relatos de Harriet Lee. Al dirigirnos a los textos traducidos en la *Bibliothèque Britannique*, se puede observar que los títulos franceses no presentan este subtítulo que caracteriza a las traducciones españolas, por lo que se puede concluir que son obra de su traductor y editor español, Pedro María de Olive (Lasa Álvarez, 2013a: s.p.). Parece que este quería dejar patente ya en el título de estas narraciones su carácter moral y edificante, pues en todos ellos se insiste en aquellos aspectos más honorables de la historia. Esta manera de construir los títulos podría ser consecuencia de la influencia del también escritor inglés Samuel Richardson. Así ocurre con otros autores como Pablo de Olavide, cuyas obras ha analizado Eterio Pajares. Este autor, citando al crítico Estuardo Núñez, destaca la creación por parte de Olavide de unos títulos en que tras la referencia al personaje central de la novela, se da cabida al "corolario moral, en el cual se exalta la virtud o la idea ejemplar o se denigra el vicio, o se restablece el nivel ético" (Pajares, 1989-90: 387).

En esta misma colección aparecen otros relatos breves de autoras inglesas, como Anna Laetitia Barbauld y Charlotte Smith, que no pueden ser calificados como novelas, pero merecen también nuestra atención, puesto que se puede considerar que estarían entre los primeros textos ingleses escritos para un público infantil y juvenil que se publicaron en España. En el caso de la primera escritora, la *Biblioteca Británica* incluye siete piezas que pertenecen a una conocidísima colección *Evenings at Home, or The Juvenile Budget Opened. Consisting of a Variety of Miscellaneous Pieces, for the Instruction and Amusement of Young Persons* (1792–1796), escrita por Barbauld junto a su hermano, John Aikin. Se trata de los siguientes textos: "El niño filósofo", "El valor del placer", "La perseverancia contra la fortuna", "La vuelta del viajero", "El amigo cuando se le necesita", "La aldea nativa" y "El paseo por las calles", y lo curioso es que en todos los casos se indica en el título la procedencia del mismo. En el primero se ofrece el título traducido: "Cuento sacado de la obra titulada: los Entretenimientos de por la tarde, ó los cartapacios de la niñez" (1807: I, 83), mientras que en el resto se dará el título en inglés, para subrayar así su procedencia: "Cuento sacado de la obra titulada: Evenings at home" (1807: I, 145).

Por lo que se refiere al texto de Smith que se ofrece en la *Biblioteca Británica* de Olive, se trata de un relato que se publicó originariamente en la colección *Rural Walks: in Dialogues. Intended for the Use of Young Persons* (1795), que como se indica en el título se escribió para los jóvenes lectores y lectoras. El título del mismo es: "La ambición corregida. Cuento de Carlota Smith, sacado de los Rural Walks" (1807: II, 151), y además del título propiamente dicho se ofrece el nombre de la autora y, como en el caso anterior, se menciona también la obra de la que procede. Se da la circunstancia de que en la colección de Smith no hay ningún texto con ese título, pues está dividida en doce diálogos en los que se desarrolla una narración general que sirve de marco para otros materiales que engloba cada uno de dichos diálogos, como poemas, contenidos de botánica o relatos como este que aquí se indica. Por tanto el título con el que apareció este relato en la biblioteca española, se lo dieron en la biblioteca en francés los editores de la misma, "L'ambition corrigée", y después se tradujo al castellano. Como se puede observar la elección de este título parece seguir las pautas de los títulos de los textos que se han mencionado de la obra de Aikin y Barbauld, pues en todos ellos se ofrece la enseñanza moral o moraleja que se persigue ya en el título, y de esta forma se dirige la lectura por el camino correcto.

El título de la obra de Ann Fuller *Alan Fitz-Osborne, an Historical Tale*, al pasar al castellano sufre varias modificaciones que consisten, al igual que en los casos arriba comentados, en la adición de más información para el público español: *Alano, conde de Fitz-Osborne o Eduardo en Palestina: Novela histórica del tiempo de las Cruzadas*. Las novedades son evidentes. Por una parte, se añade el título nobiliario del protagonista y se ofrece el nombre de otro de los personajes de la novela y del lugar en que transcurren los hechos narrados. Además, aunque la referencia genérica se mantiene en cierto modo, también nos aporta el dato de la época en que se desarrolla la acción. Como se puede apreciar, con el nuevo título, la traducción española ofrece a sus lectores y lectoras, ya antes de comenzar su lectura, las coordenadas espacio-temporales en las que situar la obra, así como el carácter nobiliario del protagonista de la misma. Un hecho que nos hace suponer que el traductor o editor de la obra en castellano adjunta estos complementos por su conocimiento del gusto del público lector por universos inaccesibles y que las narraciones le transporten a lugares desconocidos junto a personajes de un rango probablemente superior a ellos.

Resultan interesantes también, desde el punto de vista de las variaciones que han sufrido sus títulos, las novelas de Ann Radcliffe, dado que hay dos novelas, *The Mysteries of Udolpho: A Romance* y *The Italian: or, The Confessional of the Black Penitents*, que han mantenido el título al pasar al castellano y aún siguen vigentes en las ediciones actuales de ambas. En el caso de *The Italian: or, The Confessional of the Black Penitents*, el título se ha mantenido al haberse utilizado para la traducción castellana la francesa de André Morellet, que en general se mostraba respetuoso con los textos que traducía, o al menos, en mayor medida que otros traductores de la época. En este sentido, merece mencionarse aquí la traducción de esta novela de Radcliffe llevada a cabo por Mary Gay y que vio la luz bajo el título de *Eleonora de Rosalba* (1797), con un título totalmente diferente del original. El cambio podría deberse a que al ser el personaje principal un monje asesino del que se especifica su nacionalidad puede resultar insultante para todo su país, y por ello la traductora prefirió utilizar el nombre de su heroína en el título (Delisle y Woodsworth, 1995: 212).

En otros dos casos, a juzgar por los títulos que presentan, los cambios también han sido importantes y en nada tienen que ver con los originales. Nos estamos refiriendo en primer lugar a *The Romance of the Forest* que se tradujo como *La selva, o La Abadía de Santa Clara* en una edición que se publicó en París, y que al presentar este título no nos cabe la menor duda de que se trata de una traducción de la versión francesa de François Soules titulada *La forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*, en la que se quiere acentuar uno de los elementos típicos de las novelas góticas, la presencia de una abadía, que a la postre se convertiría en un estereotipo en este género narrativo (Tompkins, 1932: 274). También queremos mencionar respecto de este texto, que su título original completo era: *The Romance of the Forest, Interspersed with Some Pieces of Poetry*, parte esta última que desaparece en las traducciones, no sólo en el título sino también en el contenido[14]. Existiría otra posible traducción de esta novela, *Adelina, o la abadía en la Selva*, cuya autora se dice que es Ann Radcliffe. Creemos que por el título puede tratarse de una traducción de *The Romance of the Forest*, ya que al menos se hace referencia a una selva en el mismo.

14 Lo mismo se puede afirmar del texto de Elizabeth Helme, *Anna; or, Memoirs of a Welsh Heiress, Interspersed with Anecdotes of a Nabob.*

Aunque, como nos muestra Montague Summers, los títulos de Radcliffe se convirtieron en modelo a seguir:

> After the publication of Mrs. Radcliffe's *The Romance of the Forest*, 1792, forests also became greatly in vogue, and a tale dealing with a forest was sure of a warm welcome. Thus we have Miss Charlton's *Phedora, or, the Forest of Minski*, 1798; Mrs. Eleanor Sleath's *Who is the Murderer? Or Mysteries of the Forest*, 1802; the anonymous *The Forest of Hohenelbe*, 1803; Miss Hill's *The Forest of Comalva*, 1809; Miss Cuthbertson's *The Forest of Montalbano*, 1810; and Miss Smith's *The Banditti of the Forest*, 1818, all of which are Gothic in the highest degree (1938: 368).

En segundo lugar, tenemos el caso más complicado de *A Sicilian Romance*, con un título que no guarda ninguna relación con el original, y que no es otro que *Julia, o los subterráneos del Castillo de Mazzini*. Este cambio, una vez más, obedece a los deseos del traductor, o tal vez el editor francés que tituló su traducción como *Julia, ou les Souterrains du Château de Mazzini*. En su prólogo indica en una nota referida al nuevo título el nombre del texto original del que procede: "Voici le titre de l'original anglais: *A Sicilian Romance*" (Radcliffe, 1797b: iii). La elección de este título se relacionaría con la moda de la época a la que se ha aludido anteriormente, según la cual se trataría de que en los títulos de las novelas apareciese el nombre de la protagonista femenina, o también la referencia a lugares exóticos y épocas antiguas, y que sugieran al público oscuridad, ruinas, frío; un lugar del que resulta difícil escapar y que se corresponde con uno de los componentes fundamentales del argumento de las novelas de este género (Moretti, 2009: 157). Detrás de este hecho se encontrarían igualmente motivos económicos, puesto que en estos momentos en que el libro ya es un objeto de consumo y, por consiguiente, de mercado, es necesario vender; de ahí que la elección de un buen título sea decisiva, un "cebo para obligar al lector a cruzar el umbral con la promesa de deleites sin fin" (Trabado, 2004: 230).

De la ya mencionada colección de cuentos que escribieron las hermanas Sophia y Harriet Lee, titulada *Canterbury Tales*, se publicó un relato en castellano en Francia bajo el título de *El asesinato*. En realidad se trata de la traducción de *The German's Tale – Kruitzner* y se aprecia una vez

más que debemos referirnos a la traducción francesa que, como era de suponer, apareció con el título de *Le meurtre*. El traductor francés en el prólogo que precede a su traducción dio cumplida cuenta de lo motivos por los que decidió realizar dicha modificación:

> L'ouvrage dont nous offrons la traduction au public, a été imprimé en Angleterre, sous le titre de *Kruitzner*. C'eût été peut-être un devoir pour le traducteur, que de lui conserver le nom sous lequel l'auteur avait jugé à propos de le publier; mais nous avons cru que le nouveau titre serait plus conforme aux mœurs de notre littérature romantique. Madame Henriette Lée avait donné à son ouvrage le nom de son principal acteur; nous l'avons nommé du nom de son action principale. Le titre, ainsi choisi, fixe de suite les idées, et le lecteur n'a plus besoin d'avoir lu tout l'ouvrage pour savoir quelle est l'origine, le but, les moyens de l'action. C'est, du reste, un changement sans autre conséquence (Lee, 1824 : iii-iv).

No podemos dejar de manifestar nuestra total discrepancia con este traductor cuando dice que su cambio no tiene apenas consecuencias. Es precisamente el motivo que da él para el cambio lo que causa una mayor divergencia en el acercamiento y la recepción por parte de los lectores, ya que los de las traducciones francesa y castellana comienzan su lectura sabiendo el tema principal que desarrolla el relato, una información que creemos que la autora no deseaba divulgar desde el comienzo por cuanto no tituló su obra de esa manera. No en vano, como bien señala S. J. Wilsmore, "the title is an orientation on the literary work, an indication of how it is to be taken, of how it is meant to be read. [...] Titles are sometimes guides to the interpretation of the literary work, altering our listening, seeing, or reading of the work, and pointing the way to its correct perception" (1987: 403). El traductor francés se escuda en los hábitos de la literatura romántica francesa, y en esto tenemos que darle la razón, ya que el período romántico se caracteriza, entre otras orientaciones ideológicas o temáticas, por un gusto por lo macabro y lúgubre, especialmente por la muerte (Navas Ruiz, 1982: 37, Pedraza y Rodríguez, 1982: 197), y él no hace más que reflejar este interés.

En los casos que hasta el momento hemos analizado, se ha podido conocer la obra de la que procedían las traducciones gracias a que se

especifica el nombre de la autora del texto original inglés en la página de título, además de que en sus prólogos los traductores y traductoras daban cuenta del título con el que fue publicada la obra en su lengua original. No obstante, tenemos casos entre las obras que estamos estudiando en los que el título cambia de manera ostensible y que además aparecieron sin el nombre de autora. La novela de Frances Sheridan *Memoirs of Miss Sidney Bidulph. Extracted from Her Own Journal* es uno de estos casos. Se publicó de forma anónima en Gran Bretaña en 1761, tan solo con una dedicatoria a Samuel Richardson, como posible pista para identificar a su autor o autora. Se tradujo al francés al año siguiente a su publicación y, al no constatarse su autoría, fue atribuida en Francia a su traductor, el Abbé Prévost (Baker, 1969: 97)[15]. Prévost cambió el título de la novela de Sheridan en su traducción al francés, pasándola a llamar *Memoirs pour servir a l'histoire de la vertu, extraits du journal d'une jeune dame*. El traductor galo, que también había trasladado con anterioridad las novelas de Richardson al francés, probablemente quiso que, al igual que en las obras del insigne novelista inglés en las que siempre se hacía referencia a la virtud y a aspectos morales, se identificara esta nueva traducción con el mismo tipo de novelas con cuyas traducciones había obtenido un gran éxito en Francia[16]. Con este título Prévost insiste en la moral ilustrada, en la que la virtud desempeñaba un papel fundamental. Así, decidió sustituir un título en el que se alude a la heroína de la novela por otro en el que se da prevalencia al tema al que él consideraba que debían prestar atención sus lectores, y en particular, sus lectoras, dirigiendo su lectura en una dirección determinada. Por ello Pierre Berthiaume sostiene que "La modification n'est pas gratuite; elle atteste l'importance que Prévost accorde à la question morale, comme le montre, encore, son 'avertissement'" (2002: 57). Con todo, la referencia

15 Incluso en 1936, Harold Wade Streeter aún se la atribuye a su traductor (1936: 152).

16 Casi al mismo tiempo que la de Prévost, apareció otra traducción al francés de la novela de Sheridan, un trabajo de Jean-Baptiste-René Robinet, que llevaba por título *Mémoires de Miss Sidney Bidulph, extraits de son Journal*. Ellen R. Moerman, que ha realizado un estudio comparativo de ambas traducciones, señala que al publicarse casi de forma simultánea, los dos traductores debían de saber que rivalizaban y probablemente tuvieron que trabajar acuciados por el tiempo, con las consecuencias que esto pudo acarrear a sus respectivas traducciones (2002: 86).

a la protagonista femenina de la novela queda reflejada en el subtítulo, donde se alude a una *jeune dame*. En la traducción castellana el título muestra que se ha seguido la traducción llevada a cabo por Prévost ya que apareció bajo el título de *Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una señorita*. En el título aparece la virtud junto a la figura de la mujer, encarnada en una señorita, y en este sentido refleja claramente la ideología de la Ilustración en España, que "hace de la virtud sexual de la mujer una exigencia categórica y un pilar fundamental del orden familiar" (Bolufer, 2002: 53)[17]. Teniendo en cuenta que apareció anónimamente y

17 Cada uno de los cuatro volúmenes de que consta el texto se anunció en la *Gaceta de Madrid*, el primero el 13 de julio de 1792 y el último el 16 de noviembre. Creemos oportuno incluir el primer anuncio y el último, a modo de ejemplo de los métodos publicitarios utilizados en prensa en este periodo. En el primero de ellos leemos: "Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una Señora Inglesa: tomo 1° de los cuatro en 8° de que consta la obra. El traductor ha procurado que el mérito de ella no decaiga en la traducción con un lenguaje corrompido. Véndese en la Librería de Arribas, carrera de S. Gerónimo, á 9 rs. á la rústica, y 11 en pasta" (*Gaceta de Madrid*, 13 de julio de 1792). Los anuncios del tomo segundo y tercero únicamente recogen el precio y el lugar donde se pueden comprar. Sin embargo el último es el más extenso:

> Memorias para la historia de la virtud, sacadas del Diario de una Señorita Inglesa: tomo 4° y último. El mérito de esta obra es tal que solo con las preciosas del célebre Richardson, a quien está dedicada, debe compararse: pues igualándole el autor en muchas cosas, en otras le excede, y tomando un vuelo más elevado a veces se deja conocer más fuego, más invención y más propiedad en esta excelente novela que en las afamadas del Grandison y la Clarisa que tantos elogios han merecido. Las sabias máximas de que abunda, los naturales ejemplos con que las comprueba: las apreciables calidades que distinguen al héroe y a la heroína de la historia: la variedad de episodios, los más verisímiles y conexos con el asunto principal: la pintura más bien trazada y concluida de la virtud, que tocando en la heroicidad no por eso deja de poder servir de ejemplo y norma para que sin dificultad se imite: todas las circunstancias en fin de esta exquisita obra corresponden al título que su autor la dio, y la hacen muy estimable entre las de este género. Se hallará en la Librería de Arribas, carrera de S. Gerónimo (*Gaceta de Madrid*, 16 de noviembre de 1792)

Los anuncios de este periodo habitualmente proporcionaban una sucinta explicación de las características de la edición, en qué lugares se vendía y el precio. Sin

que se le cambió el título, la identificación no era sencilla, y se la debemos a Paula de Demerson (1976: 119). Como se puede observar, *jeune dame* se traduce como señorita en su paso al castellano, un tratamiento que resultaba problemático dado que la protagonista contrae matrimonio en la novela. Este inconveniente se resuelve cambiando el título en los volúmenes tercero y cuarto, haciendo que los diarios sean de una señora y no de una señorita. Por tanto, esta novela presenta la particularidad de haber sido publicada bajo dos títulos diferentes, los dos primeros volúmenes llevan por título *Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una señorita*, mientras que los dos restantes se titulan *Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una señora inglesa*, quedando reflejado en este segundo título el origen de la protagonista[18].

El caso de la novela de Clara Reeve que aquí se estudia resulta singular al haber sufrido ya en su origen un cambio. Pasó de ser *The Champion of*

---

embargo, como vemos en estos ejemplos, los anuncios podían facilitar más información sobre la novela. Dicha información procede del prólogo del traductor que antecede al texto de Sheridan en su traducción española. Lo que demuestra la estrecha vinculación de los anuncios y la publicidad en general con los editores y traductores de las obras. El primer anuncio de *Memorias para la historia de la virtud* menciona el trabajo del traductor manifestando que no utiliza un lenguaje corrupto, de modo que se hace eco de la polémica existente a finales del siglo XVIII y principios del XIX sobre los supuestos efectos nocivos de las traducciones en el castellano, ya que se introducían numerosos galicismos en nuestro idioma.

18 Para más información sobre la recepción de esta novela en España, véase Lasa Álvarez (2009a). Como se ha mencionado más arriba, a partir de un episodio de la novela de Sheridan se creó la comedia *L'habitant de la Guadeloupe* de Louis-Sébastien Mercier. Con frecuencia los autores teatrales franceses acudían a novelas sentimentales para conseguir argumentos para sus comedias, al compartir con ellas la mayoría de sus ingredientes. La versión española de la misma, que se estrenó en 1793 con el título de *Comedia nueva. El amante honrado*, fue obra de Gaspar Zavala y Zamora. La acción que se escenifica en la obra se centra en un breve episodio de la novela, en el que el protagonista es Faclan, el amante honrado, que sigue enamorado de Sidney, su primer y único amor, aunque ella está casada con Arnil. En varios pasajes de la obra se hace referencia a la honradez de Falclan, y termina con la siguiente declaración como colofón final: "el mundo vea que no pudo en ningún caso vencerse más por su Dama el amante más honrado" (Zabala y Zamora, s.a.: 32). Para un análisis más exhaustivo de esta comedia, véase García Garrosa (2011).

Virtue. A Gothic Story a titularse un año más tarde en su segunda edición como *The Old English Baron: A Gothic Story*. Un cambio cuyas razones explica la propia autora del texto en el prefacio del mismo:

> The work has lately undergone a revision and correction, the former Edition being very incorrect; and by the earnest solicitation of several friends, for whose judgement I have the greatest deference, I have consented to change of the title from *The Champion of Virtue* to the *Old English Baron*: –as the character is thought to be the principal one in the story (Reeve, 1778: viii).

Se puede observar que la autora se ha inclinado por designar su obra con un título más acorde a las narraciones de ambientación gótica, entre las que ella encuadra su texto. El primer título, en el que se hace referencia a la virtud, podía llevar a confusión a los lectores y lectoras al presentar dos términos en teoría opuestos, si tenemos en cuenta los parámetros de la época en cuanto al género, dado que los relatos góticos no proporcionaban más que entretenimiento y ninguna enseñanza moral. Ahora bien, como la misma Reeve señala en su texto prefacial, ella cree que si bien los romances tienen como primer propósito entretener, en segundo lugar, deben proporcionar alguna utilidad (1778: v). Jeanine Casler, que se ha centrado en el trabajo editorial llevado a cabo en este texto, considera, sin embargo, que la idea del cambio de título no fue probablemente de Reeve sino de Martha Bridgen, la hija de Samuel Richardson, quien, como señala la propia Reeve en su dedicatoria, "took him [the text] out of his degrading dress, and encouraged him to assume a graceful and ornamental habit" (1778: iii). En este sentido, Casler manifiesta lo siguiente: "More probable is the idea that Bridgen, with her greater commercial sense and more direct knowledge of the reading public, knew that more books would be sold under the mysterious gothic-sounding title. Despite the change of title, though, there is no disguising Reeve's main concern: inculcating virtue" (2001: 422). Resulta curioso que el título de la traducción castellana, llevada a cabo por Micaela Nesbitt de Percebal, contenga los dos títulos con los que Clara Reeve denominó a su texto: *El Campeón de la Virtud, o el Barón Inglés*, lo que nos hace pensar que se trate de una traducción de la versión francesa *Le Champion de la vertu, ou le vieux baron anglais, histoire gothique*, que también contiene las dos denominaciones.

Precisamente, la aclaración de la autora sobre el cambio de título, que hemos incluido más arriba, puede ser la causa de que las traducciones al francés y castellano tengan los dos títulos, dado que así se evitaban posibles confusiones, y lo que también era importante, otra traducción de la primera edición. Curiosamente la traducción que se ha realizado recientemente por Nieves Jiménez Carra también incluye los dos títulos con los que apareció la obra. Justificándolo así la traductora: "He creído conveniente, no obstante, recoger ambos nombres en la traducción, con preferencia del último, porque el cambio fue hecho a conciencia por Reeve y encuentra su explicación en el argumento, en lugar de tratarse de una estrategia comercial posterior" (2006: 14), una afirmación con la que no estaría de acuerdo, como hemos podido ver, Janine Casler.

Mencionamos igualmente el título de una novela atribuida a Clara Reeve. Se trata de *Destination; or, Memoirs of a Private Family*, que según Alonso Seoane, podría ser la fuente de una novela anunciada en el *Diario de Madrid* como *Historia familiar de unos ilustres ingleses* (2002: 117). Lo cierto es que la temática que parece tocar esta obra encaja en los intereses de Reeve y puede ser efectivamente traducción de su obra, pues la autora inglesa siempre se mostró preocupada por la educación de los y las jóvenes (Spencer, 1987: 266). Por lo que se refiere a los cambios en el título, ha desaparecido el título principal y las memorias han pasado a ser historia; ahora bien, lo que resulta curioso es la inclusión de la procedencia de la familia protagonista del relato, así como el adjetivo ponderativo "ilustres", unas modificaciones que sitúan a dicha familia como ejemplo y modelo a imitar. En estos momentos Inglaterra y todo lo relacionado con este país tiene ya prestigio en España, y si a esto le unimos el carácter ilustre de los protagonistas, habría que encuadrar esta obra entre aquellas que se definían como instructivas para las familias, dentro del espíritu ilustrado que predicaba la necesidad de la educación de los miembros más jóvenes de las familias por parte de sus progenitores.

La novela de Charlotte Lennox que analizamos en este trabajo representa uno de los casos más singulares en lo que respecta al título y las modificaciones que ha sufrido, además de que el nuevo título que se le impuso fue como consecuencia de la voluntad del traductor español y no de la del francés, contrariamente a lo que ocurría en los casos anteriores. Siguiendo la tendencia tan extendida en Inglaterra de utilizar el personaje

de Cervantes como referente, el texto de Lennox lo emplea como base y lo hace constar en su título[19]. Esta referencia se mantiene en la traducción castellana; ahora bien, mientras que el de Lennox, *The Female Quixote, or the Adventures of Arabella*, no contiene ninguna indicación negativa y únicamente deja constancia de que la novela va a tratar de una heroína que comparte ciertos rasgos con Don Quijote, en el título castellano, *Don Quijote con faldas*, como señala Catherine Jaffe, "the metonymic relation between 'faldas' and female made a more catchy title [...], but there is a subtle denigration implied by the mention of skirts, worn only by women" (2005: 122). María Jesús Lorenzo Modia, va más allá incluso cuando dice que la imagen del personaje cervantino vestido de mujer sugerida en el título resulta sumamente ridícula (2006: 106). El traductor que lleva a cabo este trabajo, Bernardo Maria de Calzada, sin embargo, no fue el primero en utilizar esta imagen para dar título a una obra, dado que con bastante anterioridad a la aparición anónima de la novela de Lennox, en concreto, en 1705, la frase *Quixote in petticoats* ya había sido utilizada en Inglaterra en la obra teatral *The Tender Husband; or The Accomplish'd Fools. A Comedy*, e incluso fue utilizada una expresión similar para el título de la traducción alemana de la novela de Lennox, *Don Quixote in Reinfrocke* (1754) (Lorenzo Modia, 2006: 105-6). A pesar de todos estos antecedentes, resulta bastante improbable que Calzada los conociese y, a juzgar por sus palabras en el prólogo de la novela, parece que el título fue idea suya al manifestar que lo creó "a imitación de nuestro Don Quijote famosísimo, no parece que la sienta [...] mal llamarla Don Quijote con faldas, título con el que se anuncia al público esta obra" (Lennox, 1808: vi). Si establecemos una comparación con los traductores españoles que hemos visto hasta ahora, Calzada se encuentra entre los más innovadores. Este, aun traduciendo de una versión intermedia francesa como los demás, en concreto de *Arabella, ou le Don Quichotte femelle* de 1801[20], decide actuar por su

19 Para más información sobre este tema y especialmente sobre los personajes quijotescos femeninos, véase Borham Puyal (2005).

20 Existe otra traducción francesa anterior, publicada en 1773, con el título *Don Quichotte femelle*, en la que se especifica que es una traducción libre del inglés llevada a cabo por Crommelen. La traducción de 1801 está basada en esta pero presenta un francés más moderno y una organización distinta de los libros y capítulos del libro, así como unos epígrafes diferentes para cada uno de los capítulos.

cuenta al ponerle título a su traducción, aunque manteniendo la referencia al famoso personaje de Cervantes, ya que podía actuar como estrategia para conseguir un mayor número de lectores (Jaffe, 2005: 124)[21].

Respecto al título que se ha decidido dar a la edición española actual de la novela de Lennox, la elección también ha resultado opinable, como Lorenzo Modia ha argumentado (2005). Su título es *La mujer Quijote*, con el nombre del personaje cervantino en mayúsculas, por lo que haría referencia al personaje y no a la acepción derivada por alusión al hidalgo creado por Cervantes, pues de ser así aparecería en minúsculas. En este sentido la elección estaría completamente en sintonía con el título original de Lennox, que también se referiría al personaje y no al concepto. Sin embargo, Lorenzo Modia sostiene que en castellano tenemos otros medios para indicar el género femenino, sin tener que recurrir a la anteposición de la palabra "mujer" al nombre del héroe manchego y señala la palabra recogida en el *DRAE* "quijotesa" como femenino de "quijote", aunque ella se inclina más por la forma "quijota", que aun sin estar recogida en el *DRAE*, se adaptaría más a la forma de expresarnos en castellano. Con todo, la elección resulta comprensible, tratándose de una edición académica, cuyo posicionamiento ha de ser neutral y acorde con la normativa vigente.

Este último caso resulta ilustrativo de la dificultad que entraña la traducción de un título y todas las consideraciones que hay que tener en cuenta en el momento de hacerlo. En general, se observa que los títulos están sujetos a la moda imperante en el momento y a que el título resulte atrayente para los lectores. Por ello, tanto las novelistas como los traductores, traductoras o editores se ajustan a lo que en ese momento se contempla como más provechoso y eficaz. Ellas incluirán por ejemplo elementos relacionados con la estética gótica y en las traducciones posteriores se tratará en ocasiones de acentuarla, especialmente en Francia, y de incluir el nombre de la protagonista femenina del relato si en el original no se constataba. Nos hemos referido a razones de índole comercial y económica como posible causa

21 Por lo que respecta a la manera en que se anunció este texto, en 1810 apareció un anuncio en la *Gaceta de Madrid* y no deja duda respecto al contenido de la obra: "Esta novela es una ficción graciosa, que combate los perjuicios de la lectura de las novelas, principalmente las heroicas, como son las de Mr. Escuderi, Casandra, Ciro &c." (Alonso Seoane, 2002: 47).

de los cambios en los títulos de las obras aquí reseñadas, ya que se pretendía con ello que resultasen más sugerentes para el público en general, o para ciertos lectores en particular, como los que se habían incorporado recientemente a la lectura, las mujeres y las clases medias. Aunque aquí merece la pena apuntar una interesante puntualización que realiza Genette respecto al destinatario real del título. Hemos señalado hasta el momento a los lectores y lectoras como los receptores del título; sin embargo, estos no serían los únicos destinatarios del mismo, sino que

> [t]he title is directed at many more people than the text, people who by one route or another receive it and transmit it and thereby have a hand in circulating it. For if the text is an object to be read, the title (like, moreover, the name of the author) is an object to be circulated –or, if you prefer, a subject of conversation (1997: 75).

Se observa esto en ciertos casos en que se han cambiado y añadido elementos, pues dependiendo de los casos, se ha podido constatar que en los cambios introducidos por los traductores y traductoras ha podido darse una voluntad ideológica al pretender dirigir la lectura del público en otra dirección diferente a la que proponía en un principio la autora del texto original.

REFERENCIA GENÉRICA

Como Genette sostiene, la referencia genérica es un elemento paratextual más o menos opcional, dependiendo de la época y del género del que se trate (1997: 94). Sin embargo, el periodo de tiempo que abarca este trabajo es un momento crucial para el desarrollo de la novela tanto en las islas británicas como en España, por lo que resulta pertinente un tratamiento detallado de la referencia genérica. Además, y ya que se mencionan en todos los apartados las obras francesas que ejercieron su papel como mediadoras entre los textos en lengua inglesa y los españoles, en esta sección se hará referencia, aunque brevemente, al género novelesco y a su desarrollo en Francia. En primer lugar, es necesario precisar que vamos a denominar novelas a unos textos que en muchas ocasiones no responden a lo que en la actualidad entendemos por novela, y lo haremos así por razones prácticas, ya que en castellano el término novela tiene en nuestros días un valor y

significado general de texto de ficción. En este sentido resultan interesantes las siguientes afirmaciones de Javier del Prado:

> El lector moderno está demasiado acostumbrado a leer novela desde el paradigma narrativo impuesto por la novela realista del siglo XIX y comprenderá mal cómo, a ciertos textos del siglo XVIII, se les puede calificar de novelas o cuentos. Dejando de lado consideraciones estéticas y técnicas, hay una razón profunda que justifica el hecho de que la novela de este siglo no tenga la nitidez de contornos que luego tendrá la del siglo XIX y que más tarde perderá, en parte, la del siglo XX; se trata del doble aspecto [...]: la función epistemológica de la novela como prospección de la realidad y su función sociopolítica como instrumento de propaganda a lo largo de todo el siglo (1994: 579).

Muchas de las ediciones que se publican en España de estas obras ofrecen a los lectores una indicación de género que podía guiarlos en su elección y posterior compra. Revisando todas las adscripciones genéricas que aparecen en las páginas de título de nuestro corpus, predomina el término novela. Un término que si durante los seis primeros decenios del siglo XVIII apenas se utiliza, posteriormente se irá generalizando (Álvarez Barrientos, 1991: 26), comprendiendo por tanto la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, la época que aquí se estudia fundamentalmente. Pero durante esta centuria si hay algo destacable sobre este género es la falta de uniformidad en cuanto a la denominación: "En el siglo XVIII no existe una terminología unificada acerca de los distintos subgéneros que integran el campo semántico del género narrativo. La denominación de novela estará condicionada por la valoración y la teoría que sobre ella mantenga cada autor" (Checa Beltrán, 1992: 15), un aspecto este último que será el que determine la elección de una adscripción genérica en la mayor parte de los casos.

Los textos originales ingleses

En las obras originales inglesas es también observable esa falta de uniformidad. En primer lugar, no todos los textos llevan referencia genérica en la portada o el título, y entre aquellos en los que sí aparece dicha referencia, únicamente uno de ellos, *The Monastery of St. Columb; or, The Atonement. A Novel* (1810) de Regina Maria Roche, lo muestra. Con

ello no podemos afirmar que las demás autoras de las que nos ocupamos no utilizaran nunca dicha etiqueta para referirse a sus obras, sino que precisamente en las que aquí estudiamos no aparece tal referencia genérica. Podemos citar a modo de ejemplo la novela de Elizabeth Helme *The Farmer of Inglewood Forest: a Novel* (1796), o la de Agnes Maria Bennett *Juvenile Indiscretions: A Novel* (1805), pero se trata de dos textos que no se tradujeron al castellano. La cuestión es que tanto autores y autoras como críticos necesitaban un nuevo vocabulario para referirse a este género novedoso. Para tratar de definirlo utilizaron principalmente términos relacionados con géneros literarios ya existentes y así denominaron a lo que hoy consideramos novela como *romance, history, biography, epic, fable, story* o *tale* (Nixon, 2009: 40), términos que incluso junto a alguno más, se podrán ver en este apartado.

El caso es que de forma general, las escritoras de nuestro corpus no parecen muy inclinadas a querer denominar a sus obras literarias como *novel* por las connotaciones negativas que este término implicaba. Efectivamente, tenemos que admitir que en el momento en que estos textos se publicaron en Inglaterra no corrían tiempos propicios para las novelas, al menos desde el punto de vista de la crítica, aunque, por otra parte, gozaban de un apoyo cada vez mayor por parte del público. Las críticas que recibía el género novelesco eran de diversa índole; así, podemos mencionar algunos ejemplos, como que sus lectores y lectoras sólo buscaban en ellas emociones fuertes, que las podía escribir cualquiera, o que se trataba de una forma nueva sin constituirse aún como género literario (Tinnon Taylor, 1943: 9-16). Lo que sí resulta interesante para este trabajo es que ya desde un principio se consideró a las mujeres como el público que con mayor avidez devoraba estas obras y se escribieron ríos de tinta sobre los peligros que la lectura de novelas podía entrañarles: "women seemed the persons most susceptible to the inordinate sensibility which was generally accredited with being the worst type of poison contained in this dangerous plant" (Tinnon Taylor, 1943: 52).

En cuanto a su clasificación genérica, hasta cierto punto, es cierto que resultaba difícil hacerlo, como género novedoso que era, y así lo señala J. Paul Hunter:

> Until quite late in the eighteenth century, the term 'novel' was used very loosely and imprecisely (not that more recent

> use has been all that precise either), often implying little more than opprobrium or contempt. Sometimes it designated tales shorter than traditional romances, sometimes it claimed a plot of love and intrigue, sometimes it implied native heritage rather than Continental loyalties (1990: 25).

Pero pese a la limitada utilidad de las categorías genéricas clásicas, se intentaba emplearlas en la definición de este género narrativo y diversos autores y autoras del setecientos inglés así lo hicieron.

Ahora bien, aunque no lo mencionaran abiertamente en la portada, algunas de las escritoras analizadas se adscriben como novelistas en páginas interiores de su obra, como en las dedicatorias o prefacios con los que la encabezan. Es el caso, por ejemplo, de Agnes Maria Bennett, de la que tenemos en nuestro corpus dos obras: *Anna; or Memoirs of a Welsh Heiress* y *The Beggar Girl and her Benefactors*. Si en la primera de ellas no califica en ningún momento a su obra como novela, sino como "following sheets" o "trifling production" (1785: iii); en la segunda, Bennett comienza denominando a su texto "production" (1797: i), pero termina refiriéndose a sí misma como integrante del grupo formado por "Novel Writers" (1797: iv). Es significativo este ejemplo por el hecho de que entre la publicación de la primera obra y la segunda habían transcurrido 12 años, quizás el tiempo necesario para que la autora tuviera conciencia de pertenecer a un grupo específico dentro de la República de las Letras, el de los y las novelistas. Lo mismo se puede decir de Elizabeth Helme, quien en su obra *Louisa; or, The Cottage on the Moor* de1787, sin referencia genérica, sí considera que escribe novelas, como lo pone de manifiesto en el prefacio que escribe para esta obra, puesto que se refiere a su labor como "Novel writing" (1787a: ix). Más adelante en su carrera, en 1796, ya se decidió a incluir la referencia genérica de novela para sus obras, como lo ilustra el ejemplo antes citado de *The Farmer of Inglewood Forest: a Novel*.

Este es el caso también de la novela de Fanny Burney, *Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, que incluye un prólogo de la autora en el que a través de sus palabras podemos apreciar la situación de descrédito a la que se tenían que enfrentar los y las novelistas de su época:

> In the republic of letters, there is no member of such inferior rank, or who is so much disdained by his brethren of the quill, as the humble Novelist: nor is his fate less hard in the world at large, since, among the whole class of writers, perhaps not one can be named of which the votaries are more numerous but less respectable (1994: 6).

Sin embargo, con el fin de dignificar la profesión cita a continuación los nombres de distinguidos escritores que han destacado precisamente cultivando este género, como Rousseau, Johnson, Marivaux, Fielding, Richardson o Smollet (Burney, 1994: 6). Más adelante, se hace eco de las críticas que recibía la novela por la mala influencia que podía suponer para las jóvenes lectoras que tanto disfrutaban con este tipo de obras. Burney, por tanto, se sitúa entre los novelistas, es decir, en la misma línea de los que ella ha mencionado anteriormente, y es por ello que afirma que con su obra los lectores y lectoras de *romances* se verán decepcionados, al no tener su texto nada en común con ese tipo de ficción llena de imaginación y fantasía y donde no hay lugar para la razón o lo probable (1994: 7).

Con estas afirmaciones de Burney entramos en un debate que ocupó un gran espacio entre los críticos del momento, y que hacía referencia a la diferencia entre dos tipos de ficción: la novela y el *romance*. Por lo visto hasta ahora, parece evidente que Burney defiende la superioridad de la novela sobre los *romances*, dado que como escritora de su siglo prefiere la razón a la fantasía. Esta opinión parece ser la generalizada: "[c]haracterized by feigning, improbable coincidence, errors, inconsistency and contradictions, clearly romance was being rejected as inferior to reality. The realistic novel is in part an expression of reaction against romance" (Spencer, 1993: 181). En este sentido, en 1797 el crítico William Enfield del *Monthly Review* sitúa los *romances* por debajo de las novelas en un supuesto escalafón genérico, dado que magnetizan y captan la atención de los lectores y lectoras a través de grandes descripciones, personajes extravagantes y hechos extraordinarios y poco posibles (cit. en Runge, 2005: 289).

Si tomamos en consideración las palabras de Clara Reeve en *The Progress of Romance* de 1785, la diferencia es clara, el *romance* se centra en personajes y objetos fabulosos e irreales, mientras que la novela retrata la vida real (1785: 111). La cita completa de Clara Reeve reza como sigue:

> The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times it was written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own (1930: 111).

En este sentido, resulta esclarecedora la opinión aportada por Charlotte Smith en el prefacio de *The Young Philosopher*, una obra calificada por su propia autora como *novel*. Smith explica que: "I had intended to add a few words on the taste that seems at present to prevail in regard to Works of this kind, and of my doubts whether a Novel representing only scenes of modern life and *possible* events may not be accounted of the old school, and create less interest than the wild, the terrible, and the supernatural" (1798: v). La novela para Smith, al igual que para Reeve, da cuenta de acontecimientos de la actualidad y que resultan verosímiles o posibles para el lector o lectora, pero, por lo que explica Smith, parece que ya ha pasado de moda, y que lo que realmente interesa al público es todo aquello que podía encontrar en otro tipo de novelas más modernas, las góticas. Esta autora considera que ambos tipos de textos son novelas, pero se podría hablar de dos subgéneros dentro de la novela.

Aunque la etiqueta de novela no gozó de mucha popularidad, tampoco parece que *romance* fuese un término del gusto de nuestras escritoras. Los únicos textos que aparecen con esta denominación son los de Ann Radcliffe: *A Sicilian Romance: A Highland Story, The Romance of the Forest, The Mysteries of Udolpho: A Romance* y *The Italian: or, The Confessional of the Black Penitents: A Romance*. A pesar de la utilización de este término, Radcliffe era consciente de que las obras que se publicaban con este apelativo no eran bien vistas por una parte de los críticos y del público. Esto queda claramente de manifiesto en su dedicatoria a la duquesa de Leeds, publicada a partir de la cuarta edición de 1794 de *The*

Romance of the Forest, donde afirma lo siguiente acerca de los *romances*: "let me rejoice that [...] the name of a Lady whose virtues honour her rank, as much as her accomplishments adorn it, sanctions this work to those who might otherwise doubt the tendency of a modern Romance" (1794: iii-iv). En el momento en que Radcliffe escribe, hacía ya varios años que se había publicado *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, en cuyo "Preface to the Second Edition" explicaba:

> It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and probability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. [...] The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the moral agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions (1982: 7-8)[22].

Bonamy Dobrée cree que, efectivamente, este tipo de narraciones deberían recibir el apelativo genérico de *romances* en vez de novelas (1980: vii), dado que según este autor, la misma Radcliffe se refería a este tipo de novela como "romance or phantasie" (1980: x). Con ello, según Román

22 Se da la circunstancia de que en la traducción española de esta obra de Walpole, editada por Anaya en una colección juvenil denominada "Tus libros", el término inglés *romance* del prólogo se traduce como novela sentimental (Walpole, 1991: 12). Esta traducción de *romance* se debe a la diferencia que se observa en el castellano con respecto a otras lenguas europeas que utilizan términos distintos para designar novela y novela corta, como ocurre en inglés con *romance* y *novel*, pero que en nuestra lengua es imposible al haberse especializado la voz romance para un tipo de composición poética (Aguiar e Silva, 1981: 199). Sin embargo, Álvarez Barrientos, siguiendo a autores anglosajones, mantiene la distinción entre romance y novela también para la literatura española, y con el mismo sentido que se utiliza para la literatura inglesa (1991: 26-29), lo que no impide que otros consideren este término con dicha utilización como anglicismo (Estébanez Calderón, 2002: 947).

Álvarez, los lectores y lectoras sabían que iban a adentrarse en mundos imaginarios y fantásticos, al mismo tiempo que esta denominación proporcionaba a los autores y autoras una mayor libertad formal (1998: 67). Sin embargo, como señala Lorenzo Modia, debido a la confusión terminológica en relación al género novelesco en este periodo, cada vez se van incorporando más significados a la palabra *novel*. En particular, esta autora proporciona el ejemplo de la narrativa gótica, que es denominada indistintamente como *romance* o *novel* (1998: 24). Incluso Margaret Doody afirma en su *The True Story of the Novel* que la distinción no tiene sentido, dado que "the concept of 'Romance' as distinct from 'Novel' has outworn its usefulness, and that at its most useful it created limitations and encouraged blind spots" (1997: xvii). En efecto, parece que la distinción entre ambos géneros ya no tiene sentido a finales de siglo y principios del XIX y así se explicita por ejemplo, entre los críticos que reseñaban textos literarios para las revistas especializadas. De esta forma, en una reseña de 1803 en *Annual Review*, se agrupan los textos publicados bajo las dos etiquetas genéricas con el fin de desaprobarlos duramente: "the masses of dullness and vulgarity intruded on the public under the title of novels and romances" (cit. en Lasa Álvarez, 2010: 197).

Lo que sí parece claro es que a partir de la publicación de la obra de Walpole, que llevaba como subtítulo la referencia genérica "A Gothic Story", muchas de las obras que la historia de la literatura ha clasificado como góticas, aparecen publicadas con la etiqueta de *romance*[23], y según Ian Duncan, con una intención genérica para distinguirlas de las novelas que representaban la vida contemporánea (1992: 12-13). La única autora que se adscribe de forma indudable al género gótico es Clara Reeve al consignar en la portada de su texto el calificativo de "A Gothic Story", tanto en su primera edición titulada *The Champion of Virtue. A Gothic Story* de 1777, como en la segunda, publicada un año más tarde, donde como ya sabemos, introduce modificaciones, entre ellas el cambio de título de la obra: *The Old English Baron. A Gothic Story*. Creemos que el motivo de esta abierta adscripción queda claramente explicitado en su prólogo, dado que la autora declara que su obra es "the literary offspring of the Castle of 3

23 Sin embargo, Montague Summers nos ofrece una serie de datos sobre cómo denominaba el propio Horace Walpole a su obra en cartas personales, en ellas este autor la denomina normalmente *novel* (1938: 24).

Otranto", el texto de Walpole que presenta la misma referencia genérica utilizada por ella. Reeve puntualiza que "it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners" (1778: iii). Efectivamente, como señala Anna Stevens,

> Gothic novels, of course, are usually set in the past, but the use of 'Gothic' as a generic indicator of the supernatural was not fully established until the very end of the eighteenth century, following the popularity of Matthew Lewis's *The Monk* and the importation of the German *schauerroman*. Until that point, the word 'Gothic' as a generic tag meant a story set in the 'Gothic' period, or the Middle Ages (2001: s.p.).

Con todo, la autora inglesa manifiesta también en el prólogo un cambio con respecto a la obra de Walpole, pues se observa una evolución o una línea diferente dentro del mismo género. Reeve considera que la obra de Walpole se recrea excesivamente en los elementos maravillosos: "the machinery is so violent, that it destroys the effect it is intended to excite. Had the story been kept within the utmost *verge* of probability, the effect had been preserved, without losing the least circumstance that excites or detains the attention" (1778: vi). Además, y junto a esto, quiere justificar más firmemente el propósito de su obra e incluir en la misma la finalidad didáctica y utilitaria que la práctica totalidad de autores y críticos del dieciocho adjudican a la novela.

Un aspecto esencial de la novela sería por tanto su relación con la historia, por su narración de acontecimientos verosímiles, similares a los que podemos encontrar en la realidad del día a día (Nixon, 2009: 42). Además, el importante desarrollo en este siglo de la historia como disciplina, su mayor prestigio por su significativa atención a las fuentes, así como el gran interés del público, contribuyó notablemente a impulsar al nuevo género narrativo (Hamnett, 2011: 25). En este sentido, conviene destacar un estudio realizado por Angus Martin, en el que ha observado que la palabra que más aparece para identificar genéricamente relatos de esta época es historia y, por tanto, "Ce résultat souligne l'ambition 'réaliste', 'historique' qu'affichait la nouvelle forme littéraire" (1993:111). Además, *history* es un término que en el siglo XVIII podía intercambiarse con *story*, que también aparece como referencia genérica en otras obras. La conmutabilidad de ambos términos queda de manifiesto en el prefacio

de Frances Sheridan en *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, donde en dos párrafos contiguos la autora utiliza *story* y *history* para referirse al mismo texto y con el mismo significado: "I have myself prefixed to *her story* a very brief account of the lady's family. Thus much, Sir, added the good lady, I thought necessary to premise to you, for your better understanding *her history*, which I have never yet shewn to any one but my son" (1995: 9, el énfasis es mío). Aunque parece que *history* se aplicaría a textos donde se narran acontecimientos verdaderos y *story* se reservaría para historias fabulosas o imaginarias (Lorenzo Modia, 1998: 27). Sin embargo, según la definición que se ofrece en *Oxford Dictionaries* de *Story*, parece que puede referirse tanto a acontecimientos reales como ficticios: "An account of imaginary or real people and events told for entertainment" (2016: s.p.). El corpus que manejamos para este trabajo nos ofrece un caso que ejemplifica esta falta de claridad del término. Se trata de la obra de Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*, que resulta también reveladora por el hecho de que el mismo término que se utilizaba para designar un tipo de texto narrativo constituye el título de la obra[24]. A pesar de la obviedad de que narre sucesos ficticios, la obra de Inchbald no ofrece a sus lectores y lectoras ni acontecimientos acaecidos en tiempos pasados ni hechos fantásticos e ideales.

El caso contrario sería el del relato de Frances Sheridan *The History of Nourjahad*. En principio y por su extensión, se trataría de un cuento o narración breve más que de una novela, pensado por la autora como el primero de una serie de cuentos didácticos cuyo propósito era dedicárselos al príncipe de Gales. Por tanto, el cuento de Sheridan quedaría incluido en la larga tradición del *speculum principis*, puesto que el aprendizaje de Nourjahad sería un ejemplo a seguir por cualquier joven príncipe (Mack, 1992: xxix). Igualmente, y por el ambiente oriental en el que se desarrolla el cuento, se encontraría inmerso en una moda que se reflejó en las artes y la sociedad inglesa, y europea en general, a lo largo del siglo XVIII. Dentro de la literatura inglesa, las narraciones orientales constituirían un subgénero caracterizado por el exotismo, los elementos fantásticos y so-

24 En este caso, algunos autores, más que con la utilización de *story* para titular su obra, han especulado con la elección por parte de Inchbald del adjetivo simple para calificar un relato que en realidad resulta muy complejo (Haggery, 1996: 655-6; Craft-Fairchild, 1993: 121).

brenaturales o la magia (Mack, 1992: xiv-xv). Como se puede observar, nos encontramos ante el caso inverso al de *A Simple Story* de Inchbald, dado que para este relato no parece encajar la denominación de *history*. Sin embargo, podemos utilizar ambos casos como una confirmación de la inestabilidad terminológica de la época. En este sentido, Hunter manifiesta que el término *history*

> was used widely and carelessly for whatever purposes booksellers chose; its claim was to some kind truth, and that claim could be useful for all sorts of narratives. But the increasing use of the label for fictions of contemporary life begins to suggest conscious efforts at both labelling and definition, a desire to distinguish them from other kinds of available texts (1992: 403 n5).

Frente a esto, una escritora como Fanny Burney, que con anterioridad hemos visto que defendía la razón y lo probable frente a la imaginación y fantasía, y que pretende mostrar esa ideología en su obra, titula una de sus novelas como *Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, donde utiliza el término *history* con el sentido más arriba citado. La autora insiste en la utilización de *history* para diferenciar su texto de otro tipo de obras y Burney deja constancia de ello en su prefacio. Se trata de una novela epistolar en la que al recogerse una serie de cartas donde los personajes se expresan a sí mismos sin intermediación de un narrador la sensación de verosimilitud y autenticidad es más clara, un motivo que induciría a denominar este texto como *history*.

La novela epistolar fue un género muy extendido entre las escritoras del siglo XVIII, puesto que se trataba de un género que se consideraba que no exigía una educación formal, su éxito se basaba simplemente en el hábito muy extendido de escribir cartas personales con estilo (Perry, 1980: 17). Aunque, por el contrario, se considera que el máximo exponente fue un hombre, Samuel Richardson. No se debe desestimar el hecho de que "the letter in the eighteenth century had a special place in the intellectual and personal lives of literate people. Communication by written word was the only contact between people living at a distance from one another and letters were greatly prized in those times of bad roads and slow vehicles" (Perry, 1980: 63). El caso de Fanny Burney, por ejemplo, no ofrece dudas, dado que se suele destacar en ella esta actividad

epistolar como preparación para sus posteriores creaciones novelísticas (MacCarthy, 1994: 97).

Posteriormente otra autora, Sophia Lee, también utilizaría la técnica epistolar para su novela *The Recess, or A Tale of Other Times*. Aunque este texto se suele agrupar entre las novelas góticas o históricas de esta época y se analiza por las características que presenta con respecto a estos géneros, no deja de ser una novela epistolar con una estructura que, según April Alliston, la hace uno de los ejemplos más interesantes de este subgénero novelístico (2000: xxii). Como tal, presenta una de las convenciones típicas del género, la presencia de un editor que en el "Advertisement" explica que lo que a continuación se va a leer procede de un antiguo manuscrito que ha tenido que actualizar para que se pudiese entender (Lee, 1786: s.p.). Esta misma fórmula se emplea en *Memoirs of Miss Sidney Bidulph. Extracted from Her Own Journal* de Frances Sheridan. En este caso, la denominación genérica es otra, *memoirs*, dado que se trata de un diario; sin embargo, por su forma se puede hablar de un "diario epistolar", ya que la autora del diario se ha comprometido a enviárselo en forma de carta a su mejor amiga: "we made a mutual exchange by the post of our little diurnal registers" (Sheridan, 1995: 8). Aunque como explica Hunter, el término de *memoirs* al parecer no era muy común (1992: 403 n10), e indicaba "a mixture of autobiographical and observational elements" (Hunter, 1992: 344), de manera que corresponde bastante fielmente a lo que Sheridan pretendía en su texto. Como ocurría en el texto de Lee, este también aparece precedido por la introducción de un editor en la que explica cómo ha llegado el manuscrito hasta él, y con ello, la principal intención de este elemento paratextual es incidir en el carácter verídico de lo que se va a narrar a continuación (Lorenzo Modia, 1998: 68), una de las condiciones que más se valoraba en los textos narrativos de la época.

Otras autoras que escribieron dentro de la tendencia de lo que ahora denominamos como género gótico prefirieron utilizar el término *tale*, un término que en el diccionario aparece en la entrada del anterior, *story*, como sinónimo en algunas ocasiones; en todo caso, se trata de un término cercano, con un significado similar. En concreto, la primera de las acepciones para *tale* que ofrece el diccionario de Oxford es: "A fictitious or true narrative or story, especially one that is imaginatively recounted"

(2016: s.p.). Este término no se podría equiparar a lo que hoy entendemos por la traducción al castellano de *tale*, es decir, cuento: "un relato breve, oral o escrito, en el que se narra una historia de ficción (fantástica o verosímil), con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final" (Estébanez Calderón, 2002: 243). Al menos, en los textos en los que esta referencia genérica aparece indicada, no se encuentran estas características, dado que se trata de narraciones mucho más largas, de al menos tres tomos, y también más complejas. Gary Kelly ofrece una explicación para esta denominación un tanto extraña, al menos para lo que hoy entendemos por *tale*. Según este autor, en un contexto en que la novela se asociaba a la novela de costumbres, desprestigiada por su comercialización en las *circulating libraries* o bibliotecas ambulantes se prefirió el término *tale*, que resultaba aceptable, tanto para lectoras como escritoras (1990: 224-5). Lo que parece evidente es que existía una confusión importante, al menos con respecto a las clasificaciones genéricas que prevalecen hoy en día. En cualquier caso y siguiendo las palabras de John Skinner, el término *tale* se va consolidando como un género narrativo diferente a la novela hacia finales de siglo y culminaría a principios del XIX con la aparición de la antología *Classic Tales* (1806-7) de Leigh-Hunt (2001: 38).

En este sentido resulta esclarecedor el prefacio que Harriet Lee escribió para la segunda edición de los *Canterbury Tales* que compuso junto a su hermana Sophia Lee. Este texto se publicó en 1832 y la autora señala sobre el título original: "first called such merely in badinage between the authors, as being a proverbial phrase for gossiping long stories; certainly with no thought of blending them with the recollection of our great English classic" (1989: xix). Con estas palabras Harriet Lee sitúa su obra, por un lado, junto a los cuentos tradicionales, pero también en la misma línea de un autor clásico de la literatura inglesa como Chaucer. Pero lo que aquí realmente nos interesa son las palabras que esta autora dedica a un hecho tan significativo como la innovación que suponían los *Canterbury Tales*, y en particular, el término *tale* con el que designaba su obra, un tipo de ficción de la que se considera creadora y así lo expresa con orgullo:

> when these volumes first appeared, a work bearing distinctly the title of 'Tales', professedly adapted to different countries,

> and either abruptly commencing with, or breaking suddenly into, a sort of dramatic dialogue, was novelty in the fictions of the day. Innumerable 'Tales' of the same stamp, and adapted in the same manner to all classes and all countries, have since appeared; with many of which I presume not to compete in merit, though I think I may fairly claim priority of design and style (1989: xix).

También resulta interesante para conocer lo que en la época se designaba como *tale*, el texto de ficción de Amelia Opie *The Father and Daughter. A Tale, in Prose.* En uno de los componentes paratextuales de la obra que lleva por título "To the Reader", Opie desvela a sus lectores y lectoras el motivo que le ha llevado a denominar el texto que sigue como *tale*:

> It is not without considerable apprehension that I offer myself as an avowed Author at the bar of public opinion, ... and that apprehension is heightened by its being the general custom to give indiscriminately the name of NOVEL to every thing in Prose that comes in the shape of a Story, however simple it be in its construction, and humble in its pretensions.
>
> By this means, the following Publication is in danger of being tried by a standard according to which it was never intended to be made, and to be criticized for wanting those merits which it was never meant to possess.
>
> I therefore beg leave to say, in justice to myself, that I know "THE FATHER AND DAUGHTER" is wholly devoid of those attempts at strong character, comic situation, bustle, and variety of incident, which constitute a NOVEL, and that its highest pretensions are, to be a SIMPLE, MORAL TALE (2003: 63, en mayúsculas en el original).

Con ello, como afirman Shelley King y John B. Pierce, Opie pretendía dirigir la atención de sus lectores y lectoras hacia la intención moral del texto (2003: 16). Sin embargo, años más tarde Opie en una carta que escribió a una amiga recapacita precisamente sobre su elección: "I have, on reflection, seen how much my fame as an author must have been injured by my little works having been left out of the Standard Novels – Perhaps 'Temper' is my only novel – the rest are tales – but the Father & Daughter, though only a tale, has been more known, more translated & more ac-

ted than most modern things" (cit. en Tong, 2004: 465). Es probable que Opie, al ver que con el paso de los años el término *novel* se había generalizado y que perdía esas connotaciones negativas, llegase a la conclusión de que no había sido necesario optar por una actitud tan remilgada por su parte con respecto a las novelas. Por ello Tong cree que la elección de *tale* como etiqueta genérica para *The Father and Daughter* fue arbitraria, con el fin de evitar el término *novel* (2004: 465).

En el caso de Sophia Lee, su texto *The Recess* presenta el subtítulo *a Tale of Other Times*[25] para subrayar su carácter de narración que aborda hechos acaecidos en el pasado. Si tenemos en cuenta lo que manifiesta Anne Stevens, se trataría de una manera de indicar la relación de este tipo de obras con las de historiografía, uno de los géneros favoritos de los lectores y lectoras de finales del XVIII y con el que la ficción tendría que competir:

> By annexing the subject matter and some of the methods of historians, novelists participated in one of the most important generic rivalries of the eighteenth century. Historical works were produced in far greater numbers (10,000 historiographic works in contrast to 3,000 novels in the eighteenth century) and had far more prestige than the novel. Following the popular and critical successes of David Hume, William Robertson, and Edward Gibbon, novelists attempted to appropriate the prestige and popularity of historiography by encroaching upon its subject matter and techniques. In the process, however, they created an entirely new form of historical representation, one that played with new ideals of historical objectivity and new extremes of historical scepticism (2001: s.p.).

Por lo tanto, teniendo esto en cuenta, para cuando el considerado como fundador de la novela histórica, Walter Scott, comenzó a publicar sus obras, estaría trabajando en un género ya establecido (Stevens, 2001: s.p.). A pesar de lo que afirma Stevens, y con anterioridad, Robert D. Hume (1969: 283), incluye *The Recess* entre los textos pertenecientes al

25 Un subtítulo tomado curiosamente de uno de los más famosos fraudes del momento, los *Poemas de Ossian* que publicó James MacPherson como verdaderos en 1760-5 (Stevens, 2001: s.p.).

género histórico, mientras que otros críticos la sitúan dentro del gótico (Isaac, 1996: 202; Ferguson Ellis, 1989: 68; Watt, 2004: 123), e incluso Montague Summers la encuadra dentro de lo que él denomina "historical gothic" (1938: 30), aunando ambas etiquetas. Con respecto a estos dos géneros o subgéneros narrativos, J.M.S. Tompkins dice que la novela histórica y la novela gótica en su origen no se distinguían la una de la otra (1932: 208), aunque Hume prefiere considerar que la novela histórica es una derivación de la gótica (1969: 283). Por otra parte, Stevens explica que al coincidir la expansión de ambos géneros en el tiempo se han agrupado bajo la referencia genérica de góticas una serie de obras que se sitúan en tiempos pasados pero que carecen de elementos sobrenaturales y que encajarían más dentro de lo que conocemos en la actualidad como novelas históricas (2001: s.p.).

La misma Sophia Lee reconoce en el "Advertisement" que encabeza su obra que "The characters interwoven in this story agree, in the outline, with history" (1786: 6), un enunciado en el que se puede apreciar que la autora diferencia los dos términos, *story* y *history*, en condiciones similares a las vistas anteriormente. Por otro lado, y en el mismo escrito prefacial, Lee hace alusión a un término ya analizado más arriba, *romance*: "the reign of Elizabeth was that of romance" (1786: 6), pero con una nueva acepción. Se trataría de un sentido diferente, pues por la descripción dada por Lee de su protagonista, aunque se asemeje a un producto de la fantasía, e insiste en su plausibilidad: "If this lady was not the child of fancy, her fate can hardly be paralleled" (1786: 6).

En esta misma línea podemos situar a dos autoras también de finales del XVIII, Regina Maria Roche y Elizabeth Helme. Entre los textos de la primera, de los tres que se tradujeron al castellano, uno lleva la designación genérica de novela: *The Monastery of St. Columb; or, The Atonement. A Novel*; sin embargo, en los otros dos se especifica que son *tales*, con el sentido más general que se ha señalado para este término. Por otra parte, Elizabeth Helme utiliza en dos de sus novelas denominaciones como *tradition* y *legend*, respectivamente, en las obras *St Clair of the Isles: or, The Outlaws of Barra; a Scottish Tradition* y *The Pilgrim of the Cross; or, The Chronicles of Christabelle de Mowbray. An Ancient Legend.* En ambos casos, con dicha nomenclatura no estrictamente genérica y que hace referencia a hechos que se han ido transmitiendo desde

tiempos inmemoriales, creemos que Helme trata de infundir a sus obras un aire pretérito, casi mítico, tan del gusto de los lectores y lectoras de la época. Ya se ha indicado más arriba la relevancia de un título sugestivo para atraer a un gran número de lectores, y está claro que esta autora mediante la inclusión de lugares exóticos y su referencia a tiempos legendarios y tradiciones ancestrales quiere enlazar con la tradición oral, la de esas historias que se contaban junto al fuego y pasaban de generación en generación.

Las traducciones francesas

Las designaciones genéricas que encontramos posteriormente en las portadas de las traducciones españolas no guardan apenas relación con las que acabamos de ver en las obras originales inglesas. Si al analizar otros componentes paratextuales de los textos se ha recurrido a las versiones de intermediación francesas y así constatar su posible influencia en las traducciones españolas, en lo que se refiere al género tenemos que afirmar que su ascendencia es prácticamente nula. Sólo hemos localizado la referencia genérica en la traducción francesa *Saint-Clair des Isles, ou les Exilés à l'isle de Barra, roman*, procedente del texto original de Elizabeth Helme. Si bien hay ediciones españolas de esta obra con la etiqueta de novela, también se pueden localizar otras con la de novela histórica; con lo que la influencia francesa que venimos defendiendo en este trabajo puede no siempre ser tan determinante, al menos en lo referente al género. Sin embargo, en otros espacios del texto traducido en los que el traductor o traductora puede dejar oír su voz, como es el caso de los prefacios o prólogos, sí que describen sus traducciones como *roman*, el equivalente francés para la voz inglesa *novel* y la española novela.

Es de destacar que las primeras referencias las encontramos en 1787 y para traducciones de una misma obra en inglés, pues en este año se publican en Francia dos traducciones diferentes de *Louisa; or the Cottage on the Moor* de Helme, que había visto la luz ese mismo año en Inglaterra. En el caso de *Louise, ou la Chaumière dans le marais* en el "Avis du traducteur" se encuadra la presente traducción entre "ceux des Romans le plus modernes qui ont eu le plus de réputation" (Helme, 1787c: iii). Mientras que la otra traducción, *Louisa, ou la chaumière*, presenta una

pequeña observación a los lectores y lectoras sobre la otra traducción que se estaba llevando a cabo del mismo texto; es decir, no se trata de un texto explicativo sobre la traducción o la obra que se está traduciendo, como ocurre habitualmente, sino de un aviso al público lector sobre los errores de la misma, puesto que se había tenido que trabajar con prisa. Este escueto texto comienza así: "Pendant que l'on s'occupoit de traduire ce petit roman" (Helme, 1787b: s.p.). De manera que curiosamente en ambas traducciones francesas se califica al texto como *roman*.

En varias traducciones francesas de 1797 se da la misma circunstancia. Dos son traducciones de obras de Ann Radcliffe, y en la primera, *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini*, el traductor en el "Avertissement du traducteur" manifiesta sin dudar el género al que pertenece la obra: "Nous publions aujourd'hui le quatrième roman de madame Radcliff" (1797b: i). En *L'italien, ou le Confessional des pénitents noirs*, traducida por André Morellet, no es el traductor quien denomina al texto *roman*, sino que parece tratarse del editor o impresor, dado que la obra presenta un "Avertissement" en que se da cuenta de la aparición de otra traducción del mismo texto de Radcliffe y se compara con la presente. En él también se cataloga la obra como *roman* y da comienzo como sigue: "Le roman dont on donne ici la traduction" (1797a: 3). Otro caso interesante resulta precisamente otra traducción del mismo Morellet, la que llevó a cabo de *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche, donde incluye un "Préface du traducteur" y en varias ocasiones se refiere a esta obra como "le Roman de Madame Regina Maria Roche" (1797: vii). Lo mismo sucede más adelante en las traducciones *Arabella, ou le Don Quichotte femelle* de Charlotte Lennox y en *Le meurtre* de Harriet Lee. E incluso podríamos decir lo mismo de la traducción francesa de *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald, puesto que a juzgar por lo que podemos leer en la "Noticia histórica acerca de la vida y escritos de Mistriss Inchbald" que precede a la traducción castellana llevada a cabo en Francia en 1837, aparece como romance por una traducción, creemos que errónea, o galicismo del término *roman* francés del texto original del que se extrajo este texto (Inchbald, 1837: xxxv).

El hecho de que la adscripción genérica no aparezca habitualmente en la portada puede obedecer a que la situación de la novela en Francia no dista mucho de la que hemos podido constatar para la novela inglesa.

Se considera casi como un género indigno, relacionado con actividades lúdicas y de evasión, alejado de la intención didáctica y de propaganda de ideas de la Ilustración (Del Prado, 1994: 567). No obstante, se da la paradoja de que todo el mundo escribe novelas, aunque nadie quiere que se le reconozca como novelista; incluso se dan casos como el de Diderot que atacará la ficción en general, pero será él mismo quien introduzca en Francia la narrativa sentimental cuando componga su *Éloge de Richardson* de 1761 (Del Prado, 1994: 567).

Las traducciones españolas

Pasando ya a las traducciones españolas, se ha mencionado con anterioridad que para los clasicistas dieciochescos la novela es un género despreciable y sin mérito, un hecho que se puede apreciar en las numerosas opiniones desfavorables que vertieron los censores acerca de ella (Ferreras, 2009: 574). Se trataba de un género híbrido cuya adscripción los autores y autoras trataban de evitar, así como falto de tradición, frente a los géneros de prestigio como la poesía y teatro, o incluso, era tildado de "escuela de depravación", como señala Lucienne Domergue (1985: 484). Este "antinovelismo", en palabras de Ferreras, podía deberse, además de a la tradición literaria, a la institucionalización de la cultura, la importancia que se le otorga a la erudición y critica frente a la creación, junto a la búsqueda de armonía y el criterio de utilidad, que no casaban con el género narrativo (2009: 574). Esta situación cambia en los años ochenta, con lo aparición de novelistas renovadores del género, como Montegón y Martínez Colomer (Ferreras, 2009: 543-544), y a partir de estos años la novela como género se consolida y se desarrolla de manera asombrosa (Álvarez Barrientos, 1991: 155).

Como señala Sebold al tratar de definir la novela romántica, de los dos términos que en estos momentos podrían ser sinónimos, los autores españoles prefieren por aplastante mayoría la etiqueta genérica de novela, pues con ella se sugería en mayor medida que se narraban acontecimientos cotidianos en los que podían participar personas de tipo medio, como se puede ver en la definición del *Diccionario de Autoridades*: "historia fingida y tejida de los casos que comúnmente suceden" (cit. en Sebold, 2002: 21). El corpus que analizamos en este trabajo refrenda esta tenden-

cia y muestra una inclinación en las referencias genéricas por la novela. La publicación de las traducciones de las novelas inglesas que constituyen el corpus de este trabajo comienza en los años noventa, siendo la primera la que da como resultado *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan en 1792, por lo que no es de extrañar que el término novela aparezca en numerosas de las ediciones españolas de estas obras. Además, tampoco debemos olvidar que la mayoría de ellas ya se publican bien entrado el siglo XIX, momento en que la introducción del Romanticismo en España provoca una mejor y más amplia acogida de la novela, hasta convertirse en el género de moda (Rubio Cremades, 1997: 610). Más aún, el propio estatus de la novela cambiará considerablemente, convirtiéndose incluso en un género aceptable para los críticos y merecedor de un respeto (Gruber, 1993: 167).

Por tanto, los textos publicados en España se designan mayoritariamente como novela o no se especifica el género al que pertenecen. En concreto, de las ediciones que se han encontrado y analizado de los diferentes textos ingleses, la primera ocasión en que uno de ellos aparece designado como novela se remonta al año 1817[26], en que se publica *The Recess* de Sophia Lee como *El subterráneo o Las dos hermanas Matilde y Leonor*, donde aparece la siguiente referencia: "Novela compuesta en inglés por Mistriss Lee; traducida al castellano y corregida perfectamente en esta edición" (1817: s.p.). Se da la circunstancia, como cabe inferir de la cita anterior, que otra edición de esta novela había visto la luz unos años antes, en 1795, en otra imprenta de Madrid y bajo otro título, *El subterráneo o la Matilde*, y sin alusión alguna al género de la misma dado que acompaña al título lo siguiente: "Compuesta en inglés por Mistriss Lee; traducida al castellano".

Otros textos en los que se da cuenta de su pertenencia al género novelístico en la página de título son las siguientes: *Cecilia, ó sea, el padre y la hija: novela* (1822) de Amelia Opie; *Luisa, o La cabaña en el valle. No-*

26 Álvarez Barrientos menciona el año de 1722 para situar la primera obra que se define como novela, si exceptuamos la novela entendida como novela corta, como las de Cervantes o de María de Zayas, aparecidas el siglo precedente; se trata de la traducción *La nueva Cariclea* de Fernando Manuel de Castillejo (1991: 27).

vela inglesa (1823, 1827) y otra edición de la misma obra con diferente título: *Luisa, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela traducida del inglés* (1831) de Elizabeth Helme; *Alberto, o el desierto de Strathnavern. Novela inglesa* (1834) de la misma autora; la tercera edición de 1857 de *Saint-Clair de las Islas o los desterrados a la isla de Barra: Novela escrita en inglés*, y las dos ediciones de 1832 de *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa*, ambas obras también de Helme; *Julia, o los subterráneos del Castillo de Mazzini. Novela traducida por J.M.P.* (1822) de Ann Radcliffe; otra edición de la misma obra, *Julia, ó, Los subterráneos del castillo de Mazzini: novela escrita en ingles* [sic] *por Mad. de Radcliff* (1840); *El asesinato, novela escrita en inglés* (1835) de Harriet Lee; *El Campeón de la Virtud, o el Barón Inglés. Novela* (1854) de Clara Reeve; *Clermont. Novela escrita por Mma. Regina Maria Roche* (1831), y también de esta autora varias ediciones de *Oscar y Amanda* (1888, 1889, 1906, 1910, 1921). Finalmente, reseñamos también el hecho de que tres de las cuatro obras que se atribuyen a Radcliffe llevan también esta etiqueta genérica: *El Sepulcro. Novela escrita en inglés* de 1825, *Las visiones del castillo de los Pirineos. Novela escrita en inglés* de 1828 y 1839, y *La abadía de la Grasvila. Novela escrita en inglés* de 1828.

Resulta también de interés el título con el que Bernardo María de Calzada sacó a la luz su traducción de la novela de Charlotte Lennox, *The Female Quixote, or The Adventures of Arabella: Don Quijote con faldas, o Perjuicios morales de las disparatadas novelas*. Aunque el texto en sí no lleva ninguna filiación genérica, sí que se nombra a las novelas en el subtítulo que el traductor español da a la obra, y lo hace además de una manera burlona o incluso despectiva. Con ello hace referencia al contenido de la obra, así como también a lo que expone a continuación en el prólogo, que es una traducción del "Préface du traducteur" del traductor francés de la versión utilizada por Calzada. En dicho prólogo Calzada, traduciendo del francés, dice: "La encuentro [a esta obra] no obstante, el defecto principal de que critica algunas novelas, cuya lectura ya no es peligrosa, como las de varias que corren en nuestros días" (Lennox, 1808: s.p.). Calzada traduce *romans* como novelas, unas novelas que se trataría más bien de romances, dado que en la obra de Lennox se critican los romances heroicos y galantes que escribían autoras francesas como Madeleine de Scudéry en el siglo XVII. Es por ello que el traductor francés se refiere a ellos como lectura que ya no es peligrosa, porque apenas se

leían ya en Francia en el momento en el que lleva a cabo su trabajo. Ahora bien, Calzada añade un fragmento de su cosecha a la afirmación de dicho traductor: "como las de varias que corren en nuestros días", recalcando con esto que aunque el peligro que acarreaban los textos que se critican en la obra de Lennox ya ha pasado, sigue habiendo de qué preocuparse. Aunque no especifique a qué tipo de novelas se refiere, Barjau Condomines considera que "no eran otras que las libertinas" (1990: 399).

No obstante, tenemos que mencionar otros casos anteriores en que aparece el término de novela, aunque no sea una referencia directa a las obras y no aparezca en la portada. Se trata de un procedimiento que Genette explica del modo siguiente: "The genre indication may also [...] be reinforced or replaced by a means available only to the publisher: publication of the work in a series dedicated to a specific genre" (1997: 101-2). Por lo tanto, se trata de una serie de obras publicadas dentro de una colección compuesta por lo que editores o impresores denominan novelas. En primer lugar, tenemos la colección titulada *Biblioteca Británica, o colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de las sociedades y academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América; comprendiendo principalmente la historia, la geografía, los viajes, las obras de educación, las novelas y ficciones agradables, contenida en la colección periódica de la Minerva* que se publicó en el año 1807, en cuyo título como se puede apreciar se definen los tipos de texto que se recogen en la recopilación, y entre los cuales se encuentran las novelas y ficciones. Se trata de una colección que como sabemos está formada por traducciones que llevó a cabo Pedro María de Olive de una famosa compilación realizada en francés en Ginebra de un título similar. Entre los textos extractados se encuentran sendas traducciones de autoras de nuestro corpus, como "Los niños de la abadía" de Regina Maria Roche. Se da la circunstancia de que si comparamos los dos títulos, el francés y el castellano, se puede observar que Olive traduce parte del título de la obra francesa, sin embargo, a la hora de describir el tipo de textos que se recogen en su colección es más explícito que los editores de la obra intermediaria y menciona las novelas y ficciones. Con la distinción entre novela y ficción Olive puede estar estableciendo una especie de dicotomía como la que Álvarez Barrientos veía en la narrativa del siglo XVIII, y referirse mediante el término novela a relatos que reflejan la época actual y

hechos cercanos a la realidad, dejando el de ficción para las narraciones imaginativas y fantásticas, pues entre los textos de la colección hay narraciones de ambos tipos. En cualquier caso, aunque el texto de Olive sí que incluye alguna novela, no se trata del texto completo, sino un breve resumen, como ocurre con "Los niños de la abadía" de Roche, del que sólo se ofrecen algunos fragmentos.

El mismo Olive publica un año después una nueva colección, esta vez titulada *Colección de varias novelas inglesas comprendidas en la Colección periódica de la Minerva o Revisor general*, donde se incluyen la traducción de varios de los textos que las hermanas Sophia y Harriet Lee compusieron para sus *Canterbury Tales*. En este caso volvemos a ver el término de novela utilizado por Olive para definir el tipo de texto que recoge en sus colecciones. Queda patente que este compilador se muestra inclinado a denominar estos relatos como novelas y que era gran admirador de la narrativa europea, tanto francesa como inglesa, pero sobre todo de esta última. Como él mismo admitía, devoraba gran cantidad de obras extranjeras, en sus versiones francesas, que luego quiso que los lectores y lectoras españoles pudieran disfrutar. Si bien la primera intención de Olive al publicar este tipo de colección es económica, se trata de un autor que valora la novela dado que la considera como un género que divierte a la vez que enseña (Ferreras, 1973: 178; 2010: 182), una circunstancia que queda acentuada por el hecho de que años más tarde publicará él mismo una novela original. También es intención de Olive al publicar estas obras, según Álvarez Barrientos, captar un amplio público lector: "todo aquel que pueda pasar un rato leyendo entretenido y comentando las lecturas" (1991: 268). Por otro lado, además de defender los géneros narrativos por sí mismos, Olive considera que son el vehículo idóneo para que los lectores y lectoras se interesasen por la ciencia o la historia, si estas disciplinas aparecían junto a textos narrativos y utilizaban sus mismas técnicas, al resultar así más entretenidos para ellos. Este tipo de colecciones de novelas cortas o compendiadas constituye un incentivo para el público lector, ya que se abarcaba un espectro más amplio dentro de la escala social y además se trataba de unos textos, que por su extensión, se podían leer y comentar en el transcurso de una tertulia. De igual modo, estaban en sintonía con el gusto general de los lectores y lectoras que estaban acostumbrados a leer pliegos sueltos, que eran mucho más breves, y también se ase-

mejaban más a lo que les brindaba el género periodístico, tan en boga en estos momentos. Por último, este modelo, el de la novela corta, en resumen o compendiada resultaba útil a los editores, pues les permitía despojarla de lo que no se acomodaba a los gustos de los lectores y lectoras españoles y de lo que resultaba demasiado prolijo (Álvarez Barrientos, 1996: 259).

Ahora bien, junto a esto no debemos de pasar por alto que años antes se publicaron colecciones de relatos que recibían ya la denominación de novelas, como *El novelero de los estrados y tertulias* de 1764 (Rodríguez, 1989: 87), la *Colección de novelas escogidas de los mejores ingenios españoles* de 1788 o la *Colección universal de novelas y cuentos en que se dan compendiadas las producciones de este género, antiguas y modernas, espirituales, morales y políticas, históricas, satíricas, trágicas, cómicas, amorosas, maravillosas, vulgares y de caballería*, que apareció entre los años 1789 y 1790 (Álvarez Barrientos, 1991: 222-3). Este fenómeno obedecería a una moda que, como no podía ser de otro modo, llegó a España procedente de Francia, donde por ejemplo, desde 1775 se publicaba una de las colecciones más famosas, la *Bibliothèque universelle des romans* (Álvarez Barrientos, 1991: 222). Sin embargo, según Rodney T. Rodríguez, las causas de su éxito habría que buscarlas en un hecho al que acabamos de hacer alusión, que a los españoles del XVIII les deleitaba más escuchar el texto literario que leerlo y su gusto por reunirse en tertulias en las que precisamente leían en voz alta diversas obras y las comentaban (1989: 90).

También y como consecuencia de su éxito, se convirtió en una moda más la publicación en la prensa de la época de textos narrativos en forma de folletín, especialmente a partir de los años cuarenta del siglo XIX y que continuaría a lo largo de todo el siglo con gran aceptación. Dos de las obras estudiadas: *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe y *Una historia sencilla* de Elizabeth Inchbald, se publicaron de esta manera y posteriormente, en una colección titulada *Eco de los folletines*[27]. En el

27 Botrel describe el proceso de publicación de un folletín a través de la colección en que se publicaron estas dos novelas como sigue: "Una colección como 'El Eco de los Folletines' se concibe de entrada como un proceso, con una escala y una proyección temporal muy codificada: las diez entregas de 16 páginas (4 reales en

prospecto que acompañaba al tomo VII de la compilación se podía leer el tipo de obras que se incluían en la misma, entre las que no podía faltar la novela:

> El Eco de los Folletines está consagrado a recoger las producciones que más fama alcanzan; ya sean de mero recreo, como novelas, obras dramáticas, etc.; ya reúnan a la amenidad la instrucción, como sucede con los viajes, poemas célebres, etc.; ya en fin sean meramente instructivas, como las históricas, filosóficas y políticas: estos diferentes géneros de libros alternarán en nuestra publicación, de forma que a todos proporcionemos lecturas de su agrado (s.f., s.p.).

El texto de Ann Radcliffe, *Julia, ó, Los subterráneos del castillo de Manzini*, publicado en Valencia por la imprenta de Cabrerizo en 1840, ya indicaba en su página de título que se trataba de una novela, pero por pertenecer a su conocida "Colección de novelas". Esta colección dio gran fama al editor Mariano Cabrerizo, afincado en Valencia aunque de procedencia aragonesa. Las novelas, generalmente traducciones, supusieron la base de su negocio (Escolar, 1994: 85). En palabras de Sylvie Baulo, las colecciones "no fueron sino una reactivación de fórmulas anteriores adaptadas a una sociedad distinta" (2003: 584). Escolar considera precisamente a Cabrerizo como el primer editor español por la publicación de sus obras agrupadas en colecciones (1984: 209). En particular, señala que su "Colección de novelas"

Madrid) formarán un cuaderno mensual de 160 páginas (o sea: 320 columnas con 40-50 grabados envueltos en una cubierta de color [...]) y un cuaderno trimestral de 480 páginas (12 reales en Madrid)" (Botrel, 2001: 41). Cada entrega del folletín se publicaba junto al periódico *Novedades*, normalmente los lunes, para compensar la menor actividad de las imprentas durante los domingos (Alonso, 2003: 572), pero podía adquirirse por suscripción. La colección *Eco de los Folletines* se publicó de esta manera, utilizando los ejemplares que no se habían vendido como folletín en el periódico, o por entregas (Ferreras, 1987b: 61). Estaba formada por nueve volúmenes (Palau, 1951: V, 4) y cada volumen estaba compuesto por varios folletines, cada uno con su propia numeración de páginas, pero encuadernados conjuntamente. En el caso de estos folletines, su mayor atractivo residía probablemente en el precio, ya que por el módico precio de 12 reales adquirían un volumen en el que podían leer hasta cinco o seis novelas, e incluso disfrutar de ilustraciones.

> supuso una gran aportación a la lectura, fue fundamentalmente una colección de novelas de bolsillo, cortas, de unas doscientas páginas, con una lámina y frontis grabados, encuadernadas en pasta española y de poca altura [...], y reflejaban el gusto por la nueva literatura, descubierta por Cabrerizo en París, la novelas históricas impuestas por Walter Scott y también sentimentales, de misterio e intriga. Los autores en su mayoría eran extranjeros [...]. Había huido de la frivolidad y las obras se basaban en una moral sólida y pura, buscando una instrucción amena (Escolar, 1984: 215).

De igual modo, la traducción al castellano de la obra de Regina Maria Roche *The Children of the Abbey*, que alcanzó un gran éxito en España, a juzgar por el número de ediciones que se publicaron de la misma, también se publicó en este tipo de colecciones. En primer lugar, se publicó en 1868 en la "Biblioteca Ilustrada de Espasa Hermanos", en la "Sección Moral-Recreativa", bajo el título *Oscar y Amanda (Amor y virtud triunfantes).* Como afirman los editores, se trata de una edición de gran lujo con profusión de láminas. Con posterioridad, sin embargo, y siguiendo las tendencias generales de la época se publicará en colecciones más populares, tanto desde el punto de vista formal como de precio. Sería el caso de la edición titulada *Oscar y Amanda* de 1900 y que se publicó dentro de la colección "Novelas populares" de la editorial Maucci de Barcelona. Cada tomo de la misma se vendía al precio de dos reales, tal y como se especifica en la contraportada del libro, donde también se mencionan los títulos de otras obras de esta misma colección, que en general son versiones reducidas de obras literarias, no sólo de textos narrativos, sino de textos dramáticos e incluso operísticos, además de biografías y otros géneros. Al tratarse de obras narrativas breves, similares al cuento, tan en boga en estos momentos, da lugar a que esta novela aparezca dividida en dos partes, aunque no se especifica en la portada. Al final de *Oscar y Amanda* se indica lo siguiente: "En nuestro libro titulado *Los verdugos de Amanda*, encontrarán nuestros lectores la terminación de las desdichas de esta joven desventurada, que bien cara compró la dicha de que por fin hubo de disfrutar" (1900: s.p.). Esta misma novela volvió a publicarse alrededor de 1911 por la editorial Sopena en la colección "Biblioteca de grandes novelas" también en dos tomos.

La novela de Fanny Burney, *Evelina*, se publicó por primera vez en castellano también dentro de una colección llamada "Colección universal". La publicación de esta obra coincide con los años de la Segunda República española, que se caracterizó sobre todo por su constante afán educador, tanto mediante la instrucción pública directa como a través de la extensión cultural, pues se trataba de que el pueblo alcanzara un nivel cultural suficiente para que colaborase junto a sus gobernantes en el asentamiento del régimen republicano (Huertas Vázquez, 1988: 159). Se produce una auténtica revolución cultural en la que la demanda de literatura supera la oferta, por ello crece espectacularmente el número de obras publicadas, motivo por el que se traducen también gran número de obras extranjeras (Escolar, 1988: 292). Como consecuencia, algunas obras inglesas del siglo XVIII, que por su temática no habían podido ver la luz hasta estos momentos, se publican por primera vez en España en este periodo.

Consideración aparte nos merece la aparición en tres obras de la etiqueta genérica de novela histórica. Se trata, en primer lugar, de la traducción de una obra de Elizabeth Helme: *Saint-Clair de las Islas o los desterrados a la isla de Barra*, que apareció por primera vez en castellano en 1828 y que se define en su página de título o portada como "Novela histórica traducida libremente del francés por J. Mh". La segunda traducción es de una de las obras de Ann Radcliffe, *Adelina, o la abadía en la Selva*, publicada en 1830, con la misma referencia genérica de "Novela histórica". La tercera se publicó con el título de *Alano, conde de Fitz-Osborne o Eduardo en Palestina: Novela histórica del tiempo de las Cruzadas* en 1838 y era de la escritora inglesa Ann Fuller. En el primer caso existen tres ediciones de la novela, aunque la tercera edición se imprimió en dos fechas diferentes, 1857 y 1858, y es precisamente en la primera de estas dos, donde la mención al género de la misma varía, pues aparece sólo como novela.

En cuanto al segundo caso, se trata de la traducción de *The Romance of the Forest*, una obra que parece ser que dio lugar a dos traducciones diferentes al español. Una de ellas, publicada en París en 1833, es evidente que procede de la versión francesa que se publicó en 1794, *La forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*, ya que el título español es una traducción exacta del francés, *La selva, o La Abadía de Santa Clara*. Sin embargo, la que

aquí nos interesa se publicó en Madrid en 1830, y como en el caso de la novela de Helme, se presenta a los lectores como una novela histórica. En cuanto a la traducción de Ann Fuller, como se puede observar, además de mencionar que se trata de una novela histórica se indica también la época en que se desarrolla la acción.

Como explica Ferreras, el Romanticismo afecta a toda la producción literaria española: "surgen nuevos temas, nuevos géneros, y, sobre todo, nace una nueva visión del mundo" (1987b: 30; 2010: 26). Entre los nuevos géneros hay que destacar la novela histórica que, gracias a la nueva libertad conseguida tras la muerte de Fernando VII y la desaparición del régimen absolutista, se desarrolla fundamentalmente en los años 30 (Ferreras, 1987b: 15; 2010: 15). A pesar de que por su temática e ideología la novela histórica es un reflejo de la época en que se manifiesta, no deben desestimarse las causas económicas, dado que "es un género que ofrece también fama y enriquecimiento a los autores" (Rubio Cremades, 1997: 610), y suponemos, por tanto, que también a los traductores, un hecho que explicaría la inclusión de dicha referencia genérica en las obras citadas. Así, cabe suponer un interés por parte de los editores en colocar las obras citadas entre las novelas históricas inglesas que gracias a Walter Scott habían adquirido una gran popularidad. En el momento en que las novelas de Helme, Radcliffe y Fuller vieron la luz en España ya se habían empezado a publicar en castellano algunas de las novelas de Scott, como *Ivanhoe* (1825, 1826), *El talismán* (1825, 1826), *El enano misterioso* (1826), *Los puritanos de Escocia* (1826), etc. (Montesinos, 1980: 239). Sin embargo, y como en casi todo, la influencia de Francia fue ineludible: "En Francia, el hambre de novelas históricas que determinó el triunfo de Walter Scott hizo que, aparte las contribuciones originales, se imprimiese cuanto en otros países se publicaba, y [...] algo de ello, reciente o anticuado, arrastrado por la corriente, llegó también a España" (Montesinos, 1980: 81).

Asimismo, la utilización del término historia para referirse a los textos aquí analizados es bastante frecuente. En primer lugar, tenemos que descartar aquellas narraciones en las que dicho término forma parte del título original, y como tal se traduce al castellano, es el caso de *Historia de Nurchahad el persa* de Frances Sheridan y de *Sencilla historia* y *Una historia sencilla* de Elizabeth Inchbald. En los demás casos la presencia de este término puede obedecer a un uso tardío de historia, dado que,

según Álvarez Barrientos, era la designación más utilizada durante los primeros sesenta años del setecientos, cuando la novela era aún un género desprestigiado (1991: 27). Además, resulta lógica tal denominación ya que se asocian ambos géneros en tanto que formas narrativas, ahora bien, a diferencia de los historiadores, los escritores historian el presente (Álvarez Barrientos, 1991: 385). Frente a las obras que se designan como novelas, la opción que más se observa es la omisión de la referencia genérica en las páginas de título o portadas. En este sentido, se consideraría que los lectores y lectoras ya serían capaces de reconocer por el título y el aspecto del libro el género al que pertenecía el mismo. Además de esto, los propios libreros o los encargados de espacios de lectura, como bibliotecas, ateneos, etc., presentarían los libros a sus clientes por géneros, con lo que ya sabrían lo que leían o adquirían, sin necesidad de que la información genérica estuviese impresa en la portada de la obra, como también ocurre en la actualidad.

Resulta comprensible que los autores, autoras y editores trataran de utilizar otra designación o no utilizar ninguna en vista de la situación tan negativa y contraria que tuvo que sufrir el género novelesco, con persecuciones por parte de la censura inquisitorial y gubernamental, con prohibiciones en censura previa y la prohibición general en 1799 de su publicación (Domergue, 1985: 490-1). Este hecho afectó también a los teóricos que escribían sobre los géneros literarios:

> Quizá esta prohibición sea la razón de que, aunque se refieren [los críticos] a la novela como género, no den títulos de novelas contemporáneas, y sólo aludan al *Quijote* y a otras obras de este autor y de algunos ingleses. Esquivarían así los posibles problemas que escribir sobre novelas podría acarrearles, estando prohibidas, y, al mismo tiempo, les darían entrada en el panorama teórico de la época, pues resulta claro que los preceptistas sienten la necesidad de incorporar la nueva manifestación literaria a su reflexión teórica. [...] consideran que deben incluir ese género de éxito popular porque, precisamente, es el que mejor responde a las necesidades estético-sociales del momento (Álvarez Barrientos, 1991: 387-8).

Se reseñan a continuación dos casos puntuales dentro de nuestro corpus, el primero se refiere a la única obra que aparece con la etiqueta de

memorias, pero como en algunos de los ejemplos vistos anteriormente se traduce la designación genérica que ya estaba presente en la obra original. Se trata de *Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una señorita*, la traducción del texto de Frances Sheridan. En segundo lugar, nos gustaría dedicar algunas líneas a la inscripción genérica de cuento, pues podemos citar algunos casos incluso curiosos, como el que alude a una atribución a Ann Radcliffe: *El castillo de Nebelstein, cuento de Ana Radcliff* [sic] de 1843[28], y algunos de los relatos de las colecciones misceláneas de Barbauld y Smith. A pesar de todo, es de destacar que al menos tengamos una representación, aunque sea mínima de este género, pues alcanzó un gran desarrollo, parejo al de la prensa periódica durante la segunda mitad del siglo XVIII (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 26). Posteriormente, el cuento decimonónico, como bien indica Ángeles Ezama, llegará a ser "uno de los géneros más fecundos de nuestra historia literaria", y alcanzará una importante difusión a partir de 1825 (1997: 738). Dentro de la tipología que establece esta autora: el relato de pura ficción (fantástico, maravilloso), el histórico y el de costumbres (Ezama, 1997: 740), la atribución de Radcliffe habría que encuadrarla en el primero de los grupos, que por otra parte sería el más frecuente. Borja Rodríguez Gutiérrez proporciona otra clasificación para los cuentos de este periodo, distingue entre los cuentos con propósito moral, los más numerosos, y los que no lo tienen (2004: 42). En el caso de este cuento la intención parece por su título meramente de entretenimiento. Un título además, que muestra uno de los motivos típicos de los textos de carácter fantástico, el castillo. Se da el caso, como indica Ezama, de que en este tipo de relatos, normalmente publicados en colecciones en la prensa, resulta dificultoso distinguir entre los relatos originales españoles y las traducciones (1997: 743), aunque este cuento, el de *El Castillo de Nebelstein*, lleve el nombre

28 Aunque este cuento se publicó de forma individual, habitualmente se publicaban en colecciones o en la prensa periódica. Es así como este cuento ha visto la luz en épocas posteriores. Se han encontrado referencias actuales al mismo en una revista francesa dedicada a la literatura fantástica, *La clef d'argent* nº 4 de 1996, donde se menciona a su vez la publicación *Le visage vert*, en cuyo número 1 se publica *La trépassée, ou Le château de Nebelstein*, de Ann Radcliffe/Arsène Houssaye, y se señala que es una superchería de 1842. Se ha reeditado también en la actualidad en castellano en el número 4 de la revista *Sueño del Fevre* de 1994, también dedicada a la literatura fantástica.

de la supuesta autora. La intención creemos que es evidente, se trataría de adscribir el texto al tipo de cuentos más populares del momento, tanto a través del título como de la autoría.

Por lo que se refiere a los relatos de Smith y Barbauld en la *Biblioteca Británica* de Olive, aparecen en casi todos los casos como "cuento sacado de", al traducirse del francés "conte tiré de", pues era así como se describían en las biblioteca en francés de la que proceden. A diferencia del caso anterior, estos cuentos se incluirían dentro de aquellos que presentan una intención moral y didáctica, como sus títulos lo indican. Además, su público preferente serían los jóvenes lectores, puesto que los protagonistas de los mismos son niños y jóvenes, con los que podían identificarse y seguir como ejemplo. Los textos para este público son habitualmente más cortos que los destinados a un público adulto, con diálogos y acciones más que descripciones o introspecciones, los protagonistas suelen ser los propios niños, el argumento sigue un orden establecido, el lenguaje se adapta a la edad de los destinatarios del texto y a menudo el texto se acompaña de imágenes (Grenby y Reynolds, 2011: 6-7). Por lo tanto, el formato que ofrecía el relato breve era uno de los más utilizados y por ello es uno de los más habituales en las colecciones misceláneas que se publicaban para el público infantil y juvenil. No queremos por tanto dejar de mencionar estos relatos de estas dos autoras inglesas, puesto que suponen probablemente las primeras traducciones al castellano de textos en inglés publicados específicamente para este sector del público, que va adquiriendo cada vez más relevancia tanto para autores como editores en estos momentos (Ruiz de la Peña Solar, 2003: 492-493).

Por último, nos referiremos brevemente a las ediciones actuales de estas obras, pues por diversos motivos varias de ellas se han publicado recientemente. En cuanto a *La mujer Quijote*, la traducción de la novela de Charlotte Lennox de 2004, ha sido publicada por una destacada editorial, reputada por sus cuidadas ediciones, como es Cátedra, y dentro de la colección "Letras Universales". Este hecho evidencia la posición que se le ha otorgado en la actualidad tanto a la autora como a la obra, al colocarla entre los "clásicos literarios", dado que es así como la editorial Cátedra define estos textos en su página web. Parece determinante en este caso también el hecho de que en este texto se tome la novela de Cervantes como referente para su creación.

Por lo que respecta a las obras de Ann Radcliffe, *El Italiano, o el confesonario de los penitentes negros* ha sido editada en cinco ocasiones desde 1984, tres de las cuales en colecciones relacionadas con temas góticos o de terror. Lo mismo se puede decir de *Los misterios de Udolfo*, que ha sido editada en tres ocasiones y siempre también en el mismo tipo de colecciones. Se puede observar que si en la actualidad no hay dudas sobre el género que cultivaba la escritora inglesa, en el momento en que esta autora se dio a conocer en España no se la catalogaba como autora de este tipo de novelas, cuando sí se utilizaba, como hemos visto, dicho término en la literatura inglesa. Tampoco se llegó a utilizar para ella unos términos que se popularizaron en Francia para este tipo novelas como "roman noir" o "roman terrifiant" (Killen, 2000: ix). Por lo que se refiere a *Los castillos de Athlin y Dunbayne*, también de esta autora, no se indica en el título ni en la portada ninguna referencia que la relacione al género gótico, aunque la imagen de la cubierta que representa la silueta de un castillo, situaría el texto al menos en el género histórico, si no es en el gótico.

El caso de la edición actual de *El barón inglés o El campeón de la virtud. Novela gótica* de Clara Reeve, no deja lugar a dudas sobre su filiación genérica, dado que se ha traducido la referencia genérica que aparecía en el título original inglés, si bien se ha traducido "Gothic story" por "Novela gótica", pues hoy en día es indudable que el texto de Reeve se contempla como novela.

Como conclusión, volvemos a insistir en la inestabilidad que se observa en la denominación genérica de los textos estudiados. Una inestabilidad que resulta más patente en los textos ingleses, en los que hemos visto a varias autoras reacias a utilizar el apelativo de novela para sus textos, por las reservas que existían en relación a este género durante esta centuria. Se preferían otras designaciones como *history* o *story*, y también *tale*, con los que se pretendía mostrar de forma más evidente la verosimilitud del texto. Por otra parte, se ha observado que la diferencia entre *romance* y *novel* aún provoca discusiones y se especifica la diferencia entre ambos, en este caso el primero se asocia con la imaginación y fantasía y el segundo con la realidad más cercana. La situación en España es menos vacilante pues la mayoría de traducciones se publican ya entrado el siglo XIX, y los traductores, traductoras y editores habitualmente designan a estos textos como novelas o no consignan la adscripción genérica de los

mismos. Además, se ha constatado la utilización de la etiqueta novela histórica en algunas de las traducciones, asociándose esta práctica a la presencia de Walter Scott en España y el gran éxito que obtuvieron sus obras, encuadradas dentro de esta denominación genérica. En cualquier caso, ya en las primeras décadas del siglo XIX, la situación de la novela cambia y se convierte en un género valorado por el público pero también es aceptado por la crítica. Si durante el siglo XVIII la opinión de críticos y estudiosos, que son los que sostienen fundamentalmente el canon, conservador y restrictivo, no estaba respaldada ni en consonancia con los gustos de los lectores y lectoras en cuanto al género narrativo, tras la Revolución Francesa la situación empieza a variar, pues se produjeron importantes cambios en la manera de interpretar y evaluar las obras literarias. La consecuencia será que lo que se entendía como canónico va perdiendo terreno, pues tiene que pugnar con el nuevo concepto de genio creativo, así como con géneros innovadores y populares como la novela, y en particular la novela histórica (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 239; Rodríguez Sánchez de León, 2010: 374-5).

AUTORÍA Y TRADUCCIÓN

Aunque hoy en día nos parezca extraño, como señala Genette, la aparición del nombre del autor o autora de una obra en la portada de la misma no ha sido siempre algo necesario o casi obligatorio como ocurre en la actualidad (1997: 37), en que incluso podemos llegar a ver que en textos de ficción, como los que nos ocupan en este trabajo, el nombre del autor o autora puede aparecer en la portada de un libro a un tamaño de fuente mayor, o con mayor relieve que el título del mismo. Aunque evidentemente, todo dependerá de la fama que haya alcanzado. Si nos remontamos al siglo XVIII, periodo en el que situamos nuestro estudio, vamos a poder observar cómo en numerosas ocasiones el nombre de las autoras de los textos no se hace constar en la página de título o portada del libro. Una tendencia que era bastante común resulta más habitual entre las escritoras, particularmente por el hecho de que aún no estaba bien considerado que las mujeres se dedicaran a una actividad como la escritura, tradicionalmente reservada a los hombres, y para la que se creía que no estaban capacitadas. El temor al rechazo o las críticas que simplemente por ser obra de una mujer podía tener el texto, o por el contrario, la excesiva

condescendencia con la que podían ser tratadas, llevó a muchas de estas mujeres que se atrevieron a entrar en el mundo de las letras, a permanecer en el anonimato.

Los textos originales ingleses

En el caso de las autoras inglesas la anonimia es por tanto bastante común. Sin embargo, como apunta Genette, la anonimia puede tener grados (1997: 42), y como añade más adelante, "quite often the public knew the identity of the author by word of mouth and was not in the least surprised to find no mention of the name on the title page" (1997: 43). Tal es el caso de las dos obras más tempranas de nuestro estudio. Tanto *The Female Quixote, or Adventures of Arabella* de Charlotte Lennox, publicada en 1752, como *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan de 1761, salieron a la luz de forma anónima, aunque al moverse ambas autoras en afamados círculos literarios, frecuentando a los autores más reputados del momento, como Samuel Richardson o Samuel Johnson, su autoría no era un secreto (Lorenzo Modia, 2006: 106; Clery, 1995: xi). Además, como veremos más adelante, el apoyo y ayuda de estos escritores fueron decisivos para la publicación y el posterior reconocimiento del que gozaron ellas y sus obras.

Para comprender mejor la situación de estas escritoras y su elección del anonimato a la hora de sacar a la luz sus obras, conviene reseñar en este momento algún aspecto biográfico de las mismas, para poder observar los prejuicios con los que se trataron a la mayoría de escritoras de esta época. En cuanto a Sheridan, es innegable su afán por escribir y por involucrarse en el mundo literario de su tiempo, comenzando ya en su niñez, cuando aprendió a leer y escribir, pese a la oposición de su padre (Pearson, 1999: 4). Más adelante, aunque algunos críticos como Cleary digan que "she would belong to the long line of women who, in Aprha Behn's words, 'wrote for bread'" (1995: xi), Schellenberg sostiene que si leemos entre líneas en sus novelas y especialmente en su correspondencia, emerge la figura de una escritora ambiciosa (2001: 562). Normalmente, han prevalecido las opiniones vertidas sobre ella por Alicia Lefanu, su nieta, quien escribió una biografía de Frances Sheridan titulada *Memoirs of the Life and Writings of Mrs. Frances Sheridan* (1824), donde esta aparece

descrita como una mujer entregada a sus tareas en el hogar y cuya carrera literaria se subordinaba de forma totalmente voluntaria por su parte a las obligaciones de su vida doméstica (Lefanu, 1824: 87), con lo que su biógrafa trataba de dar una imagen de su abuela acorde con la mujer ideal de la época en que dicha biografía fue publicada. No obstante, Schellenberg da numerosos datos en que se puede observar la implicación de Sheridan en la vida pública, no sólo de sí misma sino de otros miembros de su familia, y menciona un fragmento de una carta de esta autora a un primo suyo en la que se lamenta por haberse visto obligada "to break off [this letter], as I have been interrupted a dozen times since I sat down to write. Indeed, I am so distressed for want of a room to myself, that it discourages me from attempting anything" (cit. en Schellenberg, 2001: 564). No podemos dejar de mencionar a Virginia Woolf y comprobar que su petición de una habitación para sí misma ya fue realizada en parecidos términos por otra escritora un siglo y medio antes que ella.

Por lo que se refiere a Charlotte Lennox, esta escritora fue consciente de la necesidad de tener protectores y amistades que la apoyaran en su carrera literaria y supo ganarse a los mejores, pues tanto Richardson como Johnson o Fielding la respaldaron de alguna manera, como veremos más adelante, y no cabe duda de que tuvo talento para sacar el mayor rendimiento de sus contactos. Sin embargo, era consciente de su valía y no adoptó una actitud sumisa. A tenor de las opiniones de sus contemporáneos se mostró segura y orgullosa, y se le recriminó por ello (Garrigós, 2004: 31), pues esta manera de comportarse no era la adecuada con respecto a los estándares de feminidad de la época.

Resulta significativo que tanto Frances Sheridan como Charlotte Lennox compartieran un mismo problema familiar, el hecho de tener que afrontar graves problemas económicos, fundamentalmente causados por sus maridos. Thomas Sheridan, dada su profesión de actor y director teatral, resultó una carga para la economía doméstica familiar por las fluctuaciones económicas que podían derivarse de si una obra teatral funcionaba y obtenía éxito o no. Es por ello que Lefanu trata de dejar bien claro que su abuela sólo escribía cuando los problemas económicos le acuciaban (1824: 87). También son conocidas las dificultades a las que se enfrentó Charlotte Lennox para poder mantener a su familia, e igualmente por causa de su esposo. Sin embargo, supo desenvolverse en los

círculos literarios y conseguir un nombre en el mundo de las letras de su tiempo. A pesar de que no dudamos de que estas autoras se movieron por motivos económicos a la hora de tomar la pluma y escribir, se necesitaba algo más, una voluntad expresa por presentar ante el público su obra, para decidirse e incorporarse a este mundo.

Fanny Burney publicó *Evelina* en la década siguiente, en 1778, y también lo hizo anónimamente. La manera en que emprendió esta autora su carrera literaria merece nuestra atención y puede reflejar también en cierto modo la situación de muchas de las mujeres que querían dedicarse a las letras en este momento. Se puede decir que Burney sentía una fuerte atracción hacia la escritura y desde muy temprana edad; sin embargo, por su educación, veía esta inclinación como algo de lo que avergonzarse, algo que la ridiculizaría ante los demás. Es por ello que con quince años quemó todos sus diarios y una novela (Crump, 2002: 13), que más tarde sería el germen de *Evelina*. A pesar de esta ceremonia autorrepresiva no pudo evitar seguir escribiendo y así es como compuso su primera novela, la mencionada *Evelina*. Este cambio en la actitud de Burney es importante, dado que no sólo escribe la novela, sino que decide publicarla, lo cual ya demuestra una gran autoafirmación como escritora por su parte. Una vez publicada, el anonimato de Burney duraría poco tiempo, dado el éxito que cosechó la novela: "the identity of its author became a popular subject for speculation" (Straub, 1997: 26), y de esta manera llegó a convertirse en una de las escritoras más célebres del momento. A través de esta breve semblanza de Fanny Burney y de la mención de algunas circunstancias que rodearon los comienzos de su carrera literaria creemos que queda patente, como en los dos casos anteriores, que no sólo los problemas económicos pueden llevar a una persona a escribir, sino que hay una especie de necesidad que la empuja a hacerlo, el gusto, la habilidad, el deseo de comunicar unas ideas, unos sentimientos, etc.

En cualquier caso, los prejuicios contra las escritoras tenían un peso importante al elegir el anonimato, aunque en ocasiones los autores y autoras de esta centuria pudieron elegir publicar anónimamente sus textos, cuando no querían que la información biográfica que pudiesen manejar los lectores se utilizase para juzgar el texto (Paku, 2015: s.p.). Por ejemplo, la escritora Mary Hays en su biografía de una de las autoras aquí analizadas,

Charlotte Smith, se lamentaba del doble filo con el que las biografías de escritoras podían utilizarse, pues la vida de estas se sometía a un escrutinio mucho más severo que la de los hombres, y pasaba a formar parte de la opinión pública, tanto o más que sus obras, leyéndose estas últimas, por tanto, a la luz de sus biografías (Batchelor, 2012: 181-182).

En cuanto a Clara Reeve, publicó su primera novela, *The Champion of Virtue*, en 1777, sin nombre de autor, pero sí que se menciona en la página de título: "by the editor of the *Phoenix*; a Translation of Barclay's *Argenis*", refiriéndose con ello a la traducción que había publicado del latín al inglés en 1772[29]. Sin embargo, en la segunda edición de la obra, que se publicó el siguiente año con varias modificaciones, entre ellas, el título, que pasará a ser *The Old English Baron*, Reeve firmará como autora. Ella misma manifiesta en el prólogo que antecede a la novela que lo hace porque así se lo han pedido: "I have also been prevailed upon, though with extreme reluctante, to suffer my name to appear in the title-page" (Reeve, 1778: viii), con lo cual no deja de manifestar la actitud modesta que se esperaba de una dama.

Parece ser que fueron los motivos económicos los que impulsaron ron a Sophia Lee a adentrarse en la carrera de las letras, aunque como les ocurrió a otras escritoras de la época, tenía reservas con respecto a lo que podía pensar su familia sobre este hecho, especialmente los miembros masculinos:

> Lee was certainly writing fiction and drama already in her earliest adulthood, if not before. She made no attempt to bring her work to the public, however, until her father was on

29 Muchas de estas autoras, no sólo Clara Reeve, sino también otras autoras como Elizabeth Helme, comenzaron como traductoras en el mundo de las letras. Como señala Lorenzo Modia,

> the publication of translations into English mainly from French –and less frequently from Latin and Greek- provided social respectability for the very same women translators in periods when writing itself was a dangerous social activity. Hence, translation was used with the double function of alibi, to avoid hard criticism, and award, to demonstrate proficiency in languages and fields not habitual in women's curricula (2001: 367).

> his deathbed, her only surviving brother was engaged with a manufacturer in Manchester, and she and her three sisters were living in Bath with no prospect of any living (Alliston, 2000: xxvii).

Con el dinero que ganó con su primera obra de teatro, *A Chapter of Accidents*, pudo fundar junto a sus hermanas una escuela para señoritas en Bath (Alliston, 2000: xxix). No obstante, el éxito logrado con esta obra teatral y que fuera ya una persona conocida en el mundillo literario de su tiempo, no remedió que Lee publicara su primera novela anónimamente; si bien debía ser del dominio público que ella era la autora de *The Recess*, pues en la página de título se dice que fue escrita "by the author of the *Chapter of Accidents*", la obra teatral que le había proporcionado renombre. Esto nos lleva a pensar que la utilización del anonimato en este caso en particular y quizás también en los anteriores, podía ser más una convención de la época, es decir, que las escritoras debían dar a la luz sus obras anónimamente más por costumbre que por otra causa.

En la década de los ochenta aún hay escritoras que presentan sus obras en sociedad de forma anónima. Aunque consideramos que los motivos que movieron a estas autoras a hacerlo de esta manera eran de índole diferente a los que indujeron a las escritoras que hemos visto más arriba. En estos momentos se produce el auge de las bibliotecas de prestamo o *circulating libraries* en el Reino Unido y los textos de autoras como Agnes Maria Bennett o Elizabeth Helme presentan todas las características propias del género de obras que se publicaban para estos establecimientos, es decir, obras de tipo sentimental y didáctico con una protagonista femenina, en cierto modo herederas de las novelas de Richardson, pero con un carácter más melodramático. Como bien hace notar Edward Jacobs, se acusa a estas bibliotecas de proporcionar textos de ficción de escasa calidad a un público poco exigente, en otras palabras, de baja extracción social o mujeres (1995: 603). Por este mismo motivo, las cifras que maneja este autor señalan a dos tipos de escritores especializados en esta clase de ficción: bien mujeres o bien aquellos autores que querían permanecer en el anonimato (1995: 608). En el caso de nuestras dos autoras confluyen estas dos categorías en una. No dudamos de que uno de los componentes por los que ambas

decidieron permanecer en el anonimato podría deberse también a la modestia y al hecho de ser mujer, como ocurría en los casos precedentes. Sin embargo, Jacobs sugiere que escribir para editoriales especializadas en publicar obras para bibliotecas ambulantes podía resultar deshonroso, pero no sólo para las mujeres, sino también para los hombres, dado que numerosos escritores noveles no tenían otra posibilidad que recurrir a este tipo de editoriales si deseaban ver publicadas sus obras. El estigma es consecuencia de la vinculación que se establecía entre literatura de baja calidad y estas bibliotecas: "The critics found the circulating library novel flimsy, inmoral and tedious. It was formless, too, but that troubled them less. All kinds of bastard products, whose home would now be the columns of the sensational press, appeared on the library shelves" (Tompkins, 1932: 4). También podía ser porque publicar con estas editoriales suponía reconocer que se hacía por motivos económicos (Jacobs, 1995: 611), un hecho que muchos autores y autoras preferían que no transcendiera al dominio público.

Pero no siempre las razones por las que un texto se publicaba anónimamente se debían a las reservas que podía tener el escritor o escritora, sino que el editor jugaba también un papel muy relevante para que así sucediera. En esta centuria, una vez que el autor o autora vendía sus derechos al editor, ya no tenía ninguna facultad sobre su obra, de modo que los editores contemplaban el texto como suyo y podían considerar que no era necesario proporcionar el nombre del autor o autora en la página de título de un determinado texto (Dawes, 2000: s.p.). Por otra parte, los lectores acabaron por acostumbrarse a la anonimia, e incluso mostraban su parcialidad hacia las obras que no consignaban la autoría en la portada, y consecuentemente, los editores y autores utilizaron este ardid para granjearse un público más amplio (Dawes, 2000: s.p.).

Continuando con Bennett y Helme, por las circunstancias que rodean la vida de ambas escritoras parece obvio que entre las causas por las que decidieron embarcarse en la carrera literaria estarían también las económicas. Agnes Maria Bennett se separó de su marido y tuvo que trabajar en una tienda y en una fábrica, hasta que se convirtió en la amante de un almirante, con el que al menos tuvo dos hijos, y es a la muerte de este cuando publica su primera novela *Anna; or Memoirs of a Welsh Heiress* (Temes, 1987: 45-6). En cuanto a Elizabeth Helme, tanto ella como su

marido comenzaron a escribir cuando sufrieron su primer revés económico, una situación que trataron de solventar también trabajando como directores de un colegio (Harlow, s.a.: n.p)[30]. Tanto Bennett como Helme obtuvieron un gran éxito con sus dos primeras novelas, y ya en posteriores ediciones su nombre sí aparecerá en la portada del libro, aunque con la particularidad de que lo hacían mostrando su condición de mujeres casadas: Mrs Bennett y Mrs Helme. No sólo estas dos escritoras, sino otras autoras que estudiamos en este trabajo, aparecieron en las portadas de sus libros como Mrs, tal es el caso de Mrs Sheridan (una vez que ya se supo su autoría), Mrs Opie[31] o Mrs Inchbald[32], "as an extra measure of protection" (Dawes, 2000: s.p.), e incluso las solteras aparecían como tales, así, tenemos a Miss Fuller y Miss Burney, que cambió a Mrs D'Arblay, una vez casada. A pesar de que utilizar el nombre completo era considerado como demasiado atrevido, también podemos observar entre nuestras novelistas esta actitud de afirmación de su autoría, y así sancionan su obra Clara Reeve, Charlotte Smith[33], Ann Radcliffe[34] o Regina Maria Roche[35].

---

30 Como se ha visto anteriormente, Elizabeth Helme comenzó su carrera traduciendo, especialmente libros de viajes (Harlow, s.f: s.p.).

31 Esta escritora, al contrario de lo que les ocurrió a muchas autoras del siglo XVIII, recibió el apoyo de su marido, el pintor John Opie, quien incluso compuso el frontispicio que acompaña a su novela *The Father and Daughter* a partir de la segunda edición (King y Pierce, 2003: 57).

32 Otra autora que escribía por necesidad, o al menos así lo expresa en el prólogo que encabeza la primera edición de *A Simple Story*: "NECESSITY, who, being the mother of Invention, gave me all mine" (1988: 2).

33 El caso de Charlotte Smith es paradigmático, pues escribió profusamente tras abandonar a su marido y verse como única proveedora de su numerosa prole. El hecho de tener que escribir por necesidad, y en ocasiones obligada por los apuros económicos, le llevó a decir que "[I] loved novels no more than a grocer does figs" (Fletcher, 2001: 1).

34 Sobre los motivos que indujeron a Ann Radcliffe a escribir, Rictor Norton explica que mientras que otras autoras contemporáneas como Charlotte Smith justificaban su dedicación poco femenina a las letras por la necesidad de mantener a su familia, "Ann Radcliffe in sharp contrast, wrote for pleasure rather than profit", y más adelante añade que "[she] wrote for fame" (1999: 3).

35 Aunque se conoce muy poco de la biografía de esta autora, se sabe que tuvo problemas económicos, dado que recurrió al Royal Literary Fund en busca de apoyo (Lasa Álvarez, 2006: 35), lo que nos sitúa ante un caso más de escritura motivada por dificultades económicas.

Todo ello igualmente motivado por la mejor consideración con que era contemplada tanto la ficción como la profesión de mujer de letras, que estas escritoras tomaron también como suya (Todd, 1989a: 228) en las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX.

Como se ha podido observar en casos vistos más arriba, otra fórmula empleada en obras anónimas para sugerir de alguna manera la autoría era la referencia a algún texto anterior publicado por esa misma autora. Este procedimiento satisfacía tanto a las autoras, si su voluntad era mantenerse en el anonimato, como a los editores y libreros, dado que se daba publicidad a otras obras que con toda probabilidad publicaban ellos mismos. Tal es el caso de *Nourjahad* de Frances Sheridan, que se publicó anónimamente pero indicando que había sido escrito "by the editor of Sidney Bidulph", manteniéndose así también el artificio utilizado por la autora en su más afamada novela, según el cual las cartas que la integraban eran verídicas y habían sido compiladas por un editor. Un procedimiento similar, aunque ya no para ocultar el nombre de la autora, sino para fines publicitarios, era el de listar junto al nombre de aquella una o varias de sus obras, especialmente si habían obtenido el reconocimiento del público. Es lo que se puede observar en los textos de las autoras de más éxito, como Ann Radcliffe, Elizabeth Helme o Regina Maria Roche. De esta manera, cuando el lector o lectora hojeaba el libro se le recordaba alguna obra que podía haber leído o de la que había oído hablar con anterioridad, y servía como reclamo para la adquisición del nuevo libro.

A través del análisis del componente de la página de título relacionado con la autoría, de si efectivamente aparece o no, y si lo hace, qué características presenta, se han podido observar algunas de las dificultades a las que las escritoras tenían que enfrentarse para conseguir publicar sus libros. Sin embargo, no todo era negativo, al menos a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando las bibliotecas ambulantes están en su mayor apogeo. Incluso se puede afirmar que la editorial Minerva Press, en la que al menos publicaron tres de nuestras autoras, Agnes Maria Bennett, Elizabeth Helme y Regina Maria Roche, siguió una política que en términos actuales conocemos como discriminación positiva hacia las mujeres. La Minerva Press, la editorial inglesa más destacada y productiva de entre siglos, publicó durante este periodo de tiempo infinidad de obras de ficción, entre las que se encuentran algunas de las más popu-

lares del momento[36]. Si tomamos en consideración un prospecto de esta editorial publicado en 1798, se puede observar que entre las obras que se dan a conocer destacan las de ciertas escritoras especiales y favoritas del público, que son diez y entre las que se encuentran dos de las autoras antes mencionadas: Regina Maria Roche y Agnes Maria Bennett.

Este lugar preeminente que ocupan las mujeres como escritoras en la Minerva Press podría estar relacionado con el hecho de que las lectoras, público al que se dirigía primordialmente esta editorial, se identificarían mejor con las obras creadas por mujeres como ellas. Además, las protagonistas son también mujeres en las que podrían reconocerse a sí mismas y con las que compartirían experiencias similares. Asimismo, a través de unos argumentos entretenidos y llenos de aventura, misterio y sentimentalismo, trataban de infundir en sus lectoras unos principios morales con un concepto tradicional de la mujer, todo ello acorde con la ideología conservadora que propugnaba la Minerva Press. Por otra parte, por lo que sabemos de estas escritoras, la mayoría eran madres necesitadas, con lo que puede que Lane se aprovechara de su situación, ya que espoleadas por sus problemas económicos resultaron escritoras muy prolíficas, a las que además, precisamente por ser mujeres, es probable que se les pagara menos que a los hombres por el mismo trabajo. Sin embargo, y enlazando con lo anterior, por ciertas anécdotas que las propias autoras dieron

36 Su fundador, William Lane, comenzó su negocio de venta de libros alrededor de 1770 en la pollería que poseía su padre. En 1773 ya tenía su propia tienda y dos años más tarde se mudó a Leadenhall Street, dirección en la que prosperaría su negocio (Blakey, 1939: 7). Durante los primeros años Lane se dedicó fundamentalmente a publicar recopilaciones de canciones y chistes populares, aunque no dudó en ampliar sus horizontes creando junto a un grupo de caballeros un periódico, *The Star and Evening Advertiser*, el primer periódico vespertino de Londres y uno de los primeros dedicados predominantemente al comercio. En 1790 adoptó el nombre de Minerva para su negocio, haciendo referencia a la diosa de la sabiduría, y bajo su advocación Lane se convirtió en el más destacado editor de ficción de la época (Blakey, 1939: 10 y 17). Con todo, su negocio editorial nunca hubiera llegado a tales niveles de notoriedad y prosperidad, si Lane no se hubiera embarcado en una nueva aventura comercial; además de la imprenta y la editorial que tenía ya en marcha, puso en funcionamiento una biblioteca de prestamo. De este modo, además de producir libros para la venta, les daba salida a través del prestamo. Se puede decir por todo ello que Lane ocasionó una gran revolución en el negocio editorial del momento.

a conocer sobre su relación con William Lane, este aparecía como una persona muy humana, que se compadecía de las mujeres que estaban en dificultades a las que trataba de ayudar (McLeod, 1997: 7-8), lo que nos situaría ante una relación muy cercana entre editor y autora.

El análisis de la referencia autorial en las novelas que forman el corpus de este trabajo de investigación nos ha proporcionado importantes datos sobre su consideración como escritoras, sobre cómo lo contemplaban ellas y sobre la manera en que eran vistas por la sociedad. La conclusión es que ya sea por aspectos como la anonimia o cierta falta de seguridad en sí mismas, el hecho de tener que escribir de forma encubierta o los problemas económicos que les obligaban a escribir sin disfrutar con ello; ya sea por otros más positivos, como el hecho de ser las autoras preferidas de ciertas editoriales y de cierto público, lo cierto es que la condición de ser mujeres afectó a estas novelistas a la hora de tener que especificar la autoría de sus obras.

Las traducciones francesas y españolas

Al pasar a estudiar la referencia autorial en las traducciones españolas, como venimos haciendo con todos los componentes de la portada y el resto de elementos paratextuales que analizamos en este trabajo, tendremos que dirigirnos en primer lugar a las traducciones francesas, en las que los traductores españoles se basaron para realizar su trabajo. Por lo tanto, a continuación se analizará si en las traducciones francesas y españolas se indica en la portada el nombre de la autora original inglesa, pero también si se especifica el nombre del traductor o traductora, y en caso contrario, si al menos se detalla que se trata de una traducción y su procedencia. Para ello se tendrán en cuenta los casos más relevantes y significativos con el fin de que la exposición no resulte repetitiva.

En cuanto a las traducciones francesas, se producen a finales de siglo y son producto de las circunstancias que rodean al género novelesco en Francia: "C'est un 'fait littéraire' assez connu qu'à ce moment règne en France une sorte d'anglomanie, le soi-disant 'mythe anglais', quoique les deux pays fussent en état de guerre. Quant à la production romanesque, l'anglomanie se traduit par une prolifération de traductions et/ou adaptations" (Van Gorp, 1996: 292). Esto se traduce en que todos los textos

salvo uno, que más adelante veremos, muestran en su página de título que han sido traducidos del inglés. Es decir, que tanto si se hace referencia a la autora o traductor/a como si no, la especificación "traduit de l'anglais" es un requisito que no falta en ninguno de los textos. En nuestro caso, los textos que así especifican su procedencia sabemos que efectivamente son traducciones de textos ingleses, sin embargo, como revela Van Gorp,

> il faut se garder d'attacher trop d'importance aux nombreux péritextes suggérant que le roman en question est soit traduit de l'anglais ou d'après l'anglais, soit traduit librement ou imité de l'anglais. Tout es possible, pourvu que la marque d'origine 'anglais' soit mise en évidence. Et cela se comprend aisément, puisque la plupart de ces auteurs/traducteurs, pour gagner leur vie –ce que n'allait pas de soi en pleine Révolution– se conforment au goût de l'éditeur (1996: 293).

Por lo que respecta a España, encontramos una mayor variedad en todos los aspectos. Hallamos casos tanto de presencia del nombre de la autora como de ausencia, y lo mismo ocurre con el traductor o traductora, que a su vez, puede aparecer con siglas o abreviaturas. Todo ello se debe a que

> los escritores, en estas fechas, se acercaban a la obra de los otros con unos criterios de libertad muy amplios. La obra literaria, la literatura en general, era un patrimonio común del que se podía aprovechar cualquiera, incluso en el caso de grandes autores, como Cervantes. Que rara vez se consignara el nombre del autor de la obra traducida [...] puede entenderse en este sentido (Álvarez Barrientos, 1991: 201)[37].

Abundando en este tema, Buigues nos ofrece la variedad de figuras que podían acogerse al nombre de autor durante el siglo XVIII:

> El autor puede ser el que escribe la totalidad de la obra original [...]. Pero también puede ser un comentarista, un

37 Como muestra de esto, se puede citar a Jovellanos, quien manifiesta que "cuando los escritos se han hecho comunes por medio de la prensa, a nadie ofende en reproducirlos y multiplicarlos; y que a quien lo hace para mejorarlos, más que reprensión, es digno de agradecimiento" (cit. en Álvarez Barrientos, 1991: 201-2).

> traductor, un adaptador o el que realiza una compilación, y en la mente de la época dominaba más bien este concepto amplio de autor [...], dicho de otra forma, es un autor cualquier individuo bajo cuyo nombre se publica un impreso (2003b: 292)[38].

En cuanto a la procedencia inglesa, la aparición de la misma no es tan sistemática como en las traducciones francesas, además de que por haberse producido el paso intermedio por Francia, se da el caso de que puede presentarse la obra como una traducción del francés sin indicar que hubo un texto original en inglés. No olvidemos además que Francia es una especie de guía cultural para España en estos momentos, aunque a finales de centuria se puede hablar ya de una cierta anglomanía que irá consolidándose durante el siglo siguiente (Lafarga, 2004; Villamediana, 2013).

Desde una perspectiva cronológica, el primer texto de los aquí estudiados que se traduce al francés es *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Sheridan, pues se publicó en Inglaterra en 1761 y fue rápidamente traducido al francés y publicado en 1762. También se da la circunstancia que este título es el primero en publicarse en España, y no sólo de entre nuestros textos, sino que probablemente del conjunto de la novela en lengua inglesa del siglo XVIII (Urzainqui, 1986: 324). Como ya se ha mencionado al comentar el título de esta novela, se realizaron dos traducciones de la misma al francés, procediendo la española de la realizada por el Abbé Prévost con el título de *Memoirs pour servir a l'histoire de la vertu*, sin nombre de autor ni de traductor, careciendo también de referencia a su procedencia. Sin embargo, se debía de conocer que la traducción la había realizado Prévost, dado que se le atribuyó a él durante un largo periodo de tiempo esta novela. Parece ser que fue Henry Harisse quien esclareció el error, al menos en Francia, en su obra *L'Abbé Prévost. Histoire de sa*

38 En relación a la complejidad de la figura del autor, no hace tantos años que Foucault en el trabajo en el que se pregunta "¿Qué es un autor?" analiza lo que él denomina función-autor, entre cuyas características señala, en consonancia con lo que acabamos de ver sobre la consideración del autor en el siglo XVIII, que "it is not defined by the spontaneous attribution of a discourse to its producer, but rather by a series of specific and complex operations", y que "it does not refer purely and simply to a real individual, since it can give rise simultaneously to several selves, to several subjects –positions that can be occupied by different classes of individuals" (1979: 153).

vie et ses oeuvres de 1896; así se desprende de la información que proporciona sobre esta traducción la Bibliothèque Nationale de Francia en su catálogo en red. A pesar de no constatarse que se trata de una traducción, si se acude al "Avertissement" se puede concluir fácilmente que no se trata de una obra original, sino de una traducción y en concreto, inglesa. En dicho "Avertissement" el traductor comienza diciendo que la obra ha aparecido sin nombre de autor, aunque con una dedicatoria a Richardson, como así ocurrió realmente; además, se realiza en dicho prólogo una especie de análisis y apología de las novelas inglesas, lo que sugiere de forma bastante obvia su procedencia.

Por lo que se refiere a la traducción española, como en la traducción francesa, no se detalla el nombre de la autora, aunque tampoco se consigna el nombre del traductor. Sin embargo, Antonio Palau y Dulcet señala que "Es una traducción del francés llevada a cabo por Jacobo de Villa-Urrutia" (1951: VIII, 486); aspecto que corroboran Pedro Henríquez Ureña en su artículo sobre literatura de Santo Domingo, pues este traductor era de dicha nacionalidad (1941: s.p.), así como Aguilar Piñal en su bibliografía de autores del siglo XVIII (1995: VIII, 476)[39]. En cualquier caso, la omisión del nombre del traductor o traductora no era infrecuente en estos momentos, cuando como sabemos, las opiniones sobre las traducciones eran muy encontradas, y se acusaba a los traductores de numerosos delitos, tales como la corrupción del castellano o impedir que se desarrollara una literatura propia dada la abundancia de traducciones que se publicaban durante estos años (Lafarga, 2004: 224-5). Por lo que se refiere a Jacobo de Villaurrutia, podemos suponer que tuviera problemas económicos en algún momento durante su estancia en España, o que trabajara traduciendo como "medio de [...] complementar los ingresos" (Ruiz Casanova, 2000: 401), o simplemente, como pasatiempo. Destaca el hecho de que aunque no se mencione en la portada de la obra que se trata de una traducción, el primero de los dos prólogos de los que consta evidencia efectivamente que nos encontramos ante un texto traducido, toda vez que se titula "El traductor", y es un elemento paratextual en el que el traductor realiza una serie de comentarios sobre su labor como tal.

39 El hecho de que fuese el propio Villaurrutia quien se encargara personalmente de los trámites de un expediente de censura que le fue impuesto a esta traducción resulta también esclarecedor (Lasa Álvarez, 2015).

Basándonos en la legislación vigente de la época, este texto iría en contra de las leyes sobre impresiones, dado que como se indicaba en la *Novísima recopilación de las leyes de España* de 1805 el nombre del autor debía aparecer en la portada de un libro. Un hecho que, sin embargo, no debía de resultar difícil de evitar, dado que bastantes textos de los aquí estudiados carecen del nombre de la autora en su página de título o portada. Lo que no podemos afirmar es si era suficiente con constatar el nombre del traductor o traductora, puesto que, a la luz de lo anteriormente observado sobre la noción de autoría en esta época, podía entenderse al traductor como creador del texto que publicaba y bastar su nombre para que el texto fuese considerado así conforme a la ley.

La novela de Elizabeth Helme, *Louisa; or the Cottage on the Moor*, fue traducida relativamente pronto al castellano, si lo contrastamos con la media de tiempo que transcurría entre la publicación del texto original inglés y la traducción española, alrededor de 50 años (Lafarga, 2004: 282), aunque obviamente hay que tener en cuenta que se produce el paso intermedio de la traducción francesa. El texto se tradujo al castellano por primera vez en 1797 con el título de *Luisa, o la cabaña en el valle*, de modo que creemos que la versión francesa utilizada sería la titulada *Louise, ou La chaumiére dans le marais*. En esta no se especifica el nombre de la autora, aunque se deja ver que era mujer, puesto que en la portada podemos leer "par miss..." y el consabido "traduite de l'anglois". Todo ello pasa al castellano como "Escrita en inglés por Miss...; traducida por D. G. A. J. C. F.", con la misma referencia a la autoría femenina y procedencia, pero se añaden las siglas del traductor. Al no presentar la obra original en inglés el nombre de la autora, resulta lógico que las versiones francesas y españolas no lo mostraran tampoco. Ahora bien, lo que resulta curioso es que sí se especifique que se trata de una mujer cuando en la inglesa no se daba ningún detalle de este tipo, con lo cual pensamos que la traducción francesa se basó en alguna edición posterior de la novela inglesa en la que se precisaba el nombre de la autora, tomando la decisión el traductor o editor francés de omitir el nombre. Esta práctica era corriente en estos momentos para aquellas obras que se consideraban de mero entretenimiento, mientras que en las obras de tipo serio y con un valor en la tradición literaria solía consignarse la autoría en la portada de la obra (Álvarez Barrientos, 2007: 20). Parece ser que el impresor de esta obra, Francisco de Tójar, también traducía alguna de las obras que sacaba de su

imprenta (Álvarez Barrientos, 2007: 21), si bien en este caso el traductor español responde a las siglas G.A.J.C.F., unas iniciales un tanto extrañas para referirse al nombre de una persona, aunque con nombre y apellidos compuestos podrían ser aceptables. No obstante, como sostiene Philip Deacon sobre esta cuestión, "La eclosión cultural del siglo XVIII produce una diversificación y deseo de experimentar que ensanchan los horizontes del mundo literario, y un terreno en que esta variedad se evidencia de una manera divertida y curiosa es el de los nombres empleados por los autores para esconderse al igual que para jugar con el lector" (1999b: 215). De tal modo que, entre las variedades que podía utilizarse, Deacon ofrece un apartado dedicado a las iniciales, con varias posibilidades a su vez: iniciales reales, iniciales ligeramente modificadas, iniciales ampliadas o iniciales no descifradas (1999b: 221-2), de las que el traductor o traductora de *Luisa, o la cabaña en el valle* pudo elegir cualquiera. En otras dos ediciones de esta novela que se publicaron en castellano con otro título, *Luisa, o La cabaña en el valle de Stanmore*, lo único que se constata en la página de título es "novela traducida del inglés" o "novela inglesa", es decir, la referencia a la procedencia y a que se trata de una traducción.

Otra novela de esta autora, *Albert: or The Wilds of Strathnavern*, que también se tradujo al castellano, presenta otros aspectos a comentar. Se tradujo al francés como *Albert, ou le désert de Strathnavern*, y consiguientemente al castellano como *Alberto, o el desierto de Strathnavern*. Las dos ediciones del mismo año y de la misma imprenta presentan diferencias, mientras que en una se indica que es una obra "de Mistris Helme; historia inglesa traducida al castellano por don Enrique Ataide y Portugal[40]", en la otra lo que se puede leer es: "Historia inglesa traducida al castellano por D. E. A. P.". En la primera figura la autora con su tratamiento inglés, aunque castellanizado, denotando para el que lo supiera que se trataba de una mujer casada, además de añadir un toque extranjerizante que podía resultar atrayente para lectores y lectoras deseosos de novedades. También se proporciona la procedencia de la obra, así como el nombre completo del traductor. Resulta curioso que la otra edición, siendo de la misma imprenta, ofrezca mucha menos información, pues no se reseña el

40 Entre lo poco que se conoce de este personaje, se sabe que además de escribir y traducir, Ataide también se dedicó a componer música, aunque parece ser que lo hizo como aficionado (Gosálvez Lara, 1997-1999).

nombre de la autora ni el del traductor que se oculta tras las iniciales, aunque estas coinciden con el nombre y apellidos del traductor que aparece en la otra edición, Don Pedro Ataide y Portugal. Se realizó otra traducción publicada en Francia por Pillet, en cuya portada se ofrece el nombre de la autora inglesa también con su tratamiento inglés, al igual que una apostilla que encontraremos a menudo y que ya vimos con anterioridad, la referencia a otras obras de la autora. En el caso de Helme se cita la obra que le dio la fama, *Luisa, o la cabaña en el valle*, con el fin de aprovechar así el éxito de esta para vender la nueva.

Dado el renombre alcanzado por esta escritora, se siguieron traduciendo sus obras al castellano. Así, *St Clair of the Isles: or, The Outlaws of Barra; a Scottish Tradition* se tradujo, como se menciona en su portada, libremente del francés por J.Mh o J.M., dependiendo de la edición, por lo que el lector o lectora puede llegar a la conclusión de que está leyendo una obra original francesa. El nombre de la autora no figura en las primeras ediciones, aunque sí lo hará con posterioridad. Como se ha indicado más arriba, que el traductor o traductora se ocultara tras unas iniciales no resulta extraño, pero disponemos de un detalle novedoso, que se explique que el texto fue traducido libremente. Lo curioso es que en la traducción francesa, de la que probablemente provenga la española, también se especifica que se trata de "roman traduit librement de l'anglais par Mme de Montolieu", con lo cual cabe preguntarnos si lo que pudo llegar a leer el público español tenía algo que ver con la versión original inglesa. Queda patente en este caso por tanto, que la traducción llevada a cabo por el traductor o traductora anónima de *St Clair of The Isles* se situaría en varios de los tipos de traducciones que proporciona Inmaculada Urzainqui en su tipología sobre traducciones (1991), como traducción-selección, traducción-abreviación, traducción-acumulación, traducción-corrección, traducción-nacionalización, e incluso traducción-recreación.

De Charlotte Lennox se tradujo al castellano *The Female Quixote, or The Adventures of Arabella*, como vimos, con un título muy singular: *Don Quijote con faldas, o Perjuicios morales de las disparatadas novelas*, para lo cual el traductor utilizó una versión intermedia francesa en la que constaba que se trataba de una traducción de una obra inglesa. Sin embargo, en la española lo que se indica es: "escrito en inglés sin nombre

de autor; y en castellano por Don Bernardo Maria de Calzada[41], Teniente Coronel de los Reales Ejércitos, é individuo de diversos cuerpos literarios", sin aludir a la versión francesa intermedia. Como explica Lorenzo Modia, no se da cuenta de la autoría femenina en la portada, "On the contrary, owing to the use of a masculine noun, the authorship is assumed to be male, excluding the possibility of female authorship in the minds of the intended audience" (2006: 107), aunque, por otro lado, resulte lógica la omisión, pues en la traducción francesa que utilizó Calzada tampoco se menciona a la autora. Por lo que se refiere al traductor, la misma Lorenzo Modia manifiesta que "By contrast with this invisibility of the female author, the detailed biographical information on the translator stands out, as it includes his military rank, with reference to the traditional link between arms and letters" (2006: 107-8). Como sabemos, los traductores de esta época no se dedicaban profesionalmente a esta actividad, sino que lo hacían habitualmente como una especie de complemento a sus ingresos y para poder ocupar cierto espacio en el mundo de las letras. García Hurtado ha tratado de establecer la profesión de estos traductores, y como resultado de su análisis, concluye que casi la mitad eran religiosos, mientras que a la carrera militar, como Calzada, pertenecía un 7,3 % del total, de tal manera que forman el cuarto grupo, tras religiosos, escritores y médicos (1999: 40).

En cuanto a la novela de Sophia Lee *The Recess* y su traducción al castellano, en la portada se da cuenta de la autoría y procedencia, aunque no se menciona al traductor o traductora. Sin embargo, en la siguiente página se encuentra una dedicatoria de Don Manuel de Quevedo Bustamante a la señora Doña María Guadalupe de Bustamante y Sierra, que por la coincidencia en los apellidos parece tratarse de su madre, y que nos hace pensar que Manuel de Quevedo es el traductor y ha decidido dedicarle su trabajo a su madre. Por otra parte, al igual que en el caso de Calzada, Quevedo firma como Comisario honorario de guerra, es decir, hace ostentación de su profesión, también relacionada con las armas. Lo mismo hace con la dama, que pertenece a la insignia de distinción de la Junta de Damas españolas, auspiciada además por el rey Fernando VII, cuyo nombre es el que aparece con un tipo de letra de mayor tamaño, para destacar la relación de estos dos personajes con la Casa Real. Esta edición titulada *El*

41 Véase sobre este traductor Freire López (1989).

subterráneo o Las dos hermanas Matilde y Leonor es la segunda, que se publicó tras el considerable éxito que obtuvo la primera, *El subterráneo o la Matilde*, pero en este caso se especifica que "corregida perfectamente" para establecer una diferencia con la anterior.

Las obras de Agnes Maria Bennett, *Anna; or Memoirs of a Welsh Heiress* y *The Beggar Girl and her Benefactors*, presentan la particularidad de que fueron publicadas en España por separado y también conjuntamente, como *Obras completas de Mistris Bennet*[42]. Asimismo resulta significativo que publicadas como fueron con el mismo traductor y por la misma imprenta, en la primera sólo se indique que se tradujo por Félix Enciso[43], mientras que en la segunda se aporta una mayor información sobre la obra original, al especificarse que se trata de una obra escrita en inglés por la célebre Mistress Bennet. Todo ello suponemos que es reflejo de las traducciones francesas utilizadas, puesto que únicamente se menciona a la autora, y como Mistress Bennett, en la segunda de las novelas, *Rosa, ou la fille mendiante et ses bienfaiteurs*, llevada a cabo por Louise Brayer-St-Léon[44]. En este caso lo que subrayamos es la utilización del adjetivo ponderativo

42 Las *Obras completas de Mistres Bennet* que constaban de 14 volúmenes empezaron a publicarse en 1808 y acabaron en 1820. El extenso anuncio que apareció en el *Diario de Madrid* sobre toda la colección explica en un primer momento su contenido: cuatro tomos corresponden a la primera historia sobre la heredera del principado o país de Gales y diez tomos a la de *Rosa o la niña mendiga*. A continuación, justifica su traducción y publicación por el éxito que han tenido ambas novelas en Europa, haciéndose eco del ambiente europeísta y cosmopolita del momento en el que el público admira y desea las novedades procedentes de otros países; para luego describir la obra por lo que carece y por lo que el lector o lectora sí que puede encontrar en ella. Finalmente, aconseja las novelas a "las personas jóvenes de uno y otro sexo", pero no por ello deja de ser interesante para los "dedicados a ocupaciones graves y estudios más serios", de tal modo que "se hace su lectura no sólo interesante, sino cuasi utilísima a todas las personas de cualquier clase y estado" (Alonso Seoane, 2002: 143). Aparte de los datos tan relevantes que ofrece el anuncio sobre los aspectos que una novela debía reunir y sobre sus lectores y lectoras, resulta particularmente interesante para poder conocer cómo funcionaba el sistema de la suscripción, para ello se describen las ventajas que se obtendrían al suscribirse a la colección.

43 Véase sobre este traductor, García Garrosa (1991).

44 Véase sobre esta traductora y escritora, Lorenzo Modia y Lasa Álvarez (2007).

"célebre" junto al nombre de la autora, cuando probablemente en España pocas personan la conocían o habían oído hablar de ella, por lo que debemos inferir que su empleo respondía a motivos publicitarios con la finalidad de actuar como gancho para los lectores y lectoras, o más bien, compradores y compradoras.

Se da la circunstancia de que esta misma traductora trasladó al francés otra obra de una de las autoras aquí estudiadas, *The Father and Daughter* de Amelia Opie. Louise Brayer de Saint-Léon no aparece en la portada de esta obra como traductora con su nombre, sino como "Mlle ***", pero se dice que es "auteur d'Eugénie et Virginie", con lo que la identificación es relativamente sencilla. De la novela de Opie se realizaron dos traducciones al castellano y en ambas se utilizó esta versión francesa como intermediaria (Lorenzo Modia y Lasa Álvarez, 2007: 131). Destaca en particular que una de ellas fue realizada también por una mujer, Juana Barrera, de modo que en este caso tenemos un proceso traductológico en el que las mujeres son las protagonistas, como autoras y traductoras. Si la traductora francesa se dedicó a diversas actividades literarias, no podemos afirmar lo mismo de la traductora española, de quien no se ha encontrado información sobre otros trabajos de este tipo. Ninguna de las traducciones españolas menciona a Amelia Opie como autora, cuando sí que consta en la versión francesa, y en cuanto a la procedencia, la edición de Madrid por Juana Barrera indica que fue traducida desde su idioma al francés y de este al castellano, con lo que no se da a conocer su procedencia, mientras que la llevada a cabo en Barcelona sí que da cuenta de todo el proceso. Ahora bien, resulta curioso que en esta última, el anónimo traductor que firma con las siglas Jn. Mo., traslada el prólogo de la traductora francesa al castellano mencionando en él a la autora original inglesa: "el raro talento de Mad. Opie" (Opie, 1822: 4).

Hasta donde hemos podido saber, sólo dos de los textos estudiados fueron traducidos por mujeres al castellano, dado que así se hace constar en ellos. Junto al anterior, se encuentra el caso de la novela de Clara Reeve *The Champion of Virtue* o *The Old English Baron*, en cuya portada reza lo siguiente: "Novela escrita en inglés por Clara Reeves [sic], y traducida al castellano por Micaela Nesbitt de Percebal". Evidentemente, podría haber más casos de mujeres traductoras en los textos que analizamos, aunque si así fuera, decidieron esconderse tras unas siglas o el

anonimato. A *Juana Barrera* o *Micaela Nesbitt*, al igual que otras mujeres de entre siglos, "Traducir les permitía dejarse oír en público adoptando la discreta vía de la voz de otros y al mismo tiempo creando márgenes propios donde desarrollar aportaciones más personales" (Bolufer, 1998: 332). La presencia de traductoras en el ámbito literario español en estos momentos está vinculada al incremento de mujeres que podían leer y que en consecuencia se mostraron interesadas en la literatura. Sin embargo, tenían que restringir sus lecturas a aquello que se consideraba adecuado para ellas, es decir, textos religiosos, educativos, médicos o higienistas, y de entretenimiento, entre los que destacan las novelas sentimentales, y en particular, las escritas por otras mujeres (López-Cordón, 1996: 93).

El caso de la traducción de *Evelina* de Fanny Burney, llevada a cabo ya en el siglo XX, no respondería a los mismos presupuestos vistos para estas dos traducciones, a pesar de que por lo que figura en la portada de la novela parece ser que se trata de un trabajo translémico realizado por una mujer, de la que simplemente se dice su nombre, "MARIBEL". El nombre de la traductora y la tipografía utilizada nos hacen dudar sobre si realmente se trataba de una mujer; además de que ya en estos momentos las circunstancias que rodean a las mujeres en el mundo literario obviamente no son las mismas que en las primeras décadas del siglo precedente. En términos generales, y como indica Romero López, la traductora en estos momentos, durante lo que se conoce como la Edad de Plata, es una mujer que lucha por su autonomía personal y profesional, de esmerada educación y que mantiene relaciones sociales con otras mujeres intelectuales y con la vida cultural y política de este momento (2015: 180). Por otro lado, también resulta novedoso, aunque considerando que se trata ya de una traducción del siglo XX no lo es tanto, que se afirme que el texto se ha traducido directamente del inglés. Con todo, lo que sí permite confirmar es que incluso en el siglo XX no era práctica habitual realizar las traducciones directamente del inglés, pues en este caso en que sí se ha realizado así los editores lo quieren resaltar en la misma portada del libro.

En los textos de autoras inglesas que se publicaron en las colecciones de Pedro María de Olive en la *Minerva o El Revisor General*, no se menciona que son traducciones de forma expresa, pero se dice que se trata de obras inglesas procedentes de la *Biblioteca Británica*, sin mencionar el paso intermedio, es decir, que se trata de una traducción del francés.

Sin embargo, sí se deja constancia del tipo de texto que encontrará el lector y también su procedencia, pues se trata de una "colección extractada de obras inglesas". En muchas ocasiones, aunque no siempre, son extractos de obras más extensas, por lo que estaríamos ante una modalidad de traducción que recoge Inmaculada Urzainqui con le nombre de "Traducción-abreviación", y que se daba fundamentalmente en colecciones y misceláneas: "se corresponde a las ediciones abreviadas de textos, de bastante predicamento en la Europa setecentista, sobre todo en el campo de la novela y de lo que podría llamarse literatura popular" (1991: 628). Por tanto, un tipo de obra que se corresponde totalmente con la colección que publicó Olive. Sin embargo, uno de los cuentos de los *Canterbury Tales*, *The German's Tale – Kruitzner* de Harriet Lee, se tradujo como *Le meurtre* al francés y posteriormente como *El asesinato* en castellano fuera de esta colección. En ambas versiones se menciona a la autora, con la particular circunstancia de que se traduce totalmente el nombre y apellido de la misma al francés, pasando a ser Henriette Lée, y Enriqueta Lee en castellano. Se trata de un acto más de domesticación del texto extranjero a la cultura francesa, por parte de un traductor que, por otro lado, tampoco dudó, como se ha visto anteriormente, en cambiar el título del texto. Posteriormente, el traductor o traductora al castellano sigue las prácticas traslémicas del traductor francés y castellaniza también el nombre de la autora.

La novela de Regina Maria Roche *The Children of the Abbey* obtuvo un gran éxito en España, con muchas ediciones hasta bien entrado el siglo XX. Cabe subrayar el hecho de que en todas ellas, salvo en una, se menciona a la autora, una circunstancia que corroboraría la fama que alcanzó en España la obra y su autora. Ahora bien, vamos a señalar otros aspectos, como la forma en que se quiere evitar en algunas de las ediciones referirse a ellas como traducción. Así, se eligen otros términos, como en la edición de 1808, ya con el título de *Óscar y Amanda*, con el que se conocerá en España posteriormente, en la que se dice que fue "puesta en castellano por Carlos José Melcior", y de igual modo, en una edición muy posterior de 1868, tampoco se habla de traducción, sino de "Verdadera y única refundición castellana por Enrique Villalpando de Cárdenas". Urzainqui incluye la refundición en el tipo de traducción que ella denomina "Traducción-recreación", en la que los traductores "optando por dotar a su traducción de una nueva dimensión creativa, se sirven de todos los medios

a su alcance para lograrlo. [...] La recreación supone una reelaboración si no total, cuando menos ambiciosa" (1991: 635). Sin embargo, para conocer lo que el traductor o editor entendía por refundición incluimos parte de lo que se explicita en el prospecto que se encuentra al final del tomo II de esta novela y que anuncia la próxima aparición de otra novela, también refundición del mismo Enrique Villalpando de Cárdenas, *Julieta y Romeo (Los amantes de Verona) / tomada del célebre drama inglés del mismo nombre escrito por Guillermo Shakespeare*. En este paratexto se dice que

> somos los primeros en dar forma de novela al argumento de Julieta y Romeo, que hasta hoy día estuvo encerrado en los estrechos límites del drama. Difícil era el trabajo que había que realizar para fundir en una nueva turquesa la obra dramática; mas esperamos que el fallo del público ha de confirmar en breve el acierto con que la refundición ha sido hecha. El autor de este delicado trabajo es don Enrique Villalpando de Cárdenas, bien conocido del público en general y sobre todo de nuestros numerosos favorecedores, que acaban de ver con cuánta brillantez ha dado feliz término a la refundición de Oscar y Amanda (1868: s.p.).

Por lo que respecta a la traducción española de *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald, la versión en castellano publicada en Francia no muestra ninguna novedad reseñable, puesto que menciona autoría, procedencia y traductor, dando cuenta así mismo de todo el proceso traductológico realizado al explicar que se ha traducido del francés. En este caso merece nuestra atención la traducción que se publicó como folletín en la colección titulada *Eco de los folletines*, y en la que únicamente se menciona a la autora como Mistriss Ynchbald. No se alude a la procedencia del texto, pero con la referencia a la autora en esos términos, con el tratamiento inglés, y las explicaciones que se ofrecen en la contraportada: "los autores más célebres del extranjero figuran en nuestra colección, y que procuramos que los trabajos de estos alternen con los escritores españoles de reputación" ([Y]nchbald, s.a.: s.p.), el lector o lectora puede inferir sin dificultad que se trata de una traducción. Esta misma colección dio cabida a otra obra de una de nuestras autoras, se trata de *Los misterios de Udolfo*, que al igual que en el caso anterior presenta como autora a Ana Radcliffe

sin ofrecer ningún detalle más. Como se puede observar, se ha cambiado el nombre original de la autora por el castellano Ana, un hecho habitual en esta época y cuyo resultado es cuando menos curioso.

Radcliffe obtuvo un éxito considerable en España, pero no comparable al que cosechó en Francia. La relación del público francés con la novela gótica ha sido calificada como de "infatuation" por Delisle y Woodsworth, y dicen que "The genre dominated the book market for nearly fifty years, until 1830 or so, and exerted a lasting influence on French aesthetics" (1995: 211). Como se ha indicado, una autora especialmente querida era Ann Radcliffe, cuyas obras se tradujeron en su totalidad al francés, al mismo tiempo que se le atribuían otras para aplacar el furor del público galo por este tipo de textos. Obviamente, todas las traducciones francesas hacen constar la autoría de la novelista inglesa en su portada, tanto en las originales como en las apócrifas, con la especial circunstancia de que el nombre de la autora pasa como en otros casos de Ann a Anne, es decir, se produce un afrancesamiento del mismo.

Por lo que se refiere a las traducciones españolas, se trasladaron al castellano cuatro de las novelas de Radcliffe y todas ellas tuvieron al menos una edición castellana publicada en Francia, así como ediciones en España. En cuanto a *A Sicilian Romance*, se tradujo al castellano como *Julia, o los subterráneos del Castillo de Manzini*, o *Los subterráneos del Castillo de Manzini*, lo que evidencia que procede de la versión francesa titulada *Julia, ou les Souterrains du Château de Mazzini*, en cuyas ediciones francesas no consta el traductor o traductora. Si observamos las ediciones castellanas, hay tres publicadas en Valencia, con tres variantes en cuanto a la referencia del traductor, pues en la primera, del editor Mariano Cabrerizo, se dice que es una traducción del francés llevada a cabo por J.M.P., en la segunda, simplemente que es una novela traducida por J.M.P., sin citar su origen, y en la tercera, salida también de los talleres de Cabrerizo, ya se ofrecen más datos: "novela escrita en ingles por Mad. de Radcliff; traducida del francés al castellano por I.M.P". Se observa que aparece todo el recorrido que ha realizado la novela hasta llegar a los lectores y lectoras españoles y también vemos reseñados los nombres de la autora, a la francesa y con un error ortográfico, y el del traductor o traductora, aunque oculto tras unas siglas. Finalmente, en la traducción publicada en Francia por Smith, consta lo siguiente: "por Ana Radcliffe,

Autora del Italiano, de los Misterios de Udolfo, etc. etc. Traducción castellana", un añadido publicitario con referencia a otras obras anteriores de la autora, comprensible dado el éxito obtenido por ella, especialmente en Francia, país donde fue impresa precisamente esta traducción, y lo que es más importante, porque esas obras se publicaron por la misma imprenta y así se publicitaban.

Las restantes obras de Radcliffe traducidas al castellano no presentan aspectos que no hayan sido comentado con anterioridad, si exceptuamos el hecho de que una de las traducciones de *The Italian: or, The Confessional of the Black Penitents*, titulada en castellano como *El confesonario de los penitentes negros*, fue llevada a cabo por dos traductores y se deja constancia de ello en la página de título: "escrito por Ana Radeliffe [sic]; traducido en francés por Morellet y en castellano por D.T.H. y D.M.S". Resultan también habituales los errores ortográficos o tipográficos en los nombres de las autoras, lo que es disculpable si tenemos en cuenta que apenas se tenían conocimientos de inglés en España. Por otra parte, los dos traductores o traductoras se esconden detrás de las siglas, algo también bastante común, así como la utilización de la D. como primera grafía, con la que se hacía referencia al tratamiento de Don o Doña (Lasa Álvarez, 2011a).

Resulta paradigmático el caso de Ann Radcliffe por el número de pseudo-traducciones y obras apócrifas que aparecieron con su nombre en Francia. Esto supuso que, aunque la novela gótica no tuviera tanto predicamento en España como el que tenía en el país vecino, algunas de estas falsas atribuciones se tradujeran también al castellano, aunque, todo hay que decir, la mayoría se publicaron en Francia. En España la moda fue más breve que en Francia, según Allison Peers, porque coincidió en el tiempo con la incipiente moda de las novelas de Walter Scott (1924: 446). De la novela titulada *El sepulcro* se dice que es de Ana Radcliffe, la autora de *Visiones del Castillo de los Pirineos*, una novela que curiosamente tampoco es de esta autora. Se trata de la traducción de *Le tombeau*, en cuya portada se especifica: "ouvrage posthume d'Anne Radcliffe. Traduit sur le manuscrit" (1821: s.p.). Según dice Montesinos, la primera edición había aparecido en Francia en 1799, y como este autor indica, "no deja de ser pintoresco, pues la autora vivía aún" (1980: 231). Sin embargo, se trata de una obra escrita en francés por Hector Chaus-

sier y N. Bizet, atribuída falsamente a la escritora inglesa (Hall, 2005: 143). El texto citado, *Las visiones del castillo de los Pirineos*, también apócrifo es una traducción de *Les visions du château des Pyrénées*, que es traducción a su vez de *The Romance of the Pyrenees*, obra publicada anónimamente, pero cuya autora era Catherine Cuthbertson, de la que poco se sabe, salvo sus obras, aunque como afirma Norton era una buena imitadora de Radcliffe (2006: 88). También se publicó en castellano en Francia *La abadía de Grasvila*, que se atribuyó a Radcliffe, cuando en realidad se trata de la traducción de la novela inglesa de George Moore, *Grasville Abbey: a Romance*, como señala el catálogo de la Bibliothèque Nationale de Francia. Por último, se le atribuyó a esta autora un cuento, *El castillo de Nebelstein*, traducción de un original francés titulado *La trepase, ou Le château de Nebelstein.*

Aunque el caso más significativo sea el de Radcliffe, hay otras autoras a las que se adjudicó atribuciones falsas, como el de Agnes Maria Bennett, que evidencia la popularidad de esta autora. Se le atribuyó *La hermosura y la fealdad, o los efectos de la mala educación*, como dice María José Alonso Seoane, y añade además que fue "traducida por Melcior, obra muy bien editada [...], con una extensa lista de suscriptores de toda España, encabezada por el 'Smo. Sr. Infante D. Francisco de Paula' y entre los que se encuentra Juan Coartada" (1995: 28). En las obras consultadas sobre esta autora (Todd, 1987, 1989b y Shattock, 1993) no se ha encontrado ningún texto que pudiese coincidir con el reseñado. Sin embargo, parece que en realidad fue escrita por una autora llamada Elizabeth Bennet, aunque incluso en el catálogo de la British Library se atribuye a la otra Bennett, Agnes Maria (Copeland, 1995: 255). También se le atribuye a Agnes Maria Bennett la versión francesa *Beauté et Laideur* en el Catálogo en red de la Bibliothèque Nationale, aunque en la misma entrada se lea que es "par Élisabeth Bennet". La clave para explicar esta confusión o falsa atribución la proporciona Edward Copeland, quien en primer lugar, sostiene que las fechas no concuerdan ya que Agnes Maria Bennett murió en 1808 y la novela fue publicada en 1819, pero al ser esta autora una de las más populares de la famosa Minerva Press, el entonces director Newman parece ser que aprovechó la confusión en beneficio de sus propios intereses, quedando el texto como de Agnes Maria Bennett y dejando así a Elizabeth Bennet como una total desconocida (1995: 243).

Los mismos motivos pudieron estar detrás de la atribución de *Historia de Bruce y Emilia o El Quijote de la amistad* a Elizabeth Helme. Se trata de otro texto traducido por Félix Enciso y Castrillón, que prefirió no figurar como tal, puesto que decidió que en la portada aparecieran sus iniciales (Alonso Seoane, 2002: 48; Aguilar Piñal, 1995: III, 154). En cuanto a la novela original inglesa, se trataría de una obra anónima publicada en 1788 con el título de *The Amicable Quixote; or The Enthusiasm of Friendship* (Lorenzo Modia, 2007: 169). Podemos mencionar asimismo el hecho significativo de que esta atribución fue, como se especifica en su portada, "traducida al francés por el P. Chanin y extractada libremente al castellano", lo que nos aporta dos nuevos aspectos relacionados con la traducción, dado que se nombra al traductor francés y, por otra parte, se indica que el traductor ha extractado la novela, una modalidad de traducción que ya se ha mencionado y que se daba fundamentalmente en colecciones, pero en algún caso fuera de ellas también, como ocurre con este texto.

A partir de lo que hemos estudiado en este apartado se percibe que las novelistas inglesas vacilan a la hora de enfrentarse al público como creadoras literarias, bien sea por su condición de mujeres, bien por el desprestigio del género en el que escribían. Tanto en España como en Francia la figura del autor o autora aún no estaba consolidada y se evidencia en que es un dato que a menudo se obvia en las portadas de los libros. Incluso se percibe en algunos casos la apropiación del texto por traductores y traductoras o editores de la cultura meta. Por otra parte, destaca el hábito por el que se deja constancia del nombre del traductor o traductora, aunque no siempre, en la portada; una práctica que con el paso del tiempo dejó de llevarse a cabo, aunque como se puede observar en la actualidad, dicha práctica ha vuelto. La procedencia de la traducción se reseña en muchas de las portadas, dejando así constancia del creciente interés por los textos originarios de las islas británicas, y que podría estar motivado por causas políticas y sociales derivadas de los conflictos que se produjeron durante las primeras décadas del siglo XIX en la península. Finalmente, por todo lo visto, parece que el factor fundamental que determina la composición y estructura de este elemento de la página de título o portada es en muchas ocasiones el publicitario, puesto que se ha comprobado que aparecen más detalles de la autora o la obra, si ya gozaban de cierto renombre con anterioridad.

PIE DE IMPRENTA

Las portadas o páginas de título terminaban en su parte inferior con la información sobre la imprenta que publicaba la obra para que el comprador o compradora pudiera localizar el punto más próximo donde adquirirla. En principio, esta indicación se debería a la utilización de las portadas como reclamo publicitario, pero posteriormente se generaliza. Los elementos del pie de imprenta en el siglo XVIII los enumera McLaverty del siguiente modo: "The imprint might tell you who printed the book, who owned the copyright, where you could buy it, the year of publication, and the price. Often one or more of these elements was missing" (1997: 194). En este apartado vamos a centrarnos en unos cuantos casos significativos que permitirán conocer algunos aspectos interesantes sobre este componente, a la vez que mostrar algunas de las características de la imprenta y el negocio editorial de la época.

Los textos originales ingleses

En el siglo XVIII el negocio de la imprenta resultaba bastante arriesgado y se han documentado numerosos casos de bancarrota entre los impresores (Benedict, 2004: 5). Por este motivo y para reducir riesgos los impresores solían reunirse en agrupaciones para comprar juntos los derechos de autor de una obra, como se puede comprobar en el pie de imprenta de una edición de *The Recess; or, a Tale of Other Times* de Sophia Lee, publicada en Dublín en 1786, donde aparecen los nombres de trece impresores[45]. Esta era una práctica habitual, pues rara vez se vendían los derechos de un libro en su totalidad a un solo librero, lo más usual era dividirlos en participaciones, llegando incluso a fraccionarlos hasta en 48 partes (Brewer, 1997: 135). Sin embargo, la novela de Sophia Lee se había publicado inicialmente en Londres, por Cadell (Summers, 1938: 165), uno de los editores más reconocidos de la época[46], apareciendo el

45 Las asociaciones de impresores más conocidas se encontraban en Londres donde se les conocía como *congers* (Benedict, 2004: 5-7; Zachs, 1998: 54).

46 Montague Summers señala que el negocio lo fundó Thomas Cadell padre, a quien sucedió su hijo, del mismo nombre; éste, junto a William Davis, continuó con el negocio y según la opinión de sus contemporáneos "preserved the high re-

primer volumen en 1783. Pero este ejemplo ilustra otro de los contratiempos a los que tenían que hacer frente los libreros londinenses, la producción de ediciones de obras de éxito por parte de impresores irlandeses y escoceses, puesto que con el apoyo de los comerciantes minoristas de provincias, tenían fuerza suficiente para desafiar el monopolio de los londinenses, bajar sus precios y abrir el mercado, inaugurando así una nueva era en la venta de libros (Brewer, 1997: 134).

Los libreros tenían problemas, pero no menos problemas podemos suponer que tenían las escritoras del siglo XVIII para desenvolverse en el mercado editorial de su época. Entre las dificultades a las que se enfrentaban, hay que contar con los numerosos rechazos por parte de impresores y editores, y desde luego la posición de mayor preeminencia de estos cuando tenían que negociar los precios de los contratos (Garside, 2015: 47). Con todo, un obstáculo aún mayor con el que tenían que contender era que una mujer bajo la ley británica era una menor no cualificada para negociar contratos, puesto que la propiedad de sus obras y los beneficios de estas pasaban automáticamente a ser de su marido (Crump, 2002: 15 n1), o algún varón de su familia si no estaban casadas. Se puede mencionar como muestra el caso de Ann Radcliffe, que tuvo que firmar junto a su marido el contrato de venta de *The Mysteries of Udolpho*, y que dice así:

> William Radcliffe and Ann his wife agree to sell and deliver unto the said George Robinson for himself and Company a certain Manuscript Romance, written by the said Anne [sic] Radcliffe, entitled 'the Mysteries of Udolpho' and the whole benefit therefrom and interest therin for which said Manuscript the said George Robinson for himself and Company agrees to pay unto the said William and Ann Radcliffe on their order the sum of five hundred pounds (cit. en Norton, 1999: 94).

Además, para los escritores y escritoras noveles en general ya resultaba difícil hacerlo sin respaldo, con lo que "The best friend an aspirant author could have was someone already experienced in the ways of Grub

---

putation acquired from the liberality, honour and integrity of their predecessors" (1938:77).

Street" (Brewer, 1997: 158). Efectivamente, en este periodo los escritores y escritoras estaban inmersos en una intricada red de conexiones sociales y políticas que determinaban su carrera literaria, e incluso su producción creativa (Griffin, 2014: 59). Por consiguiente, algunas de nuestras autoras consiguieron ver publicadas sus obras sólo gracias a la ayuda de un escritor influyente, tal es el caso de Frances Sheridan que agradeció los esfuerzos de Richardson dedicándole su *Memoirs of Sidney Bidulph*[47]. Del mismo modo, Samuel Johnson, que acostumbraba a prestar ayuda a otros escritores, protegió a diversas escritoras, entre las que se encontraba Charlotte Lennox. La implicación de Johnson en las transacciones literarias de Lennox comienza en 1750, cuando presenta a la princesa de Gales en el día de su cumpleaños una oda escrita por Lennox (Lennox, 1989: 388), y a quien, por otra parte, también se le atribuye el capítulo segundo del libro noveno de *The Female Quixote* (Isles, 1989: 422). Pero Samuel Johnson favoreció también que Charlotte Lennox entablase relación con Samuel Richardson, lo que supuso para ella disfrutar de un valioso nuevo aliado que le ayudó en tres ámbitos distintos, pues le dio consejos como novelista, al ser impresor le publicó la primera edición de su novela más conocida, y por último, al ser uno de los hombres de letras más relevantes de la capital utilizó sus influencias en favor de Lennox (419).

Junto al apoyo de estos dos insignes escritores de la época, se da la circunstancia de que otro gran novelista como Henry Fielding escribió una muy favorable reseña de la novela de esta escritora, aunque parece ser que en realidad no fue completamente sincera, sino el resultado de una especie de complot urdido por Johnson y el editor Millar para conseguir que la novela de Lennox tuviera una mayor notoriedad (Garrigós, 2004: 33). Es indudable que tener buenos contactos, tanto en los tiempos de Lennox como en la actualidad, puede ayudar a que a numerosos autores y autoras noveles se les abran muchas puertas y puedan llegar a ser alguien en el mundo literario, o en cualquier otro ámbito. Charlotte Lennox agradeció su inestimable ayuda escribiéndoles una dedicatoria a estos escritores; no obstante, también incluyó dentro de su obra los nombres de sus dos mentores, junto al de Young, y de ellos afirma que son autores cuya obra sirve de baremo por el que juzgar las producciones de otros escritores: "you may sit in Judgement upon the Production of a Young, a Richardson, or a

47 Véase el apartado sobre dedicatorias para más detalles sobre esta relación.

Johnson" (Lennox, 1989: 253)[48]. Más adelante, en la década de los setenta, los esfuerzos de Johnson por ayudar a Charlotte Lennox tomaron otro rumbo, esta vez intentando publicar por suscripción "A New and Elegant Edition, Enlarged and Corrected, of the Original Works of Mrs. Charlotte Lennox" (Benedict, 2004: 9); sin embargo, a pesar de todas las propuestas que escribió para lograr que la suscripción saliera adelante no logró que prosperara (Brewer, 1997: 165).

A finales de siglo, lo habitual era que las escritoras vendieran directamente al editor sus derechos de autor (Todd, 1989a: 219), con lo que su carrera literaria dependía de las ventas que consiguiesen. Estos cambios favorecieron la participación de un número cada vez mayor de escritoras en el ámbito literario de la época. Su situación social resultaba determinante para poder establecer contacto con impresores de mayor o menor prestigio, también sus relaciones con autores y autoras ya consagrados, como se ha indicado más arriba. Fanny Burney, por ejemplo, gozaba de un notable estatus social y se movía por ambientes literarios selectos, aunque en su caso, su editor, T. Payne, fue elegido por su padre por motivos familiares, dado que su sobrino estaba cortejando a la hija de aquél (Turner, 1994: 89). Es de destacar además que su editor le pagara por el copyright de *Evelina* antes de que fuera publicada la novela, pues lo habitual era que los escritores y escritoras en esta centuria no recibieran ningún pago por sus obras en el momento del acuerdo, al ser la publicación de un nuevo libro un negocio arriesgado para los libreros (Crump, 2002: 15).

Sin embargo, el haber conseguido éxito con alguna obra era una buena tarjeta de presentación, como lo demostró Charlotte Smith, quien a pesar de tener que publicar por su cuenta una colección de poemas, obtuvo con ellos tal éxito que pudo conseguir que a lo largo de su carrera sus obras fueran publicadas por un editor de prestigio como Cadell (Turner, 1994:

48 Richardson en una carta a la autora le manifiesta lo siguiente respecto a esta mención: "Omit, I beseech you, Madam, the middle Name in the first Line of p. 238 –Utterly unworthy of a Rank, or Mention, which the two others–" (cit. en Isles, 1989: 423); a lo que Lennox respondió: "You must excuse me Sir if I do not comply with your injunction concerning the second Name –in this particular I can never be of your opinion, since my own is supported by the united Voice of the World, which has agreed in giving your inimitable performance a universal applause" (cit. en Isles, 1989: 424).

92). Lo mismo creemos que pudo suceder con Clara Reeve y su novela *The Champion of Virtue. A Gothic Story*, que sacó a la luz por sus propios medios en 1777, y así aparece reseñado en la portada de la obra: "Printed for the AUTHOR, by W. Keymer, Colchester, and sold by him; Sold also by G. Robinson, nº 25, Pater-noster-Row, London" (1777: s.p.). Con todo, un año más tarde, una segunda versión revisada se publicó en Londres y, como sabemos, con otro título, *The Old English Baron: A Gothic Story*, tras vender su autora sus derechos a los influyentes hermanos Edward y Charles Dilly por 10 libras (Clery, 1995: 83)[49]. Como se puede apreciar, las personas interesadas en adquirir el libro de Reeve podían pasar por el negocio de G. Robinson en Londres, situado en el corazón del Londres librero, en los alrededores de St Paul y de Paternoster Row, aunque en los años finales de siglo el negocio del libro se había extendido también a otras zonas de Londres más de moda como Oxford Street, Piccadilly, Pall Mall, e incluso en el West End (Brewer, 1997: 138-9).

Otra autora que debido a su éxito siempre publicó con los editores más prestigiosos del momento fue Ann Radcliffe. Como se puede apreciar en el catálogo de Cheryl Turner, sus obras salieron de las imprentas de Hookhan, Carpenter o Robinson (1994: 199-200), además de conseguir vender sus derechos de autor por precios excepcionales para su época: consiguió 500 libras por *The Mysteries of Udolpho* en 1794 y 800 por *The Italian* en 1797 (Turner, 1994: 114).

---

49 John Brewer incluye la descripción que un librero lleva a cabo de la relación que mantenían los hermanos Dilly con los escritores y escritoras en sus reuniones literarias, lo que nos da una imagen sobre algunos aspectos de la vida literaria londinense de estos momentos:

> Though neither of them had much pretensions to Literature, they were zealous in cultivating the friendship of the Literati ... To young and inexperienced authors, Mr. Charles Dilly in particular was a kind and faithful adviser; and to those who had occasion for it, his purse was at all times easy of access. The hospitable table, which Edward was famed for spreading, was continued by Charles – not with a prodigal, but with an unsparing hand. His parties were not large, but they were frequent; and in general so judiciously grouped, as to create a pleasantry of intercourse not often to be found in mixed companies (1997: 157-8).

Sin embargo, sin un buen contacto o un éxito anterior que las acreditara, las escritoras de esta época podían ver fácilmente frustradas sus expectativas de que un editor las atendiera. Además, al tratarse de novelistas, muchos editores e impresores consideraban la publicación de novelas una actividad de alto riesgo. Los libreros podían fiarse de su propios gustos, pero al ser la novela un género relativamente nuevo, no resultaba fácil acertar; por otra parte, el capital que había que arriesgar para una novela era elevado y las posibilidades de que resultara un fracaso también (Zachs, 1998: 153). Pero siempre podían recurrir a William Lane, el fundador de la Minerva Press, que alentaba a los escritores y escritoras en sus anuncios publicitarios para que le proporcionasen nuevo material (Turner, 1994: 94). En esta editorial fueron publicadas las novelas de varias de las escritoras estudiadas en este trabajo, como Regina Maria Roche, Agnes Maria Bennett o Elizabeth Helme, y como ya se ha mencionado, disfrutaron de un lugar preeminente en la editorial y de un trato de favor por parte de su propietario William Lane.

El pie de imprenta de la Minerva Press era fácilmente reconocible por el texto que siempre se repetía: "London: Printed at the Minerva Press, for William Lane, Leadenhall Street", o la variante en la que se modifica el orden: "London: Printed for William Lane at the Minerva Press, Leadenhall Street", con lo que se manifestaba que el dueño del copyright de la obra era William Lane. En este pie de imprenta destaca la tipografía empleada para la reproducción del nombre de la Minerva Press, dado que aparece con caracteres góticos que la distinguen del resto del texto. William Lane, su fundador, era un hombre de negocios preocupado por la imagen de su empresa, especialmente para que fuera reconocida indubitablemente por sus clientes, como lo ilustra el mencionado pie de imprenta. No obstante, resulta aún más significativa la imagen con la que se identificaba el local donde tenía situado su negocio, en Leadenhall Street. Dorothy Blakey lo describe gráficamente como sigue: "Over the central door Lane placed the figure of Minerva, in plumed helmet and Grecian draperies, leaning on a tall appear" (1939: 15-6). Del mismo modo, la misma figura de la diosa de la sabiduría romana, pero esta vez sentada, aparecía como logotipo en sus facturas y etiquetas (16-7)[50]. Todo esto contribuyó, como

50 Aunque Lane no utiliza dichas imágenes para adornar la página de título de sus libros, Janine Barchas da cuenta de la costumbre de utilizar este tipo de lo-

afirma Christopher Flint, a que los compradores reconocieran los libros de la Minerva Press más por la propia marca creada para la editorial y los locales donde estaba situada, que por el nombre de su autor o autora, hasta el punto de que Lane consiguió que se identificara los libros que salían de su imprenta por su apariencia externa, puesto que presentaban unas tapas azules, y así los lectores no necesitaban más información para saber lo que encontrarían en sus libros (2004: 359).

Esta editorial sacaba diferentes ediciones de una misma obra, algunas más lujosas que otras, como era costumbre en la época, ya que se pretendía proporcionar posibilidades de compra a los lectores y lectoras de todo el espectro social. En este sentido podemos tomar como ejemplo la obra de Regina Maria Roche *The Children of the Abbey*, uno de los grandes éxitos de la Minerva Press. Hemos podido consultar la primera edición de la obra de 1796 y la cuarta edición de 1800, ambas de la Minerva Press, pero mientras que la primera no presentaba grabados, la cuarta sí que aparece adornada con un frontispicio en cada uno de los cuatro volúmenes de que consta la misma. Ahora bien, si tenemos en cuenta la ilustración que de esta obra incluye la monografía de Dorothy Blakey sobre la Minerva Press, donde se puede observar la página de título y el frontispicio de la primera edición de *The Children of the Abbey* de Roche de 1796 (1939: 56), vemos que se trata de otra edición diferente a la anteriormente citada. Lo que indicaría que Lane presentaba a sus clientes varias versiones de una obra al mismo tiempo, adecuándose así a los diferentes gustos y sobre todo bolsillos de los compradores y compradoras. Gary Kelly nos habla de esta diversidad de ediciones y de sus causas:

> All of these physical forms of fiction could be bought by individuals and groups, or rented by individuals, and in general the cheaper forms or serial forms were purchased, whereas the expensive, multi-volume 'novels of the day' were

---

gotipos a lo largo de la historia: "In incunabula a printer's mark or device served as the printer's imprint on a book, marking with image rather than word the publisher on the colophon [...]. Although infrequent in early novels, the eighteenth-century title page can feature a device in conjunction with the printer's shop sign or address of the imprint" (2003: 235 n17). Esta misma autora proporciona ejemplos actuales de esta práctica, que ha perdurado hasta nuestros días, como por ejemplo el pingüino de Penguin Books.

> rented, principally because they were considered ephemeral reading, 'mere' entertainment, and not usually worth buying to keep [...] Thus all of the material forms by which fiction was disseminated were already surrounded by social values and represented major social and cultural differences, partly because of price, but partly, too, because of social and cultural attitudes and values (1993: 1-2).

Efectivamente, no debemos pasar por alto que, como sabemos, William Lane, además de fundar una importante editorial, estableció también una red de bibliotecas de prestamo por todo el país, lo que explicaría los distintos formatos que ofrecía de una misma obra. De tal modo que, no sólo las diversas posibilidades económicas y los gustos de sus clientes eran atendidos, sino también las múltiples ramas de su negocio.

Otro caso que merece nuestra atención es el de uno de los textos de Frances Sheridan, *The History of Nourjahad*, publicado por primera vez en 1767 por J. Dodsley, sin nombre de autor pero indicando "By the Author of Sidney Bidulph", y que se volvió a publicar en una edición mucho más cuidada y lujosa en 1798 por C. Cooke, con un título diferente: *The History of Nourjahad: The Persian*, e indicando el nombre de su autora: Mrs. Sheridan. Destacan asimismo las imágenes, tanto en la página de título como en el frontispicio, ambos profusamente adornados. Este hecho vendría explicado por circunstancias que se produjeron durante esta época en Inglaterra, como la moda que fue imponiéndose de poseer libros y tener un lugar específico para ellos en las casas. Por este motivo los libreros empezaron a producir y publicitar a un precio relativamente barato versiones de los libros que poseían las clases más acomodadas, pero en su caso destinadas a profesionales y clases medias que aspiraban a subir en la escala social, y sentían que lo estaban consiguiendo al adquirir lo que los más pudientes poseían (Kelly, 1993: 3).

Las traducciones españolas publicadas en Francia

En el estudio de los pies de imprenta, el papel de Francia resulta determinante en otro frente, debido al notable número de traducciones españolas que se publicaban en este país. Así, algunas de las obras aquí estudiadas cuentan con una o varias ediciones publicadas en el país veci-

no. Vemos que aparecieron en Francia obras traducidas al castellano de Harriet Lee, Elizabeth Helme, Elizabeth Inchbald, Regina Maria Roche y Ann Radcliffe, aunque destacan por el número de obras y de ediciones las dos últimas escritoras.

Se da el caso de que *El asesinato* de Harriet Lee sólo se publicó en Francia y no tiene ediciones españolas. La misma circunstancia se puede reseñar de la novela de Regina Maria Roche, *The Monastery of St. Columb; or, The Atonement. A Novel*, publicada únicamente en Francia en castellano, curiosamente por la misma imprenta que la anterior, la de Pillet Ainè en 1839. En los demás casos las obras de las autoras que aparecieron en Francia también se publicaron en España. Son excepcionales en este sentido las novelas de Ann Radcliffe, y la traducción española de *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche, de la que se hicieron cinco ediciones en Francia –en 1888, 1889, 1906, 1910 y 1921–, todas ellas salidas de la "Librería española de Garnier hermanos". La primera edición de esta obra en Francia sería la de 1888, de la que se realizaron posteriores ediciones, aunque en ningún caso se menciona este hecho. Sin embargo, tras un breve examen de las mismas, se puede afirmar que se trata exactamente de la misma traducción. Todo ello no hace más que ratificar el gran éxito que cosechó el texto de Roche entre los lectores de habla hispana.

Por lo que respecta a las traducciones en castellano de los diversos textos de Ann Radcliffe que se publicaron en Francia, hay que señalar que todas sus obras tuvieron una edición en Francia y aparecieron entre los años 1829 y 1833, una década de gran expansión de la industria del libro en el país galo (Lyons, 1987: 15; Ferreras, 1973: 82). Destaca el hecho de que tres de ellas salieron de la imprenta de Pillet Ainè, editor al que ya hemos mencionado anteriormente en relación a otros títulos en castellano que vieron la luz en Francia. También hay que destacar respecto a las novelas de esta escritora, que la mayoría de las atribuciones en castellano de sus novelas salieron de imprentas francesas, en concreto de la de J. Smith, por el éxito del *roman noir* en el país vecino[51]. La presencia de estas falsas atribu-

51 En el catálogo de la Bibliothèque Nationale de France podemos encontrar más novelas en francés atribuidas falsamente a la escritora inglesa, como *Le couvent de Sainte-Catherine, ou les moeurs du XIIIe siècle, roman historique*

ciones, imitaciones, etc. descubre el decisivo papel que jugaba el editor en la elección de las obras que publicaba, llegándose incluso al engaño con tal de satisfacer a sus lectores y lectoras y, a su vez, obtener más beneficios:

> Sa position lui permet d'influencer aussi bien la production de l'écrivain que le goût des lecteurs. C'est lui qui décide quelle fraction de littérature de fiction sera offerte à la consommation. C'est lui que, de première main, enregistre le verdict du goût en cours. Son gagne-pain même repose sur la juste prévision des préférences littéraires populaires (Lyons, 1987: 17).

Todas las obras en castellano publicadas en Francia salieron de imprentas radicadas en París, dado que la capital es de lejos el lugar donde la producción librera es más intensa (Lyons, 1987: 18, Vauchelle, 1985: 58). Por otra parte, como señala Aline Vauchelle, los trabajos en castellano de estos impresores son ocasionales y constituyen una pequeña parte del total de su negocio; sin embargo, destaca que los impresores que figuran en los pies de imprenta de las obras aquí estudiadas sean los que mayor número de obras en castellano publicaron: Pillet aîné, y sobre todo, Smith, que publicó el 12% del total (1985: 19). En el apartado en que Vauchelle se centra en los libreros parisinos que vendían obras en castellano también cita uno de los nombres que recogíamos en uno de los pies de imprenta, Rosa, un próspero librero que era de origen español, y a quien correspondería el segundo lugar en cuanto a venta de libros en castellano (1985: 60). En realidad, como señala Vauchelle, en relación con el número total de publicaciones aparecidas en Francia, la producción en castellano ocupa un lugar modesto, tan sólo un 0,8%, y el tercer lugar en el conjunto de obras extranjeras publicadas en Francia, tras las obras en lengua inglesa y alemana (1985: 33).

Por lo que se refiere a los motivos por los que numerosas obras en castellano fueron publicadas en Francia, Vauchelle proporciona una explicación bastante pormenorizada (1985: 19). En primer lugar, hace referencia a la agitación política española que explica la presencia de gran cantidad de lectores y lectoras hispanohablantes exiliados en Francia en el siglo

---

(1810), o imitaciones como *Barbarinski, ou les brigands du château de Wissegrade* (1818), en la que se especifica que es "imité d'Anne Radcliffe, par Mme la Csse du Nardouet".

XIX, que obviamente estarían interesados en leer obras en su propia lengua, así como de escritores y escritoras deseosos de ver sus ideas reconocidas por sus compañeros de infortunio. Pero además, estos autores y autoras podían tener en mente llegar a otro público, puesto que España tenía un inmenso imperio colonial que se extendía por toda América del sur. Estas colonias habían aprovechado los problemas durante el Trienio liberal para deshacerse del yugo de la metrópoli e independizarse. Argentina, Chile, Venezuela, Méjico Perú, Ecuador y otros países de Centroamérica, recientemente constituidos, se encontraban abiertos a ideas nuevas y proporcionaron un importante número de lectores y lectoras para las obras en castellano publicadas en Francia, como lo atestiguan las oficinas que ciertos libreros parisinos abrieron en Méjico. Por otro lado, nuestros vecinos descubrieron la península tras la Guerra de la Independencia y quisieron conocerla con más detalle. Asimismo, la calidad de algunos exiliados en Francia, como Meléndez Valdés, Moratín, el conde de Toreno o Martínez de la Rosa, todos ellos escritores de renombre, contribuyó a reforzar el prestigio de España entre los franceses y a despertar su interés y curiosidad. Incluso algunos de ellos aprendieron la lengua de Cervantes durante las campañas napoleónicas por España y se incorporaron al público de las obras en castellano publicadas en Francia.

Además de todo lo anterior, en el caso de las publicaciones destinadas a los países de Latinoamérica, se unían otros aspectos ideológicos que señala la misma autora en una obra posterior que se centra en los años de la primera Guerra Carlista:

> dans les cas des parutions destinées à l'Amérique Latine, s'ajoutent les réticences des pays fraîchement émancipés de la domination espagnole à maintenir des relations commerciales avec l'ancienne puissance coloniale. Ils préfèrent donc se tourner vers d'autres fournisseurs. Et de ce point de vue, la France que possède une bonne expérience en matière de publications en espagnol –notons que les imprimeurs se sont dotés de la tilde, des accents mobiles, ainsi que des points d'exclamation et d'interrogation inversés-, est particulièrement bien placée (Vauchelle, 2003: 19-20).

A esto podemos añadir lo que afirma Pura Fernández en cuanto al papel desempeñado por Francia en el mercado editorial latinoamericano, rela-

cionándolo con su necesidad de mantener una cierta hegemonía cultural, al menos en estos nuevos países, de tal modo que, además de convertirse en un próspero negocio para los impresores franceses, constituye "una nueva forma de colonización cultural –y por extensión socio-política– de naciones como la francesa, que aspiraba a afianzar su maltrecha supremacía intelectual, amenazada por la imparable influencia de los países sajones" (1998: 200).

Las traducciones españolas

En cuanto a los pies de imprenta de las traducciones en España, lo primero que queremos destacar son las fechas en las que los textos fueron publicados. Como ya se ha visto, la más antigua es de 1792, justo después de que Carlos III diera una serie de leyes "relativas a la libre comercialización del libro, a la protección de los derechos de autor y a la supresión de trabas administrativas, en un claro intento de estimular el comercio librero" (López-Vidriero, 1994: 204). Todo ello supone que a finales del siglo XVIII Madrid contaba con unos quinientos impresores, cuando tan sólo treinta años antes ascendían a 150 (López-Vidriero, 1994: 210). Este auge del sector supone la publicación de un mayor número de títulos, lo que trae como consecuencia la publicación de numerosas traducciones y, a su vez, la aparición de traducciones de obras en lengua inglesa. Durante el siglo XIX, con altibajos por supuesto, el negocio librero se fue expandiendo. Con los cambios que se producen en este siglo, al desaparecer el Antiguo Régimen y con el surgimiento de la sociedad industrial y la ideología liberal, aumenta la riqueza y la población y se extiende la enseñanza, con la consiguiente influencia en la industria del libro (Escolar, 2000: 311). Junto a todo ello, la evolución que se produce en la imprenta española se verá también reflejada en los elementos que integran los pies de imprenta.

Centrándonos ya en los propios pies de imprenta, los de las obras españolas muestran los mismos elementos que los observados en las obras inglesas ya estudiadas. Sin embargo, en el pie de imprenta de la primera novela traducida del inglés, *Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una señorita*, aparece la Imprenta de la Real Universidad de Alcalá de Henares, de tal modo que no se cita el nombre de un im-

presor o librero particular, sino una institución educativa como una universidad[52]. Como consecuencia de este hecho y teniendo en cuenta, como veremos más adelante, que el traductor se ocupó de todos los trámites, es posible conjeturar que se hubiera sufragado él mismo la publicación de su traducción, o que, por el contrario, por problemas económicos hubiera aceptado el encargo de traducir la obra para la universidad.

Este texto se publicó en 1792, y si nos centramos en los años de publicación de los demás textos en España, en la década de los noventa se publican otras dos obras. Ya en el siglo XIX, en la primera década aparecen once publicaciones, entre novedades y reediciones. La década de 1810 es la más prolífica, gracias a que entre 1813 y 1820 se publican las *Obras completas de Mistris Bennet*; pero además, los últimos años de esta década también resultan fructíferos con dos títulos en 1817 y 1818, cuatro en 1819 y tres en 1820. Vuelve a ser importante la década de 1830 con catorce títulos en total, dándose la circunstancia de que la mayoría de las ediciones que se publican en Francia de obras de estas autoras en castellano corresponden a esta década. La publicación de traducciones de nuestras novelistas continúa en el siglo XIX, e incluso llega hasta el siglo XX, si tenemos en cuenta las numerosas ediciones de *Oscar y Amanda*, título con el que se conoció en la península, como sabemos, el texto de Regina Maria Roche, *The Children of the Abbey*[53]. Con todo, como señala Martínez Martín, hay que tener en cuenta las tiradas, de manera que las ediciones de una obra sólo nos indican su éxito relativo (2003: 623). Finalmente, también merece tenerse en cuenta las ediciones actuales de las obras de Ann Radcliffe, de Charlotte Lennox o de Clara Reeve, lo que demuestra su vigencia.

En cuanto al lugar de publicación, queda patente a través de nuestro corpus lo que apuntan los estudiosos sobre los principales centros impresores del país. Estos son Madrid y Barcelona, como explica Buigues para finales del siglo XVIII (2003a: 306) y Martínez Martín para el XIX

52 No hay que olvidar que la ciudad complutense gozaba de un elevado prestigio en cuanto a la imprenta se refiere, que venía desde el siglo XVI, cuando llegó a su momento culminante con la publicación de una gran obra, la *Políglota Complutense* (Escolar, 2000: 242).

53 Debido a ello se puede decir es texto de Roche es un best-seller durante este siglo, no sólo en España, sino también en otros países (Lasa Álvarez, 2006).

(2003: 602), con la particularidad de que Barcelona adquiere una mayor preponderancia en la segunda mitad de esta centuria, un aspecto que también se puede apreciar mediante las obras que estudiamos. Escolar sostiene que esta pujanza se produce por la mejora de la situación económica de la ciudad, el renacimiento cultural de la sociedad catalana y sus mejores relaciones con Europa y Ultramar (1986: 247). Esta circunstancia se constata en uno de los pies de imprenta, el de la obra *Oscar y Amanda*, en su edición de 1900, publicada por la editorial de Maucci, con sedes en Barcelona, Buenos Aires y México. También están representadas en los pies de imprenta otras ciudades con una importante industria librera como Valencia, Salamanca, Sevilla, El Puerto de Santa María o Valladolid.

Finalmente, si lo contrastamos con los pies de imprenta actuales, resulta interesante confirmar lo que se apuntaba al principio de este apartado en palabras de McLaverty, que podía aparecer el nombre de la imprenta, de la librería o del dueño del copyright (1997: 194). En nuestras obras encontramos un abanico de posibilidades diferentes. Por un lado, estarían aquellos casos en los que simplemente se recoge el nombre del impresor, librero o editor, sin especificar su oficio, por ejemplo: Escamilla, Vega, Piferrer, etc. Sin embargo, lo que predomina es la alusión a la imprenta: Imprenta de Joaquín Bosch, Imprenta de Repullés, Imprenta Dávila, etc., aunque en ocasiones se especifica la presencia de más de un propietario mediante la utilización del "y compañía". En otras ocasiones, aunque las menos, también se alude a la librería: Librería de Munaiz y Millana. Sin embargo, lo que sí es destacable es que en un par de casos y en sucesivas ediciones de una misma obra, se ha producido la evolución en la denominación del negocio, de librería a imprenta. Se trata, en primer lugar, del caso de la obra atribuida a Sarah Fielding *La huerfanita inglesa, ó historia de Carlota Summers*, que se publicó en España en una de sus ediciones en Gerona, apareciendo en 1826 en la Librería de Oliva y compañía y en 1842 en la Imprenta de Vicente Oliva. En segundo lugar, resulta especialmente significativo el caso de *El Italiano o el Confesionario de los penitentes negros* de Ann Radcliffe, que en la edición de 1836 se publica por la Librería de Manuel Sauri, posteriormente en 1838 es sólo Sauri y en 1848 aparece publicado por la Imprenta de Manuel Sauri, editor. Esto refleja claramente lo que indica Hipólito Escolar en sus obras sobre la historia del libro en España, cuando afirma que

> se fue destacando la figura del editor sobre la del impresor, aunque la mayoría de los editores tuvieron su propio taller, y sobre la del librero, a pesar de que también los editores solían tener una librería para vender sus propias obras al por menor. El impresor se dedicaba a trabajos de encargo y el librero fue perdiendo interés por las cada día más caras y arriesgadas empresas editoriales y se limitaba, cuando más, a distribuir las obras dejadas en depósito por el autor-editor (2000: 324).

El mismo Escolar manifiesta que, aunque los libreros e impresores realizaban una labor editorial al financiar las publicaciones, se prefiere reservar el término editor para aquellos que "conciben un plan editorial" (1986: 209). En este sentido, considera que el primer editor español fue el ya citado Mariano Cabrerizo, al publicar sus obras reunidas en colecciones (209). Precisamente, entre nuestras obras tenemos dos ediciones de *Julia, ó, Los subterráneos del castillo de Manzini*, traducción de *A Sicilian Romance* de Ann Radcliffe, y que Cabrerizo publicó dentro de su "Colección de novelas". Se trata de una de las figuras más destacadas en el mundo del libro del siglo XIX, con negocios propio en Valencia de librería, edición e impresión, y que participó activamente tanto en la vida política como cultural de su ciudad (214).

Además de Cabrerizo, entre la nómina de impresores, libreros o editores que aparecen en los pies de imprenta de las obras estudiadas en este trabajo se encuentran algunas de los representantes más relevantes del negocio editorial de su época. Citemos por ejemplo a Antonio Sancha, los herederos de Ibarra, Fuentenebro o Vega en Madrid; y a Piferrer, Brusi, Bosch, Sauri, Espasa o Sopena en Barcelona. Esta profesión pasó a gozar de prestigio, además de que partir del reinado de Carlos III se concedían "beneficios a los impresores y a los fundidores de tipos, como la exención del servicio militar; además de considerar ese oficio, como otros manuales, honrosos para aquellos que los desempeñaban. Esto sin duda hizo posible que, desde ese reinado, hubiera importantes figuras en el gremio de impresores" (Álvarez Barrientos, 2005: 168).

Los impresores también aprovechaban las portadas de sus libros para darse publicidad a sí mismos, destacando su relación con la Casa Real, describiéndose como impresores de cámara de S.M. Se trata de los casos de la edición de 1817 de *El subterraneo, ó Las dos hermanas Matilde y*

Leonor, de Sophia Lee, publicada por la imprenta de Villalpando, y el de *El padre y la hija: historia inglesa*, de Amelia Opie, publicada por Dávila, impresor de S.M. Este último caso resulta interesante pues se trata de una traducción llevada a cabo por una mujer. El hecho de que entrara en contacto con un impresor importante de la capital que le encargara la traducción o al que se la vendiera, indica que la traductora se mantuvo a salvo en el mundillo editorial (Lorenzo Modia y Lasa Álvarez, 2007: 130-1), en el que las mujeres todavía participaban de forma esporádica y puntual, como ocurrió con esta traductora.

Por último, querríamos destacar las dos ediciones en castellano que se han encontrado de *The Recess; or, A Tale of Other Times de Sophia Lee.* La primera de ellas indica la imprenta: "En la imprenta de la viuda e hijo de Marín", así como las librerías donde el comprador podía adquirirla: "Se hallará en la librería de Escribano, en la de Castillo y en la de Arribas", apareciendo de este modo la página de título o portada y, en particular, el pie de imprenta, como claramente publicitarios. En la segunda, el lugar de venta se especifica aún más, dado que se señala, como en la anterior, la imprenta: "Imprenta de Villalpando", pero cuando se nombran las librerías, se indica incluso la calle en la que se ubican: "Se hallará en la librería de Brun, frente a las Gradas, y en la de Montera, calle de la Concepción", precisamente dos lugares emblemáticos del Madrid librero de la época. Tal y como explica François Lopez, los negocios relacionados con el libro en el siglo XVIII se habían trasladado a "la Puerta del Sol, y a las calles que allí llegan o nacen, en particular San Jerónimo, Alcalá, Montera, Carmen y Preciados, sin olvidar las famosas gradas de San Felipe, con sus tiendas y puestos, en la entrada de la calle Mayor" (2004: 25). Por otra parte, la primera imprenta mencionada, la de Viuda e Hijo de Marín, también resulta relevante por el hecho de que muestra que las mujeres cuando enviudaban se hacían cargo del negocio que dirigía su marido, participando así en el mundo editorial, no sólo como escritoras, sino desde esta posición también (Palacios Fernández, 2002; Arroyo Almaraz, 2008).

El estudio de este componente de la portada nos ha permitido comprobar que las obras de estas escritoras, tanto en Inglaterra como en España, siguieron los circuitos editoriales habituales en su tiempo, mostrando cómo en Inglaterra las novelistas trataron de sacar partido de todas las

posibilidades que les ofrecía el negocio editorial, incluso publicando por su cuenta, o vendiendo su copyright a editoriales como la Minerva Press para poder publicar su obra. En el caso de España es de subrayar que las traducciones se publicaron principalmente durante las tres primeras décadas del siglo XIX, precisamente las fechas en que se produce un mayor volumen de textos traducidos (Ferreras, 1973: 84), lo que manifiesta que se trata de una circunstancia lógica dentro del contexto de la época. También destaca el interés que se observa por parte de impresores y editores por las traducciones de estas autoras, entre los que se encuentran relevantes representantes del gremio, lo que nos hace pensar que les resultaban provechosas y en algunos casos así sucedió, pues se hicieron numerosas ediciones y reediciones. Por último, su publicación en Francia y su distribución, tanto en el país vecino como en Hispanoamérica, aseguraron un número de lectores y lectoras mucho más elevado del que cabría suponer en un principio.

LICENCIAS Y CENSURAS

Un elemento que debía aparecer en la portada de los ejemplares, tal y como se estipulaba por ley, era la licencia obtenida para poder imprimir el libro. Este mandato era consecuencia de la censura gubernativa que actuaba sobre todo material impreso que se publicaba en España y que en la segunda mitad del siglo XVIII obedecía a una ley de 1751 y vigente hasta 1803 (Aguilar Piñal, 2005: 182; Deacon, 1999b: 123). El procedimiento era el siguiente, el autor o autora entregaba el ejemplar original al Consejo de Castilla y se nombraba un censor, que en la primera mitad de la centuria era sugerido por el propio autor, pero que en la segunda, con el cuerpo de censores nombrado por el Juez de Imprentas, se trataba de que hiciera su labor con el mayor cuidado posible y sin amiguismos, como ocurría anteriormente; una vez pasada la censura, se le devolvía el libro a su autor para que éste lo enviara a la imprenta, con la condición de que devolviera uno de los ejemplares al Consejo para su archivo, y lo mismo si había reimpresiones; la pena por incumplimiento de esta ley era la pérdida de bienes o el destierro (González Palencia, 1935: I, xiii-xiv; Aguilar Piñal, 2005: 182-3; Álvarez Barrientos, 2005: 170-1). En este sentido, la traducción de Frances Sheridan al castellano, *Memorias para la historia de la virtud*, publicada en 1792, presenta referencia expresa a

ello y constata en su portada que se publicó "Con licencia". Más adelante, ya en el siglo XIX, en 1831 la novela *Clermont*, traducción de la homónima de Regina Maria Roche, fue publicada "Con licencia del Consejo", e incluso años más tarde, el folletín titulado *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe, publicado en 1854, indica en su portada que se trata de una obra "Publicada con aprobación del censor".

Aunque el resto de obras con las que contamos no indiquen la licencia obtenida, es evidente que si se publicaron la conseguirían, aunque también hay que señalar que ya en el siglo XIX, época en la que se publicaron la mayoría de las obras aquí estudiadas, se suceden periodos de libertad de imprenta y de restricciones, dependiendo del régimen político que ostentaba el poder (González Palencia, 1935: I xiv), con lo que la presencia o no de la licencia especificada en la portada de la obra pudo deberse a dichas circunstancias. A principios del siglo XIX, Fernando VII emprende la abolición de toda la legislación liberal de la Constitución de Cádiz y se encarga de restablecer la censura, así como de restaurar el Santo Oficio. Más adelante, ya en la década de 1830, aunque el artículo II de la Constitución del 18 de junio de 1837 reafirmaba claramente el principio de libertad de expresión, la ley de 17 de octubre de 1837 prescribía que todos los ejemplares de prensa publicados debían someterse al examen de las autoridades políticas locales, y estas tenían el poder de suspenderlas si las juzgaban subversivas. Posteriormente, en 1839 se publica una reglamentación por la que se recuerda a las autoridades sus deberes ante cualquier texto susceptible de inquietar la tranquilidad pública, o que ofenda la religión, la moral, los principios y el pudor (Vauchelle, 2003: 19-20).

Sin embargo, podemos citar algunos casos en los que las traducciones de textos aquí estudiados fueron prohibidas por la censura del Gobierno. En concreto, fue especialmente dura con la novelista Fanny Burney y dos de sus novelas, que no consiguieron su aprobación, y destaca el hecho de que en el caso de *Evelina*, la traducción castellana no se publicara hasta el siglo XX y que *Cecilia* no se haya publicado nunca en castellano, a pesar de que se intentara hacerlo en 1794, fecha con la que se solicita la licencia para su impresión (AHN Consejos 5566 (2º) / 153)[54]. La pide

54 Domergue se refiere brevemente a este expediente y lo utiliza como ejemplo (1985: 489).

don Gabriel de Sancha, librero e impresor en la Corte, para imprimir una novela inglesa traducida del francés, que va a llevar como título "Cecilia ó Memorias de una heredera". El dictamen del censor, Blas de Aguiriano, catedrático de Disciplina Eclesiástica, es negativo, aduciendo que hay demasiados libros de este tipo, es decir, novelas, que únicamente se ocupan de temas superfluos y que no son interesantes ni instructivos. También critica severamente el estilo del lenguaje utilizado en la traducción, pues a su parecer es afectado y, como ocurre habitualmente, observa la presencia de numerosos galicismos que corrompen la lengua castellana. El traductor, Fernando de Guilleman, académico correspondiente de la Historia (Álvarez Barrientos, 1991: 249), no duda en responder al censor, al parecer molesto por las críticas recibidas, y aunque manifiesta que respeta las decisiones del Consejo, el hecho de replicar al censor da muestra de que se siente bastante orgulloso de su trabajo como traductor.

Guilleman se pregunta cómo es que no siendo estos libros instructivos, como señala el censor, hayan conseguido extenderse tanto, y por qué no ha actuado la censura antes para impedirlo. La pregunta se realiza en general en referencia a las novelas, pero también en particular sobre este texto de Burney, de lo que se infiere que la novela *Cecilia* se leía en España en versión francesa. Así, continúa el traductor, rebatiendo punto por punto el contenido de la censura de su traducción, incluso mencionando a Cervantes y sus imitadores, con el fin de defenderse de la crítica del censor a la falta de originalidad del texto de la autora inglesa. Por lo que se refiere al estilo, cita sus dos traducciones anteriores: las Veladas de la Quinta[55] y el Numa Pompilio del Caballero Florián[56], que fueron aprobadas por la censura y recibidas con éxito por parte de los lectores y lectoras. Ejemplo del nivel de enfado del traductor es que apunta defectos y faltas de ortografía en el expediente de censura que ha recibido.

Igual de molesto, o más si cabe, se muestra el censor en su contrarréplica, en la que responde a su vez a todas las objeciones expuestas por el

55 Se trata de la traducción del texto de Madame de Genlis, que con el título de *Veladas de la quinta o novelas sumamente útiles*, se publicó en 1791 en tres tomos.

56 Es una traducción del poema *Numa Pompilius; second roi de Rome* de Florián, que se publicó en castellano en 1793.

traductor. Manifiesta en primer lugar que el gobierno, por muy vigilante que quiera ser con estos textos para que no corran por el país, es imposible que tenga noticia de todos ellos, y que por tanto no es motivo para dejar que los demás lo hagan, simplemente porque se lean textos censurables. También indica que le resulta extraño que una persona que se dedique a traducir desconozca de esa manera la legislación vigente en cuanto a imprenta y censura, pues en ella se propone la inutilidad como uno de los motivos por los que puede prohibirse un texto. El censor no comprende cómo puede comparar a Burney con Cervantes, de igual modo que desdeña la justificación del traductor sobre la calidad de esta traducción por la aceptación que han obtenido sus trabajos anteriores. Tras proporcionar diversos ejemplos de galicismos del texto, y únicamente de los primeros capítulos, recalca el atrevimiento del traductor al señalar errores en su texto sin conocimiento de si eran propios o del copista. El censor termina suplicando al Consejo que: "en atención a que necesito el tiempo para desempeñar otras obligaciones propias de mi estado y profesión, se digne dispensarme de seguir contestando a un hombre mas digno de compasión que de impugnación" por su desconocimiento. En efecto, tras este escrito del censor, el traductor debió darse por vencido y de esta manera se da fin al expediente ya en 1795.

Resulta significativo que *Cecilia* nunca se haya traducido al castellano, tras este intento a finales del siglo XVIII. Con todo, por lo que se dice en el expediente por parte del traductor Guilleman, parece ser que era un texto que se conocía en España y tal vez fuera por ello que se quiso publicar en castellano por el destacado impresor Gabriel de Sancha. La suerte de los textos de Fanny Burney que se intentaron publicar en castellano fue desde luego adversa, pues años después, cuando se intentó publicar *Evelina* y se pidió su licencia fue también rechazada. Se trata de un expediente de 1830 (AHN, Consejos, 5570/29), en el que Isidro Eleuterio de Alcalá, Capitán de Voluntarios Realistas de Infantería, domiciliado en la villa de Chinchón, solicita la licencia para publicar una traducción de la novela "Evelina, ó la entrada de una Joven en el Mundo" de Miss Burney. En marzo de 1831 vuelve a escribir para que se considere su caso pues desde agosto del año anterior en que realizó su petición, no ha recibido respuesta. Se le da respuesta en julio con el dictamen del vicario, en el que se opone a otorgar la licencia por ser una obra inútil, superficial y vana, como todas las de este tipo, además de que en este caso en parti-

cular se opone al dogma y a las buenas costumbres. Como sabemos, la novela de Burney sí que se publicó en castellano, ahora bien, hubo que esperar hasta 1934.

En cuanto a la obra "Rosa o la joven mendiga", que suponemos es la traducción de la novela *The Beggar Girl and her Benefactors* de Agnes Maria Bennett, se presenta para obtener licencia por "Tomas García Prieto en nombre de Angel Antonio Henri vecino de La Coruña" (AHN Consejos, Impresiones, leg. 40). Se indica que se trata de una traducción de una obra inglesa, aunque por el título, creemos que la traducción no fue directa del inglés, sino del francés. Recibió censura favorable del vicario y de don Santos Díez, catedrático de Poética, con el siguiente dictamen:

> Ni tampoco la considero libro inútil y sin provecho; antes, por el contrario, me parece que de su impresión y publicación puede seguirse algún fruto en el ejemplo que nos propone de caridad y beneficencia para los pobres y otras clases de personas honestas y desvalidas, pintando, al mismo tiempo, la ambición y codicia con colores que hacen detestable en las personas ricas y de carácter contrario a lo que exige la humanidad, debiendo el escritor omitir o corregir tal cual expresión que va atajada o tildada.

A pesar de la calificación favorable, se niega su impresión el 11 de marzo de 1803. Ante este hecho, el autor se muestra extrañado y dice que ya ha traducido los siete tomos, y lo que es más significativo, aduce que "no es novela, sino historia muy instructiva". Sus quejas y sus justificaciones parece que no surtieron efecto, toda vez que se vuelve a negar su publicación días más tarde, el 1 de abril de 1803. Con posterioridad, el mismo Ángel Antonio Henri[57] lo vuelve a intentar y pide "Que se le conceda licencia para imprimir la traducción que ha hecho del frances de la Historia Inglesa titulada Rosa ó la Joven Mendiga" (AHN Consejos, legajo 43, 15). En este expediente de 1807 y 1808 se puntualiza que el autor de la traducción fue profesor en la Universidad de Salamanca y actualmente es "oficial primero de Correos maritimos y terrestres en la ciudad

57 Podría tratarse de un seudónimo o alteración de su apellido, pues al comienzo del expediente aparece como Ángel Antonio Hernández.

de la Coruña". También explica que "en los ratos que le han permitido sus tareas y conociendo siempre su amor a la literatura se ha dedicado a traducir" este texto.

Obviamente, se trata de la misma traducción, ya que consta también de siete tomos, y la censura vuelve a ser favorable, tanto por el vicario como por el censor seglar, don Pantaleón de Ayala, aunque este último expresa reparos:

> creo que aunque no contienen cosa alguna contra la fe católica, ni contra las regalias de S.M., es sin embargo una obra que merece poca o ninguna atención asi por lo indigesto de su materia, como por su estilo bufo, y vulgar, y que no hace honor a la Nación la traducción de semejante novela, y para que corriera seria necesario que refundiendola se purgase de tantos y tan largos episodios, de historias insertas que la hacen fastidiosa, y se purificase su lenguaje, y limase su estilo.

De forma un tanto inexplicable, la suerte de esta traducción vuelve a ser adversa y no parece que a la postre se imprimiera. De hecho entre la documentación que el Archivo Histórico Nacional posee de originales de impresión se encuentran cuatro cuadernos manuscritos con la traducción presentados por Ángel Antonio Henri en 1807 (AHN Consejos, Consejo de Castilla, Originales de impresión, Leg. 5780, Exp. 6) y que nunca llegaron a imprimirse. Destaca la dedicatoria del autor de la traducción a un queridísimo amigo suyo, en la que se detiene sobre todo en ponderar a esta persona, pero en la parte final Henri sostiene que dicha dedicatoria "puede servir también de Prólogo, introducción, Discurso preliminar, advertencia y demás frontispicios del estilo", haciendo referencia a los diversos paratextos con los que usualmente se encabezaba un libro en este periodo. Por lo que respecta a su traducción, afirma que "he procurado que no lo parezca, y vestir a nuestra Rosa a la Española, sin privarla de ninguno de sus naturales adornos. Si lo he conseguido al Público toca juzgar de ello", con lo que claramente expresa que su intención y procedimiento ha sido el de adaptar el texto para la audiencia española.

Tras estos intentos por publicar la traducción de la novela de Agnes Maria Bennett en A Coruña, la obra fue finalmente publicada en Madrid, como se ha visto, entre 1818 y 1819, traducida por Félix Enciso y en 10

volúmenes. Sin embargo, resulta significativo que exista un expediente muy anterior, de 1808, en el que Mateo Repullés, dueño de la imprenta en la que se publicaron las obras completas de Bennett en castellano, solicita permiso para su impresión, esta vez con el título de "La Mendiga y sus bienhechores" (AHN Consejos, Impresiones, 50677). El resultado es favorable y así se lo hacen saber. Este expediente se refiere en concreto al volumen cuarto de la obra, que en su traducción castellana constaba de 10 tomos, lo que puede implicar que este texto de Bennett se vendiera con anterioridad en tomos sueltos, tal vez por entregas.

Otro expediente referente a una de las obras que aquí estudiamos es el de "Los hijos de Fitzalán o Los niños de la Abadía", cuya solicitud se realiza en 1806 por Manuel de Rivera, vecino de la corte, y que "a sus expensas ha hecho traducir la obra titulada Los hijos de Fitzalan, y en el original Los niños de la abadia" (AHN Consejos, legajo 42, 17). Por los datos que se hallan en este expediente, la versión francesa utilizada es la traducción que realizó André Morellet de *The Children of the Abbey* de Roche. La censura del vicario es favorable; sin embargo, la del censor lego, Julián Antonio Rodríguez, no resulta en modo alguno positiva. Reproducimos a continuación los pasajes más interesantes, como muestra de las críticas que se vertían en estos momentos contra la novela y las traducciones: "El lenguaje no tiene nada de castizo, y en muchos pasajes de la obra la construcción es del todo francesa y acredita también que el traductor no está muy versado en este idioma"; más adelante, manifiesta sobre las novelas que "la lectura de esta clase de composiciones interesa muy poco o nada a la felicidad y buena moral del hombre", y que "son cortísimas o ningunas las ventajas que puede sacar la sociedad, pues que ni aun tener en ella un modelo del buen lenguaje se consigue". Como consecuencia, el censor considera "que no se permita la impresión de esta novela, a menos que no se presente traducida como ella se merece y como lo exige la pureza de nuestro idioma". Se adjuntan una serie de ejemplos de galicismos y errores que el censor ha advertido en la traducción y concluye el expediente con esta dura aserción: "Basta ya de criticas, y concluyo diciendo a V.S. que al reprobar la traducción de esta obra no se halla en mi otro interés ni parcialidad más que el deseo de que no se corrompa nuestro idioma más de lo que se halla en el dia, y el evitar llegue tiempo en que todos ni pensarlo hablemos castellano en francés".

El expediente se alarga y continúa en 1807, pues por los diferentes documentos incluidos en el mismo se deduce que el texto se corrigió varias veces, pero el censor es implacable y afirma: "Haciéndose una nueva traducción y en lengua conocida, aunque sea nuestra se podría enviar a censurar esta miserable imitación del innumerable cumulo de corruptoras novelas que nos estan viciando a la juventud", expresando así la prevención general que existía contra este género narrativo y su audiencia más numerosa, los y las jóvenes. Finalmente, incluso el propio traductor, Fernando Nicolás de Rebolleda, vuelve a presentar su traducción hecha "libremente del francés"[58], para obtener el permiso pertinente, pero no parece que se llegase a publicar, al menos no tenemos constancia de ningún texto publicado con ese título, aunque la novela de Roche sí que se publicó en otras versiones más adelante y con considerable éxito.

Otro caso podría ser el de la novela *Luisa o la cabaña en el valle*, traducción de *Louisa; or the Cottage on the Moor* de Elizabeth Helme. Joaquín Álvarez Barrientos, en sus trabajos sobre *La filósofa por amor* y *Los cuentos de Saint-Lambert*, ambos publicados por el impresor Francisco de Tójar en Salamanca, indica, refiriéndose a los cuatro libros que este publicó, entre los que se encuentra el texto de Helme, que su contenido poco ortodoxo provocó su prohibición (2007: 46; 1998: 37). El mismo autor cita a Alcalá Galiano, quien dice sobre Tójar lo siguiente:

> se dedicó a publicar traducciones de las más atrevidas obras francesas, probablemente para uso de jóvenes escolares. Su nombre saltará con frecuencia a la vista de quienes examinen los edictos de la Inquisición, y esa frecuencia es prueba de que sus

58 Fernando Nicolás de Rebolleda publicó en 1803 una de las traducciones del *Telémaco* de Fenelón, y en el prólogo en el que explica su labor como traductor da cuenta de su método: "No me propuse traducir el Telémaco servilmente, sino hacerlo castellano en cuanto me fuese posible, y que al leer la traducción no se conociese que tiene original en otro idioma, pero queriendo ceñirme en mis primeros ensayos a observar exactamente el orden y el número de pensamientos, expresiones y voces, no pude conseguirlo" (García Bascuñana, 2008: 4). Rebolleda critica a los traductores anteriores para poner en valor su trabajo y les acusa de los numerosos errores cometidos, así como de la inclusión de galicismos y expresiones corrompidas (4-5), unos aspectos que curiosamente los censores de este expediente le critican a él.

esfuerzos fueron bien provechosos a pesar de las prohibiciones (cit. en 1991: 310).

Lo cual corroboraría el hecho de que la traducción de Helme impresa por Tójar pudiera haber tenido dificultades, como lo fueron otros trabajos de este impresor sacó de su taller[59].

En los textos de González Palencia (1935) y de Domergue (1982, 1985) se pueden encontrar más expedientes sobre la fortuna que corrieron algunas novelas a la hora de pasar por la censura gubernativa. Sin embargo, tan solo con estos casos de escritoras británicas que aquí incluimos, se puede observar que la novela en general, y las traducciones en particular, eran objeto de duras crítica por parte de los censores. Estos fueron conscientes del poder subversivo de la novela y de cómo bajo historias amorosas, memorias, relatos de misterio, etc. se podían filtrar toda una nueva ideología y nuevos modelos de conducta, como el individualismo o la sensualidad (Álvarez Barrientos, 1991: 214-6; Zavala, 1987: 29-30). Sin que con ello refutemos que los censores en los casos de "Cecilia" y "Los hijos de Fitzalán" quizás tuvieran razón y las traducciones no fueran buenas, puesto que el mismo traductor de este último texto se excusa diciendo que "había hecho la traducción del francés ligeramente" (AHN Consejos, legajo 42, 17).

Como bien manifestó Domergue, "Los escritores que deseaban dar a luz alguna novela casi tenían que pedir perdón, o por lo menos pretender que el gusto sacado de su lectura sólo servía para dar, más eficazmente, una lección moral al pueblo lector" (1985: 486), y así es como el traductor de "Rosa o la joven mendiga" declara, con el fin de conseguir la aprobación de los censores, que no se trata de una novela sino de una historia instructiva. No obstante, debemos tener en mente que tan sólo unos años antes, en concreto el 27 de mayo de 1799, se prohíbe la impresión de novelas, y la propia Domergue sitúa la prohibición de la traducción de "Rosa o la joven mendiga" dentro de este contexto (1985: 492). Aguilar Piñal relaciona el endurecimiento de la censura hacia el género novelesco con la preocupación por las consecuencias sangrientas de la Revolución

59 Pueden consultarse expedientes de censura de varios de sus libros en *La filósofa por amor,* editada por Álvarez Barrientos (2007: 25-7; 37-9).

Francesa y el temor por la llegada de ideas revolucionarias a la Península (2005: 187). Álvarez Barrientos también establece la misma dependencia, aunque en otro sentido, para él la Revolución Francesa sirvió a la novela para "ayudarla en su difusión por el ámbito hispánico, pues contribuyó a mejorar la situación de receptibilidad de aquellas ideas modernas que estaban cambiando el mundo" (1990: 73).

Junto al género novelesco, la prensa periódica fue objeto de persecución por la censura, especialmente en este caso también tras la Revolución Francesa. Así en 1791 se ordena la prohibición de toda publicación periódica, a excepción de la *Gaceta de Madrid*, del *Diario de Madrid* y el *Mercurio* (Domergue, 1982: 147-192). Aunque en realidad al año siguiente se revocó dicha orden, la prensa continuó estando bajo sospecha, y como ocurría con el resto de publicaciones, los editores tenían que pedir la licencia correspondiente. Así lo hizo Olive, editor de la *Minerva o El Revisor general* y de la *Biblioteca británica*, en 1808 (AHN, Consejos 5568, leg. 44-33), cuando pide continuar publicando el primero de ellos, pues ya había obtenido permiso anteriormente y le contestan que continúe como lo había venido haciendo hasta ahora (Lasa Álvarez, 2013a: s.p.).

Además de la censura gubernativa, toda obra impresa en España estaba sometida a otra censura posterior, la del Tribunal de la Santa Inquisición. En este caso, su cometido tenía lugar después de la impresión del texto, tras los decomisos realizados en fronteras y navíos, las visitas a librerías o las denuncias de los lectores (Defourneaux, 1973: 36; Alcalá, 2001: 14). Efectivamente, las confiscaciones en aduanas pudieron afectar a algunos de los textos estudiados en este trabajo, y de hecho entre los expedientes de la Inquisición se puede consultar el caso de unos libreros de Valladolid, la Viuda e Hijos de Santander, en cuyo expediente se describen los problemas que tuvieron con este Tribunal, pues les retuvieron varias cajas con libros procedentes de Francia en la Aduana de Vitoria (AHN, Estado 3008). En una carta de estos libreros, fechada en abril de 1798, reclaman que las cajas de libros que ya llevan 15 meses retenidos contienen tan solo ejemplares que se caracterizan por su sencillez e inocencia notorias y por ser "de tan corriente y lícito uso". Suplican que se atienda su caso para poder así "atajar la ruina y trastorno de una familia que sin culpa suya va a ver desaparecer muy luego su corta fortuna, que después de muchos

años de vigilias y cuidado ha sabido adquirir y conservar para medio de subsistencia hasta estas tan desgraciadas circunstancias".

Para justificarlo la Viuda e Hijos de Santander incluyen la factura expedida por los libreros Bossange, Masson et Besson de París en agosto de 1796, con las listas de los libros comprados. Entre ellos podemos observar varios títulos en francés de obras de las autoras estudiadas en este trabajo, que posteriormente hubieran vendido en la librería o tal vez hubieran traducido al castellano. En concreto, se trata de: *Louise, ou la Chaumiere*, 18° 2 vol., de Helme; *Simple Histoire et suite*, 18° 4 vol., de Inchbald; *Orpheline Angloise*, 18° 4 vol., atribuída a Fielding; *Le Souterrain, ou la Matilde*, 18° 4 vol., de Sophia Lee; y *Cecilia en françois*, 5 vol., de Burney; además de otros textos ingleses en versión francesa de Richardson, Swift, Sterne o Fielding. Después de varios trámites, en los que incluso interviene el embajador de Francia con una misiva, se menciona un Auto de prisión y embargo de bienes contra dos de los hermanos Santander en 1799, en el que se exponen otras actividades que se realizaban en las librerías de la época, y que resultan explicables en una ciudad universitaria como Valladolid:

> como en todo este tiempo no hubiesen cesado las diligencias de los dos hermanos para evadir la vigilancia del Sto Oficio y facilitar o encubrir la introducción clandestina de los Libros prohibidos con que atraían a su Casa la juventud inconsiderada de aquella Universidad, juntándose frecuentemente a leerles y extendiendo las doctrinas más perjudiciales sobre cuyos particulares se les habían formado hasta nueve Sumarias diferentes desde el año 89; como resultado de la última de ellas la aprensión que se hizo de ocho fardos de Libros que por sus mañas pudieron pasar por la Aduana de Vitoria sin el reconocimiento debido, siendo los más de ellos prohibidos, y como finalmente se notase la ninguna verdad ni justificación con que intentaban disfrazar el delito queriendo persuadir que esta remesa la traían por comisión para otro Comerciante de Portugal.

A los hermanos se les condena finalmente a realizar ejercicios espirituales recluidos por dos meses en un Convento, que están cumpliendo desde el 13 de diciembre de 1799 en el de los Franciscanos Descalzos de

Palencia, pero el 22 de ese mes aún piden clemencia por su situación y los males que ello les causa. Este expediente pone de manifiesto que les retuvieron bastantes libros en la Aduana de Vitoria y por ello la Viuda e Hijos de Santander piden en última instancia que, siguiendo la orden de 5 de Marzo de 1798, por la que se permite a los dueños de los libros retenidos en las Aduanas por sospechosos devolverlos a su país, no tengan que dejar, como dice dicha orden, un ejemplar en la Aduana, sino que al menos puedan devolverlos todos, por el coste que esto les supone, a lo que el gobierno accede ya en junio de 1801.

Defourneaux también manifiesta que al haber una censura previa, los únicos libros que se prohibirán en España serán casos excepcionales en que se "defienden las regalías, y que la Inquisición censura por atentar contra los derechos e inmunidad de la Iglesia, o de traducciones españolas de obras extranjeras que sólo llaman la atención de los Inquisidores por quedar así al alcance de un público bastante amplio" (52-3)[60]. Hasta donde hemos podido saber, la única novela de nuestro corpus que tuvo problemas con el Tribunal de la Inquisición, *Memoria para la historia de la virtud*, entraría dentro de este último grupo, al tratarse de la traducción española de un texto original inglés, aunque proceda de una traducción intermedia francesa. Se trata de un extenso expediente que ya ha sido analizado con detalle (Lasa Álvarez, 2015), y del que aquí ofreceremos un resumen. El autor de la traducción, Jacobo de Villaurrutia, pide en 1815 que se alce la prohibición de la venta de la misma, pero por la documentación recopilada en dicho expediente, los trámites sobre esta suspensión debieron comenzar en 1807. Sin embargo, la documentación debió extraviarse o quedar en suspenso las gestiones a causa de la Guerra de la Independencia y de la supresión de la Inquisición en 1808 por Napoleón, y se vuelve a retomar en 1815. En cuanto a los aspectos que se condenan de este texto, uno de los censores desprecia claramente el género novelesco pues sólo se ocupa de la narración de eventos fantásticos e inverosímiles; ahora bien, lo que realmente es clave para la prohibición de la venta de

60 Marcelin Defouneaux recoge en esta obra un catálogo de libros franceses prohibidos por la Inquisición, entre los que podemos citar, a modo de dato curioso, una traducción francesa de Regina Maria Roche, *La visite nocturne* (1801), de la original *Nocturnal Visit. A Tale*, publicada un año antes en Londres por la Minerva Press.

este libro son una serie de proposiciones, es decir, "afirmaciones, dichos o expresiones interpretables en sentido no católico o heterodoxo" (La Parra y Casado, 2013: 25). Se refieren a temas religiosos, como la Virgen y los Evangelios, pero también a asuntos relacionados con la moralidad, como relaciones adúlteras y amores lascivos, o el celibato de los clérigos, pues varía entre la Iglesia católica y la protestante. Tras varias calificaciones, que con el tiempo se van suavizando, se permitirá finalmente la venta del texto, pero borrándose una de las proposiciones de los libros ya impresos y omitiéndose en los que puedan publicar en el futuro.

En relación a la actuación general del Tribunal de la Inquisición con respecto de la novela, Eterio Pajares considera que resultó una rémora atroz y en muchos casos actuó incluso de forma despótica con algunos de los textos narrativos provenientes de otras culturas (2010: 77). Iris Zavala señala también que la intervención de la Inquisición fue decisiva en el desarrollo de la novela en el siglo XVIII "ya que el lector privilegiado de la Inquisición interrumpió el diálogo comunicativo y el fondo de continuidad de las innovaciones literarias que surgieron a partir de la época de las luces" (1987: 16). Con todo, el propio Defourneaux, en su libro sobre Inquisición y censura de libros, expone la relajación del sistema y las diversas posibilidades de burlarlo, destacando el hecho de que "transcurren generalmente dos o tres años entre el momento en que una obra ha sido denunciada o confiscada por las autoridades locales de la Inquisición y la fecha de aparición del edicto que la condena, lapso de tiempo sobradamente prolongado para que puedan leerlo numerosos lectores" (1973: 73). Aunque ya a finales del setecientos se intenta estrechar el cerco sobre los libros prohibidos y se produce el establecimiento del llamado "cordón sanitario", ante el temor por los acontecimientos revolucionarios en el país vecino (Álvarez Barrientos, 1990: 67), en el período de entre siglos los miembros de las clases cultas no tenían miedo del Santo Oficio ni de las consecuencias morales de la lectura de obras prohibidas, como tampoco temían los castigos, pues se trataba de castigos que las personas poderosas o relacionadas con el poder podían evitar con facilidad (Deacon, 2004: 836). Por todo ello las posibles consecuencias de la actuación de la Inquisición sobre la traducción española de la novela de Sheridan no fueron lo bastante severas como para que no se conociera el libro y se leyera en su totalidad, sin expurgaciones, por los lectores. Ello queda de manifiesto en los ejemplares del mismo que se han encontrado en di-

ferentes bibliotecas españolas. Por otra parte, como explica Dufour, "los Índices inquisitoriales llegaron a constituir un catálogo de las mejores obras publicadas en el siglo XVIII y los anatemas reiterados desde el púlpito contra Voltaire y sus secuaces supusieron el mejor de los alicientes para espíritus libres, o que intentaban alcanzar algún grado de libertad" (2003: 289), en otras palabras, los problemas que tuvo *Memorias para la historia de la virtud* con la Inquisición pudieron acarrearle consecuencias positivas más que negativas.

Para concluir, en lo que se refiere a la censura, se puede generalizar y afirmar que no influyó de manera decisiva en la recepción de las obras aquí estudiadas, si exceptuamos la obra de Burney, con la que fue especialmente dura y su actuación fue decisiva en el devenir de la misma en España. Sin embargo, si en el caso de la obra de Roche "Los hijos de Fitzalán" su acción también fue contundente y en un principio pudo afectarle, las numerosas ediciones que se publicaron de ella posteriormente, aunque con otro título, evidencian que la novela sobrevivió a la censura y además con una gran popularidad, un hecho que nunca hubieran imaginado sus censores. Sobre *Memorias para la historia de la virtud* y sus problemas con la Inquisición, también se ha podido verificar que no impidieron que la novela se conociera y leyera en España, además de que el castigo impuesto finalmente fue realmente leve. Por tanto, se puede afirmar que la ideología y temas tratados en estos textos no se consideraron de especial peligro en España, dado que son muy pocos los textos con dificultades para pasar la censura, y más si tenemos en cuenta que en los casos aquí examinados, lo que se les imputa en mayor medida son problemas con la traducción, considerada por el censor de muy mala calidad. Tal vez la actuación de los traductores franceses y españoles, tratando de despojar a sus traducciones de todo aquello que podía no ser adecuado para su audiencia, consiguió así sus frutos. Tras el arduo trabajo que suponía traducir una novela, que habitualmente constaba de varios volúmenes, los traductores y traductoras trataron de evitar las dificultades con la censura y conseguir ver publicado su texto traducido. Es por ello que se extendió la práctica de la autocensura, como explica el traductor de *Memorias para la historia de la virtud* en uno de sus oficios (Lasa Álvarez, 2015: 155), o como se puede apreciar por los cambios en la traducción de uno de los *Cuentos de Canterbury* de las hermanas Lee, publicados por Olive (Lasa Álvarez, 2013a: s.p.).

PRÓLOGOS

Los prefacios o prólogos constituyen parte de lo que hemos denominado elementos paratextuales. Se trata de las palabras de los autores, traductores, e incluso en ocasiones, editores, que suelen anteceder al texto y que habitualmente tienen como tema el propio texto. Por diferentes motivos que se analizarán a continuación, los textos literarios del siglo XVIII en general acostumbran a ir precedidos de un prefacio. Al tratarse de una práctica generalizada, los encontramos tanto en los textos de origen, es decir, las novelas inglesas, como en los textos traducidos al castellano, y daremos cuenta de los prólogos de las traducciones francesas que actuaron como intermediarias entre ambas.

La razón por la que un escritor o escritora escribe un prólogo a su obra es principalmente la de atraer a un público lector, ganarse su atención para que la lea, y dado que no podemos desestimar las motivaciones económicas, para que la compre. Desde la antigüedad se ha utilizado todo un aparato retórico con esta finalidad, que se conoce como *captatio benevolentiae*. La dificultad, según Genette, radica en que hay que enaltecer el texto y dar cuenta de sus valores y cualidades, pero al mismo tiempo, sin hacer lo mismo con respecto al autor o autora (1997: 198), que suele ser precisamente quien lo escribe y obviamente no resulta serio ni prudente alabarse a sí mismo. Por otra parte, también es función primordial del prefacio o prólogo conseguir que el texto al que precede se lea adecuadamente (Genette, 1997: 197), con el sentido que le ha dado quien lo ha escrito; sin embargo, puede actuar también como elemento publicitario, tratando de que el texto llegue a un nuevo público; puede ser también lugar de discusión teórica, especialmente del género novelesco; o un espacio en el que sacar a la luz la situación social de las mujeres, o incluso veremos que algunos textos de los que aquí analizamos presentan unos prólogos ficticios, en los que un supuesto editor o narrador introduce y da sentido al texto que viene a continuación.

Por lo que se refiere a la traducción, resulta significativo que ya en el siglo XVIII Juan Antonio Pellicer y Saforcada, pionero en el estudio de

la traducción desde un punto de vista bibliográfico, en su *Ensayo de una Biblioteca de Traductores Españoles* de 1778 tuviese en cuenta los prólogos de las traducciones, pues en las entradas de algunos de los traductores incluye citas y fragmentos de sus prólogos, especialmente aquellos que tratan sobre el método que utilizan en su traducción. Ruíz Casanova considera, por tanto, que Pellicer es "uno de los primeros estudiosos, si no el primero, que advierte la importancia que estos prólogos y preliminares, tomados como materia teórica, tienen para quien quiera entender o explicarse la historia de la traducción" (2000: 344).

PRÓLOGOS INGLESES

En primer lugar nos referiremos a la denominación que reciben estos elementos paratextuales, y se puede afirmar que domina el título de "Preface", aunque otras etiquetas empleadas son: "Introduction", "Address to the Reader", "To the Reader", "Advertisement" y "The Editor's Introduction". En cuanto a su situación con respecto al texto, todos lo anteceden, si bien cuando la obra cuenta con una dedicatoria, los prólogos van detrás de esta. Aunque tenemos un caso peculiar, se trata de la introducción a *The History of Charlotte Summers, The Fortunate Parish Girl*, que parece formar parte del propio texto, aunque no es exactamente así, dado que tras esta introducción comienza el libro I con su capítulo primero correspondiente. Decimos que se trata de un caso especial porque el aspecto formal de dicho elemento prefacial es semejante al del resto de capítulos del libro, pues al igual que en estas secciones del libro, le precede un intertítulo, que reza así: "The Introduction to the History, wherein the Author endeavours to scrape an Acquaintance with his Readers, and recommend himself and this Work to their good graces" (Anon., [1750]: i).

Por lo general, el prólogo o prefacio va dirigido al lector o lectora, tanto en singular como en plural, como se acaba de observar en el ejemplo anterior. Clara Reeve en *The Champion of Virtue* también lo hace constar explícitamente al titular su prólogo como "Address to the Reader" y en el propio texto prefacial, al utilizar la segunda persona del singular: "Reader, before you enter upon the history before you, permit the Author to hold a short conference with you" (1777: i), de tal manera que la función persuasiva del prólogo queda claramente enfatizada; incluso al final del

mismo se despide con la fórmula que se acostumbraba a utilizar en las dedicatorias: "I am, with profound Respect, Reader, your most obedient Servant" (vii), subrayando su papel sumiso con respecto al público lector, poniéndolo todo en sus manos. Es decir, el éxito depende de sus lectores y lectoras, y es por ello que está totalmente a su servicio.

Esta misma autora escribirá otro prólogo para la segunda edición de su novela, en la que introducirá una serie de cambios con respecto a la primera. También modifica el prólogo, aunque es similar al publicado en la primera edición; no obstante, no se muestra tan efusiva y expresiva con sus lectores y lectoras, al no dirigirse a ellos de forma tan obvia y directa,: "it has been thought necessary to point out some circumstances to the reader" (1778: iii). En este caso utiliza la primera persona del singular en vez de la segunda, aunque en ocasiones también se disuelve en la primera del plural para acercarse así a sus interlocutores. El colofón del prólogo tampoco contiene la fórmula de despedida observada en el caso anterior, aunque las muestras de respeto y sumisión son muy similares: "I do now, with the utmost respect and diffidence, submit the whole to the candour of the Public" (viii).

Fanny Burney compone su prólogo para *Evelina* pensando claramente en su público lector: "The following letters are presented to the public –for such, by novel writers, novel readers will be called–" (1994: 7), aunque algunos pasajes de su texto por su temática, puede parecer que se dirigen a otros novelistas o críticos, como el inicio del mismo, donde reflexiona sobre el novelista, el más denostado de los escritores, o aquellos párrafos en los que intenta defender su originalidad, para lo que declara haberse apartado del estilo y tipo de obras de escritores de renombre de su época. Amelia Opie en *The Father and Daughter* titula su texto prefacial como "To the Reader" (2003: 63), sin embargo, por el tema en que se centra en este paratexto parece no sólo dirigirse a los lectores y lectoras habituales, sino también a receptores más preocupados por temas literarios, en particular sobre aspectos genéricos; lo que invita a suponer que también se dirige a críticos y otros escritores y escritoras. Anne Fuller en su prólogo de *Alan Fitz-Osborne* se dirige igualmente a "my brethren of the quill" y "my dear associates" en la primera parte de su paratexto, utilizando además la segunda persona del plural "ye", arcaica en esos momentos, pero suponemos que adoptada por la autora para subrayar la cortesía y

el respeto (1787: vii-x). Cuando pasa a dirigirse al lector o lectora, lo hace en segunda persona del singular, en este caso a través del pronombre también arcaico "thou" y las formas verbales correspondientes "dost" y "art", con la misma finalidad de cortesía.

Por lo que se refiere al prólogo de Elizabeth Helme para su novela *Louisa, or the Cottage on the Moor*, resulta especialmente interesante por los destinatarios a los que se dirige. Aunque en un primer momento menciona al público lector en general, más adelante se dirige a los hombres: "Men of might, be merciful!", que teniendo presente el contexto en que se refiere a ellos, con dicha denominación general haría alusión específica a los críticos, a los que pide misericordia como mujer que es y además novel en estos menesteres, y así, se presenta a sí misma como "a female candidate" a escritora o novelista. Este prólogo nos introduce en la problemática de género ya vista anteriormente, pues aborda el hecho de que una mujer se atreviera a entrar en mundo mayoritariamente masculino y la necesidad que siente de pedir magnanimidad por ello:

> candid criticism will relax a little of its severity, in favour of a female candidate, whose errors (I trust) are those of the head, not the Heart. Men of might, be merciful! –let not the torrent of your disapprobation sweep away my humble dwelling, nor expose with a too harsh severity, the imperfections of my fabrick, to eyes less discerning than your own (1787a: viii).

Por otro lado, en otro pasaje de su prólogo la misma autora se dirige específicamente a las lectoras, "to my fair readers", apelando a su sensibilidad como tales, parece que consciente así de que eran sus principales valedoras para sobrevivir en el mercado literario. Abundando en este tema, volvamos al prólogo de Fanny Burney dado que ella también se refiere a las lectoras de novelas, aunque esta no se dirige a ellas, sino que se sitúa a favor de la opinión entonces muy extendida que consideraba la lectura de novelas como una práctica peligrosa para las mujeres, especialmente las jóvenes, y manifiesta que lo más adecuado sería eliminar totalmente las novelas, mas al haberse extendido tanto su consumo y lectura, cualquier novela que pueda leerse, si no es con provecho, al menos que sea sin perjuicio, y así, debería respaldarse en lugar de condenarse (1994: 8).

En cuanto al momento en que aparece un prólogo junto al texto al que presenta, lo habitual es que salga cuando se publica dicho texto por primera vez, como así ocurre en prácticamente todos los casos. Sin embargo, puede ocurrir que este desaparezca en sucesivas ediciones, tal vez porque el autor o autora, o probablemente el editor, considere que ya no es necesario. Ese sería el caso del prólogo de Elizabeth Inchbald, que ya no acompaña a *A Simple Story* a partir de la segunda edición. En otras ocasiones, sin embargo, ocurre lo contrario, es decir, que si bien la obra en cuestión no incluía un prólogo en sus primeras ediciones, aparezca más adelante, en alguna edición posterior y normalmente con el fin de justificar esa nueva edición. De este otro caso también disponemos de ejemplo, el del prólogo que escribió Harriet Lee a *The Canterbury Tales* para la edición de 1832. Como ella misma se ocupa de explicar, decide escribir este texto prefacial para, entre otros motivos, aclarar la autoría de los diferentes cuentos de que consta la obra, que finalmente tuvo cinco volúmenes, y hacer así un tributo y homenaje a su hermana Sophia Lee, ya fallecida. Teniendo en cuenta que los primeros cuentos se publicaron en 1797, ya han transcurrido 35 años desde entonces y, como señala Harriett Gilbert, el prólogo pone de manifiesto no sólo que la autora no teme la reacción de los lectores o críticos, dado que los cuentos habían obtenido un gran éxito, sino también que la situación de las escritoras ha cambiado considerablemente (1989: vii). Lo que sí cabe decir, tanto para los prólogos que desaparecen con el tiempo, como para los que aparecen con posterioridad, es que en las ediciones modernas de estos textos suelen incluirse, dado que se trata de ofrecer la mayor información posible sobre la obra en cuestión y así contextualizarla.

En cuanto a la función de los prólogos, nos interesa también lo que las propias autoras opinan sobre el hecho de escribir un texto de este tipo para su obra. Clara Reeve comienza sus dos prólogos manifestando que considera pertinente escribirlos puesto que el público se va a encontrar con un texto "out of the common track" (1778: iv) y es necesario explicárselo, por la novedad que supone la mezcla de géneros que ofrece. Por otro lado, es destacable que tanto Elizabeth Helme como Anne Fuller muestren opiniones contradictorias sobre los prólogos, la primera a favor y la segunda en contra. Helme argumenta la necesidad de encabezar una obra literaria con un prólogo por medio de una comparación muy significativa y gráfica para cualquiera que se haya encontrado en una situación

así: "To prove this figuratively, we will suppose a timid visitor making a first appearance, amidst a group of fashionable belles and beaux; who, in spite of every modest external, loudly join in censuring the poor stranger, because he, or she, happen to fall under the unlucky predicament of being one, that –nobody knows" (1787a: vi). Anne Fuller, a pesar de escribir ella misma un prólogo, lo utiliza para criticar este tipo de escrito, o más bien para satirizar sobre su función: "They are in truth rather a tribute to the author's self-love, than a deprecation of the reader's censures or criticism" (1787: vii), y más adelante añade: "they lead to trite observations which I hate, and which I fancy thou will not approve" (ix). Sin embargo, tras haberse manifestado en contra de estos elementos prefaciales, termina esta parte del prólogo como sigue: "I am going to commence my preface; —behold!—" (ix), y efectivamente, a partir de este momento comienza a describir y presentar su obra, empleando así su prólogo paradójicamente con la función a la que habitualmente se destina.

Como sabemos, uno de los motivos más comunes por los que las novelistas inglesas escribían un prólogo para sus textos era para defenderlo y pedir la aprobación de sus lectores y lectoras. No olvidemos, como señala Ángeles de la Concha, que la mujer entra en el campo de la literatura por la puerta de la educación del sentimiento, un campo hasta hacía poco prácticamente vedado para ellas, por lo tanto, se ven obligadas a encabezar sus obras con prefacios con los que tranquilizar a críticos y público sobre su intención, siempre moral, tal y como se espera de ellas (2004: 26). De manera que en muchos casos la defensa de su obra se hacía con respecto a los críticos, y en particular a sus reseñas, que no eran muy amables con las novelistas porque eran mujeres y, por tanto, más débiles (MacCarthy, 1994: 291). Aunque en ciertas ocasiones se sentían en la necesidad de protegerlas, pues tenían que comportarse de forma caballerosa con ellas, como se esperaba que lo hicieran los hombres con las damas en cualquier situación (Runge, 2005: 278). Lo cierto es que ya sea por una actitud o por la otra, no eran objetivos. La mayoría de los críticos eran hombres y consideraban que la novela no era un género serio, pero cuando juzgaban algún texto narrativo, lo hacían basándose en sus propios estándares masculinos y los estereotipos sobre la mujer vigentes en la época (Lasa Álvarez, 2010)[61]. Ahora bien, no siempre las novelistas considera-

61 Las propias escritoras escribieron sobre ello, como lo hizo Hannah More en

ban necesario escribir un prólogo, y en este sentido algunas autoras como Regina Maria Roche o Ann Radcliffe no lo hicieron. Sobre el motivo por el que esta última no encabezaba sus novelas con prólogos, Rictor Norton cree que "While Charlotte Smith and many other writers of less stature wrote prefatory apologia to disarm criticism, Ann Radcliffe is content to conclude each novel with a perfunctory moral tag" (1999: 11).

Al ser la opinión generalizada en el siglo XVIII que la lectura de novelas no constituía una práctica utilitaria y educativa, es por este motivo también que las escritoras tenían que incluir en sus prólogos una advertencia indicando que el componente moral estaba presente en sus textos. De hecho, en el prólogo de *The History of Charlotte Summers* se indica que se va a ofrecer la lectura de la novela "in small portions [...] knowing that there is nothing more capable of intoxicating the Brain, than too much of that subtle Liquor" ([1750]: 8), refiréndose con ello a la lectura. Sigue así la comparación que se hace en este prólogo entre la escritura de una novela y la apertura de un pub inglés, y la necesidad que en ambos casos muestran tanto el escritor o escritora, como el dueño o dueña del establecimiento público de conseguir público lector y clientela, respectivamente. El autor o autora continúa más adelante sobre este mismo asunto, y en este caso compara la bebida que se sirve en el pub con el

---

1799, mostrando por un lado, la manera en que eran recibidas sus obras por los hombres y, por otro, su conocimiento exacto de la desigualdad con la que se las juzgaba, tanto a ellas como a sus obras:

> In the judgment passed on her performances, she will encounter the mortifying circumstance of having her sex always taken into account, and her highest exertions will probably be received with the qualified approbation, *that it is really extraordinary for a woman*. Men of learning, who are naturally apt to estimate works in proportion as they appear to be the result of art, study, and institution, are apt to consider even the happier performances of the other sex as the spontaneous production of a fruitful but sallow soil; and to give them the same sort of praise which we bestow on certain sallads [sic], which often draw from us a sort of wondering commendation; not indeed as being worth much in themselves, but because by the lightness of the earth, and a happy knack of the gardener, these indifferent cresses spring up in a night, and therefore one is ready to wonder they are no worse (1802: 163-4, en cursiva en el original).

entretenimiento que proporciona la novela, mientras que el componente moral sería la comida. Teniendo esto en cuenta, explica que en su negocio lo habitual es no servir comida, aunque "every now and then, a Man may meet with something solid, [...] for I hate gormondizing as much as I hate a long Sermon in the Middle of a warm Scene in a Romance" (10). Queda así claro que la finalidad primordial de esta novela es el entretenimiento en detrimento de las enseñanzas morales, y el autor o autora no manifiesta ningún reparo en reconocerlo.

Aún podemos mencionar aquí otro punto de vista sobre la exigencia de moralidad en las novelas, dado que Clara Reeve también se expresa sobre este particular en sus dos prólogos. En ambos utiliza prácticamente las mismas palabras, por lo que reproduciremos tan sólo lo dicho en uno de ellos. En concreto, se va a referir a los romances, es decir, "any ficticious or fabulous story" (1777: iii) que los lectores y lectoras de todos los tiempos han disfrutado, dado que es connatural al ser humano el gusto por este tipo de ficción. Sin embargo, advierte que que "it [the romance] may be abused, and become an instrument to corrupt the manners and morals of mankind; so may poetry, so may plays, so may every kind of composition; but that will prove nothing more than the old saying [...] 'that every earthly thing has two handles'" (iii-iv). Tras esta puntualización, por la que se sitúa al romance en el mismo nivel que otros géneros literarios, al menos en cuanto al perjuicio que puede ocasionar en el público lector por darle acceso a un mundo maravilloso, la novelista termina diciendo que es tarea del romance, en primer lugar, atraer la atención de los lectores y lectoras, y en segundo lugar, dirigirla hacia algo útil (iv), con lo que el propósito moral queda acentuado.

Dado que los y las novelistas ingleses del siglo XVIII eran conscientes de que estaban escribiendo algo innovador y diferente, y que en definitiva, estaban creando un género nuevo, sentían la necesidad de explicar e incluso justificar de alguna manera aquello que escribían. Al ser escasos los tratados u obras específicas sobre teoría o crítica literaria para este género novedoso, se crearon múltiples espacios para debatir y hacer crítica sobre el mismo, como reseñas, ensayos, conferencias, sermones, y también los prólogos de las propias novelas (Nixon, 2009: 18). Aunque ya se ha tratado este tema en el apartado dedicado a las referencias genéricas presentes en la portada del libro, las opiniones de las escritoras en sus prólogos nos

servirán para ampliar lo ya visto con nuevas ideas y aportaciones. Así, Elizabeth Helme en su prólogo define su texto como una mezcla de ficción natural y diversidad que debe estar basada en la verdad (1787a: ix). Por su parte, y de forma similar, Fanny Burney dice que su objetivo será "To draw characters from nature, though not from life, and to mark the manners of times" (1994: 7), en otras palabras, sus personajes son verosímiles pero no tomados directamente de la realidad. Esta última escritora se aparta claramente de la fantasía, la imaginación y la quimera, y les advierte a sus lectores y lectoras que en su obra no van a encontrar nada de esto, que es lo que caracteriza al romance (8), ya que, como se ha visto, ella se incluye entre los novelistas. No olvidemos que una de las características que debe tener la novela frente al romance, según la mayoría de los novelistas y algunos teóricos de este periodo, es precisamente la verosimilitud, aunque no empleen este término (Nixon, 2009: 36), y así la recoge J Paul Hunter en su lista de características de la novela dieciochesca inglesa:

> Credibility and probability. The people who exist and the things that transpire in novels are recognizable as behaving and occurring in believable human ways, and readers are given the sense that things happen in the fictional world according to laws that are essentially like those governing the everyday world they themselves experience. Credibility seems the essential quality for readers to experience in entering a novel and probability the essential quality once they are inside the fictional world (1990: 23).

Una manera diferente de afrontar este tema es la que adopta Amelia Opie, dado que, contrariamente a lo que opinaba Burney, esta escritora en su prefacio intenta apartarse como escritora del género novelesco. En lugar de otorgar a la novela características que la hagan más aceptable para el público y la crítica, como hacía Burney, ella se desmarca completamente y afirma que ha escrito "a SIMPLE, MORAL TALE" (Opie, 2003: 63, en mayúsculas en el original). Clara Reeve, por su parte, aborda en sus prólogos la posibilidad de unir ambos géneros para dar lugar a uno nuevo, siguiendo el modelo ya establecido por Horace Walpole en *The Castle of Otranto*. Por ello contempla su texto como la unión del antiguo y atrayente romance y la novela moderna, para dar lugar a un nuevo género, el gótico, con su propio carácter y estilo, diferente tanto del romance como de la

novela (1777: iii). Además, considera que aunque se trate de un género denostado por la crítica, causa deleite al género humano en general, pues todos deseamos que nos entretengan con historias maravillosas y que, por tanto, si no nos acercamos a ellas a través del romance, lo haremos mediante otros géneros como fábulas (1777: ii) o poemas épicos (1778: iv).

Una preocupación bastante extendida, a juzgar por las alusiones que se hacen en los prólogos, es la acusación de copia o plagio. Fanny Burney habla sobre la copia en literatura y sostiene que si en artes como la escultura y la pintura el hecho de imitar a grandes maestros puede ayudar a los jóvenes artistas a ampliar y desarrollar sus cualidades, "among authors, the reverse is the case, since the noblest productions of literature are almost equally attainable with the meanest" (1994: 8). Por este motivo, más adelante afirma que a pesar de su admiración por autores como Johnson, Rousseau, Richardson, Fielding o Smollet, ella va a seguir su propio camino.

Entre sus numerosas funciones, el prólogo les sirve a algunas autoras para exteriorizar los numerosos problemas personales que les han llevado a escribir. En este sentido, es especialmente significativo el prólogo de Elizabeth Inchbald en el que declara sobre sí misma en tercera persona que "with the utmost detestation to the fatigue of inventing, a constitution suffering under a sedentary life, and an education confined to the narrow boundaries prescribed by her sex, it has been her fate to devote a tedious seven years to the unremitting labour of literary productions" (1988: 1)[62]. Resulta llamativa la actitud tan negativa de la autora respecto a su obra en particular y a su labor como escritora en general, dado que se trata de "a labour I abhorred" (2), y más, si tenemos en cuenta que una de los objetivos que Inchbald más pretendió en su vida fue ser independiente, cosa que consiguió precisamente gracias a su trabajo. Continúa en la misma línea afirmando que si ha tenido éxito no ha sido por sus méritos, sino por la buena suerte y la necesidad, que es la madre del ingenio (2).

62 Álvarez Barrientos pone en relación el hecho de describir sus propias desgracias con una actitud general del ser humano de querer hablar de sí mismo, además de que existía una opinión generalizada según la cual, la dedicación a las letras producía estragos en la salud de aquel que la practicaba (2006: 146). Por otra parte, Elizabeth Helme también hace referencia a los sufrimientos que tuvo que soportar mientras escribía, pero lo hace en su dedicatoria, como veremos.

A continuación, vamos a ocuparnos de otro tipo de prólogo presente en algunos de los textos aquí analizados. Se trata de prólogos en los que no se presenta la obra a su audiencia, ni se justifica ante la crítica, sino que son unos elementos prefaciales en los que nos habla un editor, manifestando que el texto que a continuación encontramos no es fruto de la imaginación de un autor o autora, sino un manuscrito real que ha encontrado o ha recibido, y su función se limita a la edición del mismo. Este tipo de textos está relacionado con la verosimilitud o credibilidad que se persigue en la novela en estos momentos. En concreto, a este fenómeno en que se utiliza la figura de un editor, Lennard J. Davis lo llama "authorial disavowal" (1983: 177), pues se desautoriza al autor o autora, en beneficio de un editor. En el caso de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan, en el prólogo titulado "The Editor's Introduction", el editor ficticio narra en primera persona las circunstancias que le llevaron a entrar en posesión de un manuscrito que va a constituir el texto que viene a continuación. Como era común en este periodo, varias personas, entre ellas el editor, tras leer en voz alta una obra teatral, en particular una tragedia, se dedican a comentar lo que en ella más les ha impresionado. La conversación se centra en la justicia poética, dado que el protagonista de dicha obra teatral, aun comportándose virtuosamente, no recibe ninguna recompensa, sino que muere prematuramente. Una de las participantes, una anciana invitada, señala que en la vida diaria se pueden observar muchos casos en los que se producen circunstancias similares, por ello fue educada para recibir tanto lo bueno como lo malo que pueda acaecerle en la vida como algo temporal, y aunque en ocasiones nos parezca que la balanza cae más del lado de lo malo que de lo bueno, hay que tener en mente siempre que existe

> an invisible world where the distributions are just and equal. From this reflection I have drawn comfort in many trying incidents of my life; but in none more than the unhappy fate of a lady, who was my particular friend; and who, though a woman of most exemplary virtue, was, through the course of her whole life, persecuted by a variety of strange misfortunes (1995: 7).

Esta desafortunada dama y la anciana, gracias a la que conocemos su existencia, habían prometido escribirse contándose todo lo que ocurría en su vida diaria, con lo que esta tenía en su poder las cartas en que se

narraban sus continuos infortunios. La propia anciana se había encargado de seleccionar "the most material parts of her history, and connected them so as to make one continued narrative" (9), y esto es lo que recibe el editor, que es quien toma la decisión de publicarlo. Finalmente y como es habitual, para evitar que las personas aún vivas, que hubieran tenido relación con la historia fuesen reconocidas, se cambiaron los nombres de personas y lugares. De hecho, su narración breve *The History of Nourjahad* se publicó de forma anónima pero indicando que fue escrita "by de Editor of Memoirs of Miss Sidney Bidulph", prosiguiendo así con el juego narrativo que se había iniciado en este prólogo.

El prólogo de Sophia Lee para *The Recess* es también de este tipo, pero difiere del anterior en bastantes aspectos. En primer lugar, no se explica como en el caso anterior la procedencia del manuscrito que da lugar al texto de la novela, puesto que no se lo permiten al editor ficticio, aunque al igual que en el de Sheridan, haya tenido que realizar algún cambio: "I make no apology for altering the language to that of the present age, since the obsolete style of the author would be frequently unintelligible" (2000: 5). De lo que va a tratar este prólogo está más relacionado con temas vistos en los prólogos autoriales, como el hecho de que en la novela se vaya a combinar la probabilidad, por narrarse acontecimientos cercanos a lo que ocurrió realmente, y el romance, dado que los hechos que sucedieron en la realidad durante el reinado de Isabel I se asemejan a lo que suele acontecer en los romances. Por otra parte, se aprecia claramente que con este prólogo lo que se pretende es dar una mayor sensación de verosimilitud a la narración que viene a continuación, por cuanto el editor asegura que "The depredation of time have left chasms in the story, which sometimes only heightens the pathos. *An inviolable respect for truth* would not permit me to attempt connecting these, even where they appeared faulty" (Lee, 2000: 5, el énfasis es mío).

Como sabemos, Clara Reeve escribió dos prólogos para las dos versiones que compuso de su "Gothic story". Son similares, aunque difieren en la parte final del mismo, pues el primero de ellos, el que encabeza a *The Champion of Virtue*, termina con la autora negando de forma paradójica la autoría del texto que viene a continuación, dado que, como ella misma explica, se trata de un antiguo manuscrito que ha llegado a sus manos, y de lo único que se ha ocupado es de transcribirlo y modernizarlo. Con gran

cautela afirma que ha consultado previamente con su círculo de amistades, y tras los parabienes de estas personas lo publica. En cuanto al segundo, el que precede a de *The Old English Baron*, termina explicando las diferencias que encontrará el lector o lectora entre esta segunda edición y la primera: se trata de una edición revisada y corregida, le ha cambiado el título, al considerar que es el viejo barón inglés el principal protagonista de la novela, y ha aceptado que aparezca su nombre en la portada (1778: viii). Pero lo que resulta más llamativo es que en este segundo prólogo no se incluye la explicación sobre el manuscrito que aparecía en el prólogo a la primera edición. Según Janine Casler, esta decisión no fue suya sino que se la propuso Martha Bridgen, hija de Samuel Richardson y amiga de la autora, a cuya intervención se deberían la mayoría de los cambios introducidos en esta segunda edición (2001: 423). Lo que es indudable es que la desaparición del editor ficticio supone un cambio relevante en cuanto a la manera en que el público lector se enfrenta al texto, ya que lo hace sin ninguna intermediación.

Del mismo modo, y para terminar, Fanny Burney en su "Preface" de *Evelina* se postula como editora de su obra, aunque a diferencia de los casos anteriores, esta autora en ningún momento explica cómo ha llegado a ella el material que ofrece a continuación, sino que da a entender que lo ha compuesto y creado quien escribe dicho prólogo. Varias frases del mismo dejan al descubierto que se trata de una obra producto de la imaginación de un autor o autora, valgan como muestra las siguientes: "The following letters are presented to the public [...] with a very singular mixture of timidity and confidence, resulting from the peculiar situation of the editor; who, though trembling for their success from a consciousness of their imperfections, yet fears not being involved in their disgrace [...]", a lo que más adelante añade: "To draw characters from nature, though not from life, and to mark the manners of times, is the attempted plan of the following letters" (1994: 7). Estos no son más que unos ejemplos del tono general de dicho prólogo de Burney, en el que de forma bastante evidente se aprecia que se trata de la voz de la autora la que se escucha en dicho paratexto, siendo la finalidad del mismo eminentemente justificativa.

Efectivamente, África Vidal Claramonte señala este carácter paradójico de los prólogos: "Todos los prólogos, todos los comienzos de los libros, son paradójicos, porque se escriben al final para explicar lo ya explicado,

para introducir lo que está dentro del *hors livre*" (2005: 1). Por este motivo el autor o autora del prólogo a menudo proporciona datos en el mismo con los que anticipa acontecimientos que tendrán lugar posteriormente en la novela, despojando al público lector de las sorpresas que les podría haber proporcionado la narración. En este sentido, podemos mencionar a modo de ejemplo, una novela de Elizabeth Helme, pues termina su prólogo a *Louisa; or, the Cottage on the Moor* adelantando que en su texto ofrecerá numerosos ejemplos de sufrimientos, aunque al final recibirán su justa recompensa (1787a: x), augurando así un desenlace feliz.

Al estudiar los prólogos ingleses se han podido constatar algunos de los problemas que preocupaban a las novelistas de este siglo, puesto que su interés se centra primordialmente en su público, en justificar el tipo de texto que escriben y en la moralidad del mismo, así como en dignificar su labor como escritoras manifestando su originalidad. Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, es evidente que en estos prólogos están presente la mayoría de los aspectos de los que se ocupaban los autores y autoras a la hora de comentar literariamente este nuevo género (Nixon, 2009: 34). Sin embargo, y aunque predominan las cuestiones relacionadas con la escritura, algunas de ellas no pudieron evitar referirse a sus dificultades personales, tratando de captar así la atención del público mediante el recurso a sus sentimientos y emociones. Por último, algunas de estas novelistas también se decantaron por utilizar sus prólogos con fines estructurales, incluyendo un editor ficticio que a la postre les servirá para dar más verosimilitud a sus textos, y que es otra de las preocupaciones clave de los y las novelistas de este periodo.

PRÓLOGOS FRANCESES

En el proceso que se produce durante el recorrido de una novela inglesa hasta su llegada a España, los prólogos de las escritoras inglesas tienden a desaparecer y se sustituyen por los de los traductores o traductoras franceses. Únicamente se conservan dos de los prólogos de las autoras originales, el del editor ficticio de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Sheridan, que también se traducirá al francés y luego al castellano, y el de Inchbald en su novela *A Simple Story*. A partir de estos momentos, además, en que se analizarán prólogos de traducciones, los contenidos que

se estudiarán no serán los mismos que los vistos hasta ahora, en que las autoras de los originales presentaban y justificaban sus nuevas obras ante el público. En el caso de las traducciones los prólogos son especialmente importantes, y más si tenemos en cuenta que nos movemos en un período de tiempo en el que lo que se decía sobre la traducción se manifestaba mayoritariamente a través de estos paratextos. Por otro lado, como señala Sherry Simon, su aparición también es indicativa de la importancia que se le da al traductor o traductora, dado que la presencia de este prefacio es lo que nos revela en numerosos casos que ese texto es una traducción (1990: 111). Es por ello que estos paratextos suelen ser analizados como elementos paralelos o concurrentes a la teoría traductológica expresamente desarrollada como tal en otro tipo de escritos (D'Hults, 1990: 103). En consecuencia, y como señala Mª Jesús García Garrosa, lo que hallaremos en ellos será principalmente lo siguiente:

> en los prólogos los traductores, además de presentar su forma de trabajar, elogiar el texto que trasladan, hacer las pertinentes justificaciones, y presentar otro tipo de reflexiones propias de este género de escritos, exponen sus teorías sobre la traducción –especialmente en lo que atañe a la cuestión de la libertad o fidelidad al original– y se pronuncian sobre las ventajas que reportará a la nación la traslación del texto extranjero, sea cual sea su materia y contenido (2006: 542).

Teniendo en cuenta todo esto, resulta lógico que la mayoría de traductores y traductoras, tanto franceses como españoles, decidiera encabezar su traducción con un prólogo explicativo, o más bien justificativo, de su trabajo. A pesar de ello, en ocasiones dudan sobre la finalidad de estos prólogos, como Mr. De la Place, traductor de *L'orpheline angloise ou Histoire de Charlotte Summers*, que dice: "J'étois tenté de faire un Préface; mais á quoi sevent-elles? Le Livre plaît, ou ne plaît pas. Au premier cas, qu'ajoute-t-elle au plaisir du Lecteur? Au second, tout ce qu'un humble Auteur allègue, peut-il diminuer ses sorts ?" (1752: iii). Del mismo modo, en el prólogo a *Le meurtre* de Harriet Lee, el traductor se muestra contrario a explicar el mérito del texto que traduce, pues considera que es lo que normalmente hacen los traductores, y por ello se suele dudar de la veracidad de los elogios y alabanzas vertidos en ellos (1824: vi).

Como sabemos, la traducción de obras inglesas al francés se podría encuadrar dentro del éxito general de la literatura inglesa, y de la novela en particular, en Francia durante el siglo XVIII. Sin embargo, no fue así de bien recibida por la crítica, dado que no se ajustaba a las convenciones clásicas, y discrepaba así del gusto del público lector, que esperaba con impaciencia las novedades procedentes de Inglaterra (Charles, 2003: 281). Con el tiempo, la crítica empezó a mostrar una opinión general favorable hacía la novela inglesa, pero no por ello dejarán de manifestar sus reparos, como por ejemplo el periodista de *La Décade philosophique, littéraire et politique*, que en 1797 afirmaba que "les traductions [...] faites sans discernement, sans goût et sans choix, sont une plaie véritable", y añade que los traductores "donnent [les romans anglais] au public de Paris quinze jours après qu'ils ont paru à Londres" (cit. en Charles, 2003: 281), poniendo de relieve la gran demanda que había por las novelas inglesas, pero indicando también la prisa con la que tenían que traducirse estos textos, y las consecuencias que ello acarreaba. En cuanto a los criterios de selección de las obras que se traducían, eran fundamentalmente comerciales, más que ideológicos o estéticos (Freedman, 1993: 82). Por otra parte, hay que poner de manifiesto que este profuso intercambio literario entre Inglaterra y Francia se dio bajo circunstancias políticas adversas, como se ocupa de señalar el traductor francés de *A Sicilian Romance* de Ann Radcliffe:

> Les guerres même les plus sanglantes, ne divisent aujourd'hui les nations que sous les rapports politiques. Les arts, les sciences et le commerce, réunissent les individus, malgré l'acharnement des cabinets; et le bon sens a enfin appris aux Français, aux Anglais et aux Allemands qu'en dépit des canons et les bayonnettes dont leurs frontières sont hérissées, il était encore possible de mettre en commun ses richesses, son industrie, ses pensées et ses plaisirs (1797a: I-II).

El requerimiento del público y la rapidez con que se trataba de traducir las novelas inglesas dio lugar a traducciones a menudo de escasa calidad (Nies, 2013: 63-64) y en algunas ocasiones a la aparición de versiones concurrentes de una misma obra. Podemos mencionar, por ejemplo, el caso de la dos traducciones francesas de *Louisa, or the Cottage on the Moor* de Elizabeth Helme que vieron la luz el mismo año, 1797, una en

Londres y la otra en París. En la versión que se publicó en París se hace referencia a este hecho en una página añadida que precede a la del título, pidiendo disculpas por las posibles consecuencias de ello: "Pendant que l'on s'occupoit de traduire ce petit roman, on a appris par les papiers anglois qu'on travalloit à Londres à une traduction que doit bientôt paroître. La crainte d'être prévenu a forcé le traducteur de Paris à hâter son travail. Le public daignera pardonner s'il lui est échappé quelques négligences" (Helme 1787b: s.p.).

Algo similar le ocurrió a André Morellet, el traductor de *The Italian* de Ann Radcliffe al francés, pues su traducción de 1797 estaba aún en la imprenta cuando apareció otra de la misma novela inglesa, realizada por Mary Gay, pero con un título totalmente diferente, *Eleonora de Rosalba*. André Morellet era miembro de la Academia Francesa y contaba 70 años cuando tradujo esta novela; además, puede resultar extraño que un autor de prestigio como él tradujese una novela gótica. Sin embargo, debido a problemas económicos se dedicó a la traducción de novelas de éxito de la época, consiguiendo por esta de Radcliffe la nada despreciable cantidad de 2.000 libras (Medlin, 2002: 13-4). Por otra parte, teniendo en cuenta el clima político en Francia durante estos años de finales del siglo XVIII, resultaba más seguro traducir una novela que una obra de temática más seria (14). Sin embargo, el propio Morellet en su "Préface du traducteur" que antecede a la traducción francesa de otro de los textos analizados en este trabajo, *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche, desmiente este supuesto cuando afirma que traduce por razones personales: "je ne me suis livré à cette occupation, si étrangère à toutes celles qui ont rempli jusqu'ici ma vie, que pour y trouver un moyen de distraire mon âme de mes peines particulières" (1797: xviii).

Las versiones españolas de esta novela de Radcliffe están basadas precisamente en la traducción de Morellet, ya que conservan el título original, *El italiano*. En este caso, del mismo modo que en el anterior ejemplo, se inserta un "Avertissement" en la página que precede a la del título; no obstante, el motivo de su inclusión es diferente, se trata de justificar su publicación, pues como ya se ha mencionado, se había publicado otra traducción del mismo texto. En un primer momento, se señalan motivos económicos, para más adelante mencionar causas relacionadas con el contenido y la edición:

> Le roman dont on donne ici la traduction paroît depuis près de six semaines, traduit par une autre main, en 7 volumes in-18. Cette traduction est écrite avec quelqu'élégance et quelque facilité, et on seroit abstenu d'en donner une nouvelle, si celle-ci n'eût pas été plus d'à moitié imprimée, lorsque la première a paru; mais le libraire n'a pas voulu perdre ses frais, ni l'homme de lettres le fruit de son travail. Un autre motif les a encouragés l'un et l'autre à cette publication. La traduction qu'on donne ici est, à ce qu'on croit, plus fidelle, mais à coup sûr plus complette, parce qu'on ne s'y est permis aucun des retranchements qu'a faits l'auteur de la traduction en 7 volumes. Les caractères et les formats de celle-ci peuvent lui mériter aussi quelque préférence que le traducteur ne demande à aucun autre titre (Radcliffe, 1797b: s.p.).

En cuanto a aspectos formales de estos prólogos, su denominación más común es "Avertissement" o "Préface", y en algunos casos se especifica que es "du traducteur"; aunque en una ocasión hemos podido constatar que se utiliza la etiqueta de "Introduction", e incluso "Conclusion", dado que el traductor incluye un epílogo, además del prólogo. De modo que podemos afirmar que el lugar donde se sitúan las palabras del traductor o traductora es fundamentalmente en el comienzo del libro, justo antes de que el texto propiamente dicho dé inicio. Por lo que se refiere al destinatario del mismo, acostumbra a ser el público lector, si bien hemos podido observar que el traductor de *Le vieux baron anglais* de Clara Reeve se dirige en su prefacio a la crítica.

En los textos ya clásicos de Constance West (1932) y Harold Wade Streeter (1936), y en otros más recientes, como los de Wilhelm Graemer (1996), Lana Asfour (2001) y Carmen Alberdi y Natalia Arregui (2009), se resumen los aspectos más importantes de la teoría de la traducción en Francia en el siglo XVIII, ideas que aparecen reflejadas en los prólogos de traducciones. Sin embargo, el método que ejercen no es exclusivo de este siglo, ya que es en el siglo XVII cuando se empieza a hablar de lo que se ha conocido como "les belles infidèles" (Mounin, 1994). Tal y como su nombre indica, mediante este procedimiento traductológico se trataba de primar que la versión traducida se ajustara a la cultura y lengua meta, frente al respeto a la obra original, y se seguirá aplicando durante el siglo

XVIII y parte del siglo XIX. La consecuencia de esta práctica se concreta en una serie de modificaciones que implican que la mayoría de las versiones de los textos ingleses que finalmente llegaban al público español resultaran bastante diferentes de los textos que originalmente se habían publicado en Inglaterra.

Los motivos en los que se basaban los traductores y traductoras franceses para alterar el texto original se debían a la mezcla de sentimientos con la que se acercaban al texto inglés. Como señala West, por un lado, admiraban sus innovaciones y su fuerza casi salvaje. Pero por otro lado, se desconfiaba ante el peligro que representaban las obras inglesas, ya que carecían del buen gusto y la claridad a los que estaban acostumbrados los lectores y lectoras franceses; como consecuencia, en los textos traducidos se corrigen y perfeccionan los originales ingleses (1932: 332-3). Ahora bien, a pesar de esta invocación constante al buen gusto y a las diferencias en las costumbres, Lefevere expone que las motivaciones reales que se esconden detrás de este fenómeno son económicas:

> When translators were commissioned to translate a given work of literature, most often because of that work's success in another country, they increasingly tended to screen out those ideological and universe-of-discourse features of the original they believed would no be acceptable to their intended audience. They did so from a well-conceived sense of their own advantage: if they translated what was likely to offend the audience, the translation was not likely to sell, the publisher was likely to lose money and therefore most unlikely to offer the translator another commission (1992: 117-8).

Con todo, junto a esta tendencia coexistió la contraría, la que postulaba que había que ceñirse al texto original sin alterarlo, mostrando lo que había escrito el autor o autora tal cual era, sin intentar recrearlo tal y como se consideraba que debería ser (West, 1932: 345). Streeter las denominó, respectivamente, teoría liberal y conservadora (1936: 35). En cualquier caso, como afirma Theo Hermans: "From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose" (1985: 11). La visión que tiene este autor del acto de traducir es, por tanto, pragmática y relativista, una traducción será 'correcta' cuando "se ajusta a lo que un sistema concreto, una situación

comunicativa dada, considera 'correcto'" (Vidal Claramonte, 1995: 73). Efectivamente, las traducciones que se realizaron en este periodo son un producto de su época, y por tanto reflejan la ideología, valores y pensamiento de esa época.

La crítica francesa pedía cuentas a los traductores y les exigía realizar una selección, de manera que las normas de su país se siguieran manteniendo; así, los prefacios de las traducciones, que pueden ser calificados como un género literario menor, contienen toda una serie de explicaciones, especialmente en lo que concierne a las medidas tomadas para adaptar los textos extranjeros a sus propias concepciones, y si se tienen en cuenta las ideas vertidas en ellos, los textos ingleses quedaron transformados en textos franceses (Graeber, 1996: 307). La traducción en este periodo se vio afectada de forma decisiva por factores ideológicos nacionales, asociados con el orgullo, la estética, la moralidad, la religión o la política (Galván, 2008: 135). Sin embargo, Graeber señala en su artículo que los traductores y traductoras operaban como agentes dobles: "en apparence, ils travaillent pour leur patrie et leurs idées littéraires, ils affirmaient éliminer tout ce qui n'était pas conforme aux normes de leur pays. En réalité, ils minaient ces normes en s'adaptant de plus en plus à un public auquel la doctrine classique ne disait plus rien" (1996: 307).

En este sentido, un claro ejemplo de ese sentimiento contradictorio en relación a la novela inglesa, es el del traductor de *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald. Esta novela se tradujo al francés el mismo año de su publicación en Inglaterra y recibió el título de *Simple histoire*. Las dos traducciones al castellano que se han publicado de dicha novela –un libro en dos volúmenes publicado en París en 1837 con el título de *Sencilla historia* y un folletín que apareció hacia 1850 titulado *Una historia sencilla* – se realizaron desde esta versión francesa, o de ediciones posteriores que reflejan fielmente esta traducción. Destaca especialmente que el traductor francés, Deschamps, haya convertido esta novela en dos textos publicados independientemente, pero también las justificaciones que da para estos cambios, tanto en la primera novela *Simple histoire*, que comprende la primera parte de la obra original de Inchbald, como en la segunda, titulada *Lady Mathilde*, que corresponde a la segunda parte de la misma (Lasa Álvarez, 2004a), pues efectivamente, en el texto original de Inchbald se distinguen claramente estas dos partes.

Si tomamos en consideración la terminología de Venuti (1995), el caso de este traductor resulta uno de los ejemplos más claros de visibilidad del traductor, por cuanto tiende a aparecer en la novela con asiduidad para comentar algunos aspectos de la traducción, e incluso para guiar y orientar al público en su lectura. En un principio y por lo que manifiesta en el "Avertissement du traducteur", Deschamps declara que admira la novela inglesa y dice que la traduce porque le ha gustado (Inchbald, 1791: I, xi); sin embargo, admite haber tenido que realizar algunos cambios puesto que "le goût des lecteurs françois ne s'accommoderoit que difficilement" (I, xiii). Ahora bien, el traductor se muestra al mismo tiempo partidario de mantener el carácter inglés de la obra: "Il en est aussi que j'ai traduits fidèlement, pour ne pas ôter à cette aimable production sa physionomie étrangère, que quelques irrégularités ne rendront, peut-être, que plus picquante" (I, xiv). De un modo similar se expresa la traductora de *The Father and Daughter* de Amelia Opie. La obra fue traducida al francés en 1802 con el título *Le père et la fille*, y como indica la traductora, Mlle Brayer de Saint-Léon, a pesar de admirar la obra y a su autora, no puede dejar de corregir ciertos aspectos del original (Lorenzo Modia y Lasa Álvarez, 2007).

En cuanto a las alteraciones, las más habituales en las traducciones del siglo XVIII son las omisiones y abreviaciones de algunos pasajes del original, una circunstancia que afectaba en algunos casos de forma significativa al volumen del texto. Los traductores y traductoras franceses, más propensos a seguir la preceptiva clasicista, no entendían las digresiones de los y las novelistas ingleses y en cuanto se apartaban del tema principal decidían cortar por lo sano. Por ejemplo, Prévost manifiesta en el prólogo de su traducción de *Sir Charles Grandison* de Richardson que

> sans rien changer au dessein général de l'auteur ni même à la plus grande partie de l'exécution, j'ai donné une nouvelle face à son ouvrage par le retranchement des excursions languissantes, des peintures surchargées, des conversations inutiles et des réflexions déplacées. Le principal reproche que la critique fait à M. Richardson est de perdre quelquefois de vue la mesure de son sujet et de s'oublier dans les détails: j'ai fait une guerre continuelle à ce défaut de proportion (cit. en West, 1932: 338).

De manera que de los siete volúmenes de que constaba la obra inglesa, y que en la edición de Prévost corresponderían a catorce, él los había reducido a cuatro (West, 1932: 338). Otro ejemplo conocido y mencionado como exponente de omisiones es la traducción francesa de *Tom Jones* de Fielding llevada a cabo por La Place. Como señala Pajares, La Place suprime dieciocho de los dieciséis capítulos introductorios a cada uno de los libros en que está dividida la novela de Fielding, ya que no constituyen elementos de ficción (2001: 246-7). El mismo La Place se encargó de la traducción de *The History of Charlotta Summers*, atribuida a Sarah Fielding, que se publicó en Francia como *L'orpheline angloise, ou Histoire de Charlotte Summers* en 1751. En el "Avertissement" que escribe para esta edición La Place se refiere a su traducción en estos términos: "Bornons-nous donc à dire, que notre but, ainsi que dans Tom Jones, en accommodant cet Ouvrage sans le dénaturer au goût François, ne tend qu'à marquer au Public une reconnoissance légitime, en tâchant d'ajouter à ses plaisirs" (1752 : iii). El traductor apela al éxito que alcanzó *Tom Jones* en Francia, no en vano es una de las novelas inglesas con más ediciones en este país (Cointre, 2002: 21), y parte de cuyo éxito se atribuye a sí mismo, y de este modo apoyar su método de traducción que consistía en pocas palabras en acomodar el texto inglés a la cultura meta, en este caso la francesa. El éxito con que fue recibida *L'orpheline angloise*, que también fue reeditada en varias ocasiones (21), vino a corroborar en efecto la aceptación de esta práctica traductológica por parte del público.

Este primer tipo de modificación sería el que afecta en mayor medida a la traducción de Deschamps de *A Simple Story* ya mencionada, puesto que ha eliminado la segunda parte de la novela de Inchbald. Es cierto que con esta segunda parte creó una novela nueva; sin embargo, muchos lectores y lectoras, entre ellos los españoles, únicamente leyeron la primera y se les privó de la posibilidad de disfrutar de la obra entera. Se dio esta circunstancia en España porque las dos traducciones que se conocen de esta obra son de la primera parte. Sin embargo, la segunda parte también llegó a la península en forma de adaptación teatral, y así el público español pudo conocer en cierto modo esta segunda parte de la novela de Inchbald, pero totalmente descontextualizada, ya que no se conocía su relación ni con la autora inglesa, ni con la primera parte de la novela, que además se publicó años más tarde. En concreto se estrenaron dos comedias con el título de *Matilde de Orlein*, una en cinco actos en 1802

de Antonio Marqués y Espejo y otra versión en tres actos al siguiente año de Gaspar Zavala y Zamora[63].

Para justificar la división en dos partes que Deschamps realiza en su traducción del texto narrativo de Inchbald, menciona la sorpresa que le causó la lectura de la escena que abre el tercer volumen de la novela y que se correspondería ya con lo que se considera la segunda parte de esta novela. Como consecuencia explica lo siguiente:

> Il est certain que ce n'est plus le sujet des deux premiers volumes qui va nous occuper. Quoique Mylord Elmwood, M. Sandford et Miss Woodley restent sur la scène, c'est pour commencer une autre action. L'unité est rompue; l'unité, celle de toutes les règles qu'il est le plus difficile de violer impunément. Peut-être au lieu d'accumuler l'une sur l'autre des impressions différentes, eût-il mieux valu les offrir séparément [...]. Je tâcherai, du moins, d'éviter le défaut où je pense que l'auteur est tombé. Je ferai deux parties, puisqu'il y a deux sujets; et incessamment je donnerai la seconde au public, sous le titre de Lady Mathilda, pour servir de suite à Simple histoire (Inchbald, 1791: II, 294-5).

63 Ambas son traducciones de la adaptación que realizó en Francia Jacques Marie Boutet de Monvel y que estrenó en 1799 bajo el título de *Mathilde* (Vallejo, 1998: 170). El que dos autores teatrales llevasen a cabo dos versiones de la misma obra se produce como consecuencia de la oleada de traducciones que siguió a la reforma de los teatros que se había aprobado en 1799, por la que se prohibieron un gran número de obras populares del XVIII y se subieron los precios de las localidades (Andioc, 1987: 42). Con ello se consiguió que acudiese al teatro un menor número de espectadores y espectadoras de las clases populares y que ocupase su lugar el público de las clases medias, precisamente, el más interesado por las comedias sentimentales en las que se veía reflejado (108-9). Como consecuencia, hay una demanda cada vez mayor de obras de este género, y como era habitual se recurrió a Francia, donde en estos momentos están en pleno auge las obras de origen alemán, sobre todo las del autor de más éxito, Kotzebue (García Garrosa. 1990: 60). Podría considerarse este el motivo que induce al autor francés a situar la acción, que originalmente discurre en Inglaterra, en Alemania, en concreto en un lugar cercano a Berlín, y a cambiar de nombre a los personajes, proporcionándoles unos nuevos, más acordes con su identidad germana.

En este pasaje, el traductor justifica los cambios introducidos, es decir, que intenta corregir y mejorar la obra original, al considerar que la autora ha cometido el error de unir dos historias que deberían leerse por separado y de restar unidad al texto. Sin embargo, tenemos que reconocer que el traductor francés está hasta cierto punto acertado cuando sostiene que las dos partes de las que consta la obra de Inchbald resultan muy dispares para publicarlas como una sola novela. En realidad, la autora creó su texto uniendo dos relatos diferentes escritos en dos momentos diferentes de su carrera literaria, pero fue ella la que tomó la decisión de publicarlos de esta manera. De hecho, la mayoría de críticos que se han acercado a esta novela de Inchbald han especulado sobre esta peculiaridad de la misma; no obstante, la opinión mayoritaria es que precisamente esta característica confiere a la novela nuevos significados y connotaciones (Lasa Álvarez, 2004a: 145).

Menos drásticos son otros traductores y traductoras, aunque sí que utilizan el mismo procedimiento, así por ejemplo, la traductora francesa de *The Father and Daughter* de Opie, suprime algunas digresiones en las que la autora inglesa se detenía para comparar el comportamiento de los personajes de su texto con otra situación similar, con el fin de hacerlo más comprensible para el público lector (Lorenzo Modia y Lasa Álvarez, 2007: 137). Las palabras de la traductora, Brayer de Saint-Léon, en el prólogo expresan con bastante claridad los motivos que le llevaron a ello, pues indica que en el original se ha encontrado con algunos detalles inútiles y pesados que obstaculizaban la unidad de la acción (Opie, 1802: s.p.). Del mismo modo, en las traducciones al francés de algunos de los *Canterbury Tales* de las hermanas Lee publicados en la *Bibliothèque Britannique*, se llevan a cabo diversas supresiones y se omiten ciertas partes de los textos originales con el fin de extractarlos, prescindiendo como en casos anteriores de contenidos superfluos, especialmente de todo aquello que no se refería al argumento principal y a los protagonistas del relato (Lasa Álvarez, 2013: s.p.).

Son igualmente proclives a suprimir aquellos pasajes de las novelas inglesas que se detenían con minuciosidad en las descripciones. Como cabía esperar, una de las autoras que más sufrió con este tipo de supresiones y cortes en sus novelas fue Ann Radcliffe, pues entre los rasgos más característicos de las mismas se encuentran precisamente las descripcio-

nes paisajísticas. Como ya se ha indicado, en la traducción de Morellet de *The Italian* de Radcliffe se especificaba con respecto a la otra traducción publicada el mismo año y realizada por Mary Gay, que era más completa y que no presentaba tantas omisiones. Dorothy Medlin, que ha estudiado las diferentes traducciones que de esta novela de Radcliffe se llevaron a cabo en Francia, aporta ejemplos de las omisiones efectuadas por Mary Gay en su traducción. Señala, por ejemplo, una escena en la que el padre de Vivaldi recompensa a Paulo por los servicios prestados, que se abrevia muchísimo en la versión de 60 palabras de Mary Gay, mientras que la versión de Morellet de 452 palabras se acerca más a la original de Radcliffe de 460 (2002: 15).

Como ya hizo Mary Gay, el traductor de *A Sicilian Romance*, Moylin-Feury (Medlin, 2002: 12), además de cambiar su título original por *Julia, ou les Souterrains du château de Mazzini*, cuya traducción española mantiene esta denominación, explica en el "Avertissement du traducteur" que va a expurgar su texto de algunos episodios y a abreviar algunas descripciones a las que la autora inglesa manifiesta gran propensión, dado que "[ils] ont dans l'original un attrait que ne ferait pas fortune ici" (Radcliffe: 1797a: iv). De nuevo este traductor se erige como juez de los gustos de la generalidad de los lectores y lectoras franceses, y apelando a dichos gustos decide llevar a cabo los cambios antes citados. El traductor nos aporta datos sociológicos de la época muy interesantes para valorar este fenómeno dentro de la influencia general de la cultura inglesa sobre la francesa al sostener que:

> À Londres, le peuple exige que l'étranger prenne des pieds à la tête l'habit et les formes anglaises. En France, nous fessons grâce aux Anglais sur ce chapitre; nous adoptons même les formes et leurs usages: mais sur l'article de la littérature, nous sommes un peu plus sévères, et les détails minutieux sur lesquels aime peut-être à s'appesantir la morosité britannique, déplaisent promptement au dégoût. C'est ce que nous avons voulu éviter. Nous avons cependant laissé à quelques réflexions, à certains détails, leur originalité nationale, et en hasardant plusieurs locutions trop fidèles sans doute, nous avons cédé à la loi imposée à tout traducteur, de conserver à un ouvrage estimable sa physionomie première et le cachet de sa patrie (v-vi).

Este traductor, como otros ya vistos, a pesar de los cambios que introduce, decide mantener aquello que proporciona al texto su impronta inglesa, puesto que es evidente la admiración por todo lo inglés en la cultura de llegada. Así, los cambios no deben afectar a aquellos aspectos de la novela que puedan hacer dudar al lector o lectora de que se encuentra ante una obra inglesa.

Aunque las modificaciones que hemos podido observar en las traducciones francesas tenían su reflejo más explícito en el volumen del texto, fundamentalmente reduciéndolo, podemos afirmar que afectaron también a la naturaleza y significación de la novela en cuestión. Baste mencionar algunos análisis llevados a cabo sobre traducciones francesas de novelas inglesas. Sería el caso de la traducción del Abbé Prévost de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan, en la que "toute la logique du journal est détruite" (Berthiaume, 2002: 75) y se pueden observar que Prévost introduce ciertas transformaciones en la significación moral de la novela para que se ajustara a su propia ideología (84); o el de la traducción francesa de la novela de Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, donde, según Tran-Gervat, se pierde parte de su significado paródico a favor de los aspectos más cómicos de los diálogos (2003: 288). También se puede citar el caso de Morellet y su traducción de *The Italian* de Ann Radcliffe que, aunque como se verá a continuación, trata de ser bastante fiel al original, al suprimir los poemas que van salpicando el texto narrativo, deja de transmitir la tradición británica de la mezcla de diversos géneros en el mismo texto (Cave, 2003: 333). En cuanto a *The Father and Daughter*, Brayer de Saint-Léon en su traducción al francés da muestra de una mayor severidad al juzgar a la protagonista, añadiendo un mayor énfasis condenatorio al referirse a las faltas en que incurre la joven (Lorenzo Modia y Lasa Álvarez, 2007: 138).

Por otra parte, se ha podido observar cómo Deschamps acusa en su prefacio a Inchbald de no supeditarse a una de las reglas a la que los autores y autoras se debían someter, al menos desde el punto de vista francés. En efecto, en Francia aún predomina la estética clasicista, y las reglas son la consecuencia del intelectualismo, del racionalismo con el que se contemplaban las artes. Como señala Aguiar e Silva, "la razón aparecía como el buen sentido que impedía la caída en los caprichos de la imaginación, en los absurdos de la fantasía; como la facultad crítica

que esclarecía al poeta en la creación de la obra y guiaba al lector en la apreciación de las composiciones literarias" (1981: 308-9). Desde estos planteamientos, para los traductores y traductoras franceses las novelas inglesas constituían claros ejemplos de una imaginación desbordada cuyos excesos debían evitar e impedir. En este sentido, no podían tampoco tolerar la falta de un orden en las novelas. Es lo que, por ejemplo, le recrimina Mme du Deffand a Walpole en una carta: "Vous autres Anglais, vous ne vous soumettez à aucune règle, à aucune méthode; vous laissez croître le génie sans le contraindre à prendre telle ou telle forme" (cit. en West, 1932: 335).

Por el contrario, los y las novelistas ingleses habían superado la etapa en la que se propugnaba que en la literatura, y en particular en los géneros literarios, había que respetar unas reglas que se basaban en las propuestas de la Antigüedad clásica. Desde principios de siglo habían podido disfrutar de un individualismo, una libertad e independencia que en otros países europeos aún tardarían en lograr, puesto que ni tan siquiera se lo habían llegado a plantear. Estas características del pueblo inglés se reflejaban especialmente en un género literario que surge y adquiere fuerza durante este siglo, la novela. En Francia se vieron sorprendidos por este nuevo género y trataron de acomodarlo a la preceptiva clásica, pero al mismo tiempo, y a pesar de lo anterior, no pudieron dejar de adherirse a estas novedades e incorporarlas en sus creaciones (Nies, 2013), y es así como "Francia recibe el estímulo inglés y lo difunde, mediante traducciones y creación de obras propias" (Álvarez Barrientos, 1999: 19).

En consecuencia, la falta de orden, un problema que por ejemplo, a juicio del traductor francés de *A Simple Story* presenta la novela de Inchbald, se soluciona de una forma sencilla, creando dos novelas; una circunstancia que desde un punto de vista práctico le podía resultar también beneficioso a Deschamps, dado que al publicar dos novelas cabe suponer que los ingresos que recibió por ello fueron más cuantiosos. La otra novela que publica el traductor con la segunda parte del texto inglés de Inchbald también presenta una introducción, que es el epílogo que había escrito para *Simple histoire*. Con ello el traductor alcanzaba un doble propósito, por un lado, explicaba la obra anterior, y por otro, daba publicidad a ambas obras, de tal modo que quien había leído la primera sentía curiosidad por la segunda y viceversa. Lo que sí debemos reconocerle al

traductor francés es la conservación en su traducción del prefacio de la autora inglesa. Este hecho no era muy común en la época ya que al no formar parte de la narración, los traductores y traductoras solían omitirlo. Sin embargo, Deschamps, tan aficionado a introducir en sus traducciones elementos ajenos a la narración, es probable que creyera pertinente su conservación, al considerar que al igual que él había utilizado un prólogo para justificar su traducción, Inchbald utiliza su prólogo para justificar su obra.

En este sentido, este gusto por los paratextos de este traductor le lleva a introducir notas a pie de página en su traducción, llevando a cabo una actuación que Genette ha podido observar, pues en muchas ocasiones el discurso que se desarrolla en el prólogo tiene continuidad con el resto del aparato paratextual de un texto, como pueden ser las notas (Genette, 1997: 320). Este mismo autor considera que sirven normalmente como suplemento al texto, aunque en ocasiones pueden dar lugar a digresiones y en contadas ocasiones a comentarios (327). Estos elementos, en opinión de Mª Luisa Donaire, permanecen como un terreno inexplorado dentro de los estudios de traducción y, sin embargo, "ofrecen un ámbito privilegiado para la observación, en tanto que evidencian las dificultades que presenta la actividad de un traductor concreto ante un texto concreto. [...] incluso, en buena medida marcan el espacio de lo intraducible" (1991: 79). Esta autora nos brinda un interesante estudio sobre las notas a pie de página y su función en los textos traducidos, en el que ofrece las claves teóricas por las que el traductor se decide a incluir dichas notas en el texto:

> el traductor mantiene un discurso ambiguo que viene determinado por su cualidad de intermediario, por su situación en el eje de in intercambio cultural, lo que se concreta, en el plano lingüístico, en un doble diálogo en paralelo con dos manifestaciones discursivas: un diálogo traductor-autor en el texto traducido y un diálogo traductor-lector en las Notas del Traductor (Donaire, 1991: 82)[64].

64 Por otra parte, la historia de las notas se remonta a la Edad Media cuando, bajo el nombre de glosas, se escribían en los márgenes del texto; ya en el siglo XVII se empezó a utilizar la palabra nota y es en el siglo XVIII cuando se adopta la costumbre de escribir notas al pie de la página (Genette, 1997: 320).

Deschamps, el traductor de *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald no se limita a hacer dos novelas de una, sino que lo encontramos interrumpiendo el curso del relato mediante unas notas a pie de página que ya en el prólogo a su traducción anuncia que va a incluir. El traductor manifiesta que hay ciertos pasajes en el texto inglés que no podían ser del gusto de los lectores franceses y por ello en algunos casos cree necesario explicar y aclarar algunos de los acontecimientos de la novela (Lasa Álvarez, 2004a: 147-148). En su gran mayoría, las notas incorporadas por Deschamps responden a la motivación de "dar cuenta de determinadas connotaciones culturales y lingüísticas que presumiblemente deberían ser fácilmente detectables por el lector del texto original, puesto que el autor no las explica, y que sin embargo el lector de la traducción no sabría interpretar" (Donaire, 1991: 85). Streeter explica el porqué de esta incomprensión: "To the Frenchmen the English writers of fiction were the descendants of the aboriginal Anglo-Saxons and had inherited a certain amount of their primitive barbarity" (1936: 28), y más adelante añade: "The Englishman, with his usual disregard of the proprieties, emphasizes what is most natural, most suitable to the occasion, whereas with the Frenchman, social considerations weigh more heavily" (29-30). No obstante, en este caso resulta peculiar el procedimiento del traductor, pues introduce las notas a pie para explicar las causas por las que ha decidido eliminar cierto pasaje del texto original, ofreciéndolo curiosamente en la nota para justificar su decisión. En definitiva, se trata de una actitud un tanto sorprendente la de este traductor, dado que, a pesar de las omisiones que efectúa, en última instancia ofrece a sus lectores y lectoras en forma de nota aquello que quiere evitar que lean.

Menos frecuentes, aunque también presentes, son las adiciones. El caso más significativo es el de Brayer de Saint-Léon en su traducción de *The Father and Daughter*, y que ella misma reconoce en su prólogo:

> Mais malgré mon admiration pour le rare talent de madame Opie, malgré les larmes que m'a arrachées l'histoire des souffrances du père et de la fille, j'ai été frappée de quelques incorrections à la fin du volume, et j'ai osé me permettre de les rectifier, en donnant plus d'étendue au dénouement qui m'a paru amené d'une manière un peu brusque (Opie, 1802: s.p.).

La traductora con la finalidad de añadir más dramatismo al episodio final en que mueren los dos protagonistas de la novela, transforma la breve

escena original de tan solo tres líneas en un pasaje considerablemente más largo en el que se detallan la agonía de la protagonista y el sufrimiento de sus amistades durante un día entero. Se suma así la traductora francesa a la tendencia del periodo a incluir en las novelas sentimentales emotivos episodios en los que algún personaje se encuentra en su lecho de muerte.

Con todo, no todos los traductores y traductoras franceses se manifestaron partidarios de esta manera de traducir. En esta época ya nos encontramos con opiniones contrarias, defendiendo la conservación del texto original. Ya se ha podido observar cómo el traductor de *A Sicilian Romance* de Radcliffe sostenía una postura intermedia, defendiendo la necesidad de ciertos cambios para que la obra no resultara demasiado tediosa para su público lector, aunque al mismo tiempo, se manifestaba partidario de mantener aquellos elementos que hacían que la novela resultara inequívocamente inglesa. Como seguidor de esta línea de pensamiento podemos encuadrar al traductor o traductora de *Louisa; or, the Cottage on the Moor* de Elizabeth Helme. En su traducción francesa titulada *Louise, ou la Chaumière dans les marais*, que serviría de base para la traducción española, señala que

> ce qu'on va lire est de l'Anglois, rendu intelligible pour quiconque n'entend que le François. On a précieusement conservé les expressions & les images qui, dans las circonstances où elles sont employées, diffèrent le plus de celles qu'employeroit un François. On regarde cette manière de traduire comme l'unique moyen de faire connoître à l'Etranger le vrai génie de la Langue Angloise (Helme, 1787c: iii).

Se sitúa así defendiendo una postura contraria a la que sostenían los anteriores, aboga claramente por la extranjerización en la traducción, mientras que los ejemplos que habíamos visto hasta ahora se decantaban por la domesticación, según la terminología utilizada en 1813 por Schleiermacher (2000), y posteriormente también por Venuti (1995). Sin embargo, no debemos olvidar que esta traducción se publicó por primera vez en Londres, con lo que suponemos que el traductor o traductora se encontraba familiarizado con las ideas que sobre la novela existían en Inglaterra, donde, como ya se ha observado con anterioridad, se tomaba el género novelístico con una mayor libertad. Es por ello quizás que elogie esta novela al catalogarla entre las novelas modernas que suponemos que

para él o ella serían las novelas inglesas, puesto que son las más innovadoras en este siglo.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar en este apartado a Morellet, el académico francés metido a traductor de novelas, y que al tratarse de un profesional de prestigio, sus opiniones nos merecen una cierta autoridad. Este escribió un "Préface du Traducteur", que antecede a la traducción de la novela de Roche *The Children of the Abbey*, titulada en francés *Les enfans de l'abbaye* (1791), con interesantes ideas sobre la traducción, pero especialmente sobre la novela, que a continuación se ofrecen con más detalle. En la primera parte se centra en elogiar la novela desde diversos puntos de vista, como la composición que presenta o la instrucción moral que aporta al público lector. Para corroborar sus aserciones se vale de las apreciaciones que otros autores han vertido sobre la misma obra, en concreto, toma un pasaje del artículo que sobre esta novela apareció en el volumen de junio de 1797 de la *Bibliothèque Britannique*, en el que se hace una crítica favorable de la misma[65]. Sin embargo, estos mismos autores, a juicio de Morellet, no han rendido justicia a la novela de Roche cuando aseguran que carece de orden en la narración, que el interés se reparte entre muchos personajes, que hay demasiada variedad en los incidentes o que la autora imita otras novelas y escritores ingleses como Tom Jones, *Evelina*, Sterne o Madame Radcliffe (1797: xii). Efectivamente, los críticos de la *Bibliothèque Britannique* censuran en la novela aquellos aspectos que en sus prólogos los traductores y traductoras consideraban negativos en las novelas inglesas que traducían, salvo el de la imitación. Sin embargo, Morellet no sólo no comparte esta opinión, sino que en su prólogo se dedica a rebatir una a una estas críticas.

En cuanto al orden, dice que "je ne conviens point du défaut d'ordre dans la narration; et, sur ce point, j'en appelle aux Lecteurs qui, je crois, n'y trouveront pas plus de confusion que moi" (1797 : xiii). Cuando se refiere a la crítica de que el interés se reparte entre varios personajes,

65 El texto que se publicó inicialmente en la *Bibliothèque Britannique* sobre la novela de Roche incluía unos extractos de la misma y a continuación la reseña o crítica que comenta Morellet en su prólogo. Curiosamente, en la *Biblioteca británica* que se publicó en España por Olive se incluye este texto, pero únicamente los extractos de la novela y no la crítica de la misma (Lasa Álvarez, 2011b: 53-55).

compara las obras dramáticas con las novelas y, en cuanto a las primeras, Morellet parece que sí que considera un error poner en escena dos intereses diferentes, dada la limitación de tiempo y de espacio. Pero en una novela, "où l'on a tout le tems et tous les moyens des développemens, plusieurs personnages peuvent être interessans, sans qu'un intérêt nuise à l'autre; et c'est ce qu'il me semble qu'a fait Madame Roche" (xiv-xv). Finalmente, el defecto de la variedad de incidentes no lo ve como tal, y viene a decir que Amanda, la protagonista, es siempre el personaje central y siempre se salva y sale airosa por muy accidentadas que sean sus peripecias (xv-xvi). A pesar de que la imitación no sea uno de los defectos del que se acuse normalmente a los autores y autoras ingleses, sino más bien de todo lo contrario, pues se suele elogiar su novedad, creemos que las palabras de Morellet resultan de un gran sentido común:

> Il est bien impossible qu'en un genre de composition, dans lequel tant d'esprits se sont exercés et tant d'Ouvrages ont paru, les Auteurs nouveaux n'entrent pas dans les routes tracées par leurs devanciers. Virgile a imité Homère; le Tasse et Milton ont imité Homère et Virgile, etc. L'imitation est inévitable; elle n'est un vice que lorsqu'elle est servile, et qu'elle dégénère en plagiat (xvi-xvii).

Hasta aquí, en lo que llevamos de capítulo, hemos mencionado a algunos de los traductores franceses más importantes y conocidos de su época, como Prévost, La Place o Morellet, y probablemente aparece su nombre en las traducciones que han llevado a cabo precisamente por su fama; por cuanto que, como señala Annie Cointre, esto no era lo más habitual: "En ce qui concerne les traducteurs, l'identité de 20,45% d'entre eux n'est pas mentionnée sur la page du titre, ce qui sousentend que les éditeurs, et peut-être les lecteurs, attachaient plus d'importance au fait que le roman soit traduit de l'anglais qu'au traducteur" (2002: 23). A pesar de su fama, el dominio de la lengua inglesa de alguno de ellos dejaban bastante que desear, y así, se comentaba de La Place que su conocimiento del inglés no era suficiente y que en una ocasión tradujo la frase "Love's last shift" como "La dernière chemise de l'amour", un hecho que se comenta por sí solo, y que la editora de un interesante manual sobre traducción en el siglo XVIII en Francia utilizó como sugerente subtítulo para su volumen (Rivara, 2002).

La admiración en Francia por la novela inglesa ha quedado evidenciada, aunque creemos que también influyó en la traducción de tan elevado número de novelas inglesas el incremento del número de lectores y lectoras y el consiguiente auge del negocio editorial que se encontraba necesitado de continuas novedades, y cuya actividad desbordante en ocasiones provocó incluso la publicación de dos traducciones de la misma obra casi al mismo tiempo.

PRÓLOGOS ESPAÑOLES

Al igual que en el caso francés, los lectores y lectoras españoles estaban deseosos de recibir y devorar novedades que les llegaban del extranjero, pues la actitud predominante del público lector en el XVIII es más receptiva que expansiva, lo que influirá en el mercado editorial de la época, ya que era mejor recibida una obra firmada por un autor o autora extranjero. Como consecuencia, los editores preferirán lanzar obras foráneas, aunque su autoría fuera totalmente desconocida en España, que arriesgar con un texto de un autor o autora español. En este sentido, se puede observar en varios de los prólogos la mención del origen del texto que se presenta y el hecho de que sea inglés como un aspecto que justifica su traducción y publicación en España. Así, el prólogo de *Don Quijote con faldas* comienza del siguiente modo: "Las Novelas Inglesas tienen aceptación tan constante, que basta serlo para granjearse reputación" (1808: s.p.). De igual manera, en el diálogo que sirve de introducción a *Luisa o La cabaña en el valle* de Elizabeth Helme el traductor comienza describiendo su obra así: "Es una novela en dos tomitos, del año 1787, escrita por una inglesa" (Helme, 1797: viii), a lo que el librero responde: "¿Inglesa? En el día de hoy se está por las novelas inglesas: han salido la Clarisa, la Amelia, la Carolina, el Expósito, hasta el Deán de Killernie, que un francés vistió a la inglesa, y tienen aceptación" (viii). Las novelas venidas de otros países no cabe duda de que constituían una novedad y así lo evidencian los editores de las *Obras completas de Mistres Bennet* cuando afirman que en la novela se podrá encontrar "la pintura de usos y costumbres extranjeros, en los que siempre halla el lector una agradable novedad" (Bennett, 1818-9: I, v). De igual modo, el traductor de *Memorias para la historia de la virtud* de Frances Sheridan, aunque no especifica en la portada del libro que su texto sea una traducción, en uno

de los componentes prefaciales de la obra elogia y reivindica las novelas inglesas. Todo lo cual justifica las palabras de Lafarga, según el cual, a finales de centuria puede hablarse de cierta anglomanía, que irá en aumento con el paso del tiempo (2004: 210).

Como sabemos, las novelas que aquí analizamos fueron traducidas al castellano de versiones intermedias francesas y por ello hemos visto las ideas que los traductores y traductoras franceses expresaron en sus prólogos. Se puede decir que la mayoría seguían una preceptiva en cuanto a cómo debían de realizar su trabajo. Unas reglas a las que mayoritariamente se adhirieron sus colegas españoles – el modelo francés también era la pauta en el ámbito de la traducción. Incluso hubo quien reconoció y alabó la labor del traductor francés, como lo hizo Ignacio de Ordejón al referirse a la traducción de Laplace de *Tom Jones* de Fielding diciendo que "dexó la novela con todas sus gracias y más acomodada al gusto nuestro" (cit. en Pajares, 2010: 314). La imagen que aquí se tenía de las novelas inglesas había pasado también por el filtro francés y se admitía la opinión francesa como buena; por ello, posteriormente, cuando la traducción francesa llegaba a manos de los traductores y traductoras españoles, estos solían ser fieles al texto que ejercía de mediador. De tal modo que "fue la personalidad del trasladador francés, su concepto de nacionalidad y su conocimiento del receptor del texto literario lo que determinó toda la serie de cambios que se registran tanto en las versiones francesas como en las españolas" (Pajares, 1999: 349). Ahora bien, con ello no queremos transmitir la idea de que los únicos causantes de los cambios que se produjeron en el proceso traductológico desde el texto inglés al español fueran los traductores y traductoras franceses, puesto que en España las traducciones tenían que superar una barrera importante, la de la doble censura. Por ello, no debemos olvidar los casos de novelas inglesas que se tuvieron que quedar en el camino, que se tradujeron al francés y nunca llegaron a publicarse en España, de los que ya se han visto algunos ejemplos en el capítulo anterior.

Por lo que respecta a las características formales de los prólogos incluidos en las traducciones españolas, aparecen siempre en posición inicial encabezando el texto que presentan. Lo habitual es que se incluya un solo elemento prefacial, aunque sí que se podrá analizar un caso con doble prólogo. La denominación de los mismos es variada y en algunos

casos está relacionada con los emisores de dichos prólogos, porque si lo que sería esperable es que el prólogo lo escribiese el traductor o traductora, no siempre es ese el caso, dado que disponemos de dos prólogos en cuyo epígrafe se hace constar que es el editor o editores los que han creado dichos paratextos. Si efectivamente son los editores los que han decidido prologar el texto que van a publicar, es muestra de que se sentían en cierta medida poseedores de dicho texto, una vez que el traductor o la traductora cobraba por su trabajo, y son ellos los que se dirigen a su público y presentan la obra. El primer destinatario de estos prólogos es obviamente el público lector, al que en ocasiones se dirigen explícitamente, como ocurre en *El subterráneo* de Sophia Lee, en el que el prólogo está escrito para una segunda persona a la que se dirige de forma ciertamente enfática como "amado lector".

Con todo, se debe de tener en cuenta que lo habitual en estos textos es justificar la publicación de la obra a la que acompañan, y no sólo era necesario justificarse ante los lectores y lectoras, sino también ante preceptistas, críticos o censores, de forma que debemos de considerar a estos también como destinatarios implícitos de los prólogos. Finalmente, merece atención especial el prólogo a *Luisa o La cabaña en el valle* de Elizabeth Helme, pues presenta un prefacio en forma dialogada entre un traductor y un librero, en el que se refieren de forma ficticia las transacciones que se llevaron a cabo para publicarse el texto que se prologa. Asimismo, este último paratexto resulta particularmente interesante al mostrarnos la importancia que tenía en estos momentos la presencia de un prólogo como presentación de una obra literaria; en concreto, el librero le reclama al traductor un prólogo apropiado porque "¿No ve usted que si una obra no se anuncia con dignidad al público corre el peligro de quedarse en casa del infeliz editor? Hágame usted un buen prólogo y de tamaño regular" (1797: xii-xiii). Aunque, evidentemente, lo que normalmente contienen estos prólogos son alabanzas y elogios a los textos que introducen, un hecho que a los traductores y traductoras se les debería perdonar, puesto que al fin y al cabo es aquello en lo que han trabajado durante tanto tiempo (Helme, 1857: v).

Aparte del hecho de que los traductores y traductoras franceses alteraran los textos ingleses y lo manifestaran en sus prólogos, ya abordado en el apartado anterior, su papel como intermediarios resulta valioso y digno

de mención por los presupuestos literarios que incluían en dichos prólogos. En este sentido, nos interesan sus palabras ya que algunos de los textos españoles van precedidos por la traducción de los prólogos franceses. En primer lugar, se analizará el caso de la traducción de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan, que en su versión española consta de una doble prefaciación. Tras un prólogo sobre algunos aspectos técnicos a los que ha tenido que hacer frente el traductor para llevar a cabo su labor, y que veremos más adelante, aparece un segundo, que es traducción del que el Abbé Prévost escribió para su traducción francesa[66]. El traductor, Jacobo de Villaurrutia, comienza su prólogo con parte de la dedicatoria de Frances Sheridan a Samuel Richardson, como agradecimiento a su ayuda en la publicación de esta novela. Lo más destacado de este segundo prólogo titulado "Advertencia", sin embargo, reside en la última parte del mismo, donde siguiendo los puntos de vista aportados por Prévost, se hace una reivindicación del género novelesco, y en particular de las novelas inglesas. Teniendo en cuenta el posicionamiento general de la crítica ante la novela del momento, el alegato que se realiza en el prólogo de la novela parece totalmente justificado. Precisamente, el autor de este texto está aportando a favor de la novela todo aquello que se le criticaba en su época, lo que nos hace considerar este prólogo como un documento donde se aprecia la división existente entre críticos, escritores y demás personas que se dedicaban a opinar sobre cuestiones literarias como periodistas o censores, y el público lector en general, que disfrutaba con las novelas. Tampoco deben soslayarse unas circunstancias específicas ya de finales de siglo, que la opinión y los gustos del público se van imponiendo, así como la implantación de las imprentas como negocio, de tal manera que opiniones como las que se vierten en este prólogo van dejando de ser la excepción.

A pesar de que se estén reproduciendo las nociones que sobre la novela inglesa se tenían en Francia, no deja de tener relevancia este prólogo por lo que supone de introductor de nuevas ideas sobre este género en España, puesto que se afirma que puede ser tan útil como otros, apelando a la novela inglesa que ya lleva "muchos años" cumpliendo esta función. Esto último se justifica acudiendo a tópicos sobre la sociedad inglesa,

66 Para más información sobre la recepción de esta novela en España, véase Lasa Álvarez (2009a).

compuesta por "amantes del orden, y de las buenas costumbres", y que han llegado a la conclusión de que no es necesario recurrir únicamente a géneros como "tratados de moral, y sermones" para instruir a los lectores y lectoras, sino que se puede alcanzar el mismo fin a través de géneros en los que la imaginación tenga cabida (Sheridan, 1792: s.p.). Entendemos además, que mediante la identificación de la novela en los términos que aquí se proponen, se logra en mayor medida la máxima horaciana tan presente en el periodo ilustrado de *delectare et prodesse*, y que fue tan utilizada como una especie de certificación de la validez de la novela frente a todos aquellos que se oponían a ella, especialmente la censura inquisitorial. Sin embargo, Villaurrutia no traduce todo el prólogo francés, sino que en concreto deja sin traducir un largo pasaje al final del mismo en el que Prévost elogia el texto inglés y lo considera de mejor factura que aquellos escritos por sus compatriotas; no en vano, él mismo como escritor trató de seguir el camino trazado por los novelistas ingleses a los que tradujo.

Del mismo modo, Bernardo María de Calzada, el traductor español de *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, encabezó su traducción con el prólogo del traductor francés, y al igual que en el caso anterior, tampoco se indica su procedencia[67]. Calzada se apropia por tanto de este prólogo (Lorenzo Modia, 2006: 110) y traduce al castellano las palabras del traductor francés con relación a la novela inglesa, centrándose en el éxito que cosechaba en aquel momento, aunque para cubrirse las espaldas y

67 En este caso, al resultar la novela y el traductor más conocidos para la crítica, algunos autores se han acercado a dicho prólogo creyendo que se trataba de un escrito original de Calzada; así, Joaquín Álvarez Barrientos afirma, refiriéndose a este prefacio, que "Calzada, el traductor, percibe la peculiaridad de la novela que traduce y [...] nos proporciona un interesante dato sobre el gusto del público en 1808 y sobre la posición de la censura" (1991: 180). Teresa Barjau, por su parte, sostiene que

> Calzada tuvo conciencia del cúmulo de factores que habían concurrido en la concepción de la historia y, pese a suponer y desear que su traducción alcanzara el éxito corriente para otras novelas inglesas, no pudo dejar de preocuparse por la difusión de una obra que seguía haciendo hincapié en la anacrónica cuestión de la novela heroica y galante. Así que, contrario a su costumbre, redactó un prólogo exculpatorio (1990: 398-9).

justificarse ante posibles malas críticas, señala que no todos los novelistas ingleses poseen la misma calidad: "Las novelas inglesas tienen aceptación tan constante, que basta serlo para grangearse reputación; pero no quiero decir con esto que todos los Novelistas Ingleses sean Fyeldings ni Richardsons" (Lennox, 1808: s.p.). Sobre la novela inglesa, la opinión es similar a la vertida por el resto de los traductores y traductoras franceses, se elogia su verosimilitud, pero se le reprocha su gusto por las descripciones detalladas: "Pintan, en general, con menos delicadeza que otros; pero sus cuadros son mas sencillos, mas variados, mas verdaderos, y de mas importancia, aunque, a veces, sobradamente cargados de menudencias" (s.p.). Vemos que Calzada tampoco quiere referirse a los franceses explícitamente dado que habla de "otros", cuando es obvio que se refiere a ellos, un hecho que podría estar motivado por las fechas que corrían, debido a la invasión napoleónica. En cuanto al género al que se adscribe esta obra, Calzada, siguiendo la opinión del traductor francés, señala que se trata de un género extraño, *bizarre* decía el francés, a lo que añade que tiene "el defecto principal de que critica algunas novelas, cuya lectura ya no es peligrosa, como las de varias que corren en nuestros días" (s.p.). Paradójicamente, todo ello no parece dejar en excesivo buen lugar a la novela que viene a continuación.

Tras estas aseveraciones y también tomando las palabras del traductor francés, presenta la novela con algunos detalles de su argumento y a la protagonista, Arabela. Resulta curioso que junto a la heroína se mencione también a su doncella, y además de una manera un tanto ridícula y despectiva, quizás tratando de exponer a una pareja protagonista similar a la pareja formada por Don Quijote y Sancho Panza, en la que se habría basado Lennox. Así, la muchacha aparece descrita de la manera siguiente: "Su confidenta es una moza simple, que ríe, llora, y solo se presenta en la Escena para entregar una carta, abrir una puerta, alargar una silla, hacer alguna comisión ridícula, ó estropear alguna frase de su ama" (Lennox, 1808: s.p.). Por último, el traductor español, Bernardo María de Calzada añade un párrafo propio al prólogo, en el que justifica la elección del ya citado título para su traducción, relacionándolo, como no podía ser de otro modo, con el héroe cervantino: "Como á nuestra heroína se le trastornó su buen juicio con la lectura de los mencionados libros heroicos, (cuyas ideas gigantescas é impracticables se propuso adoptar, á imitación de nuestro Don Quijote famosísimo, no parece que la sienta mal llamarla

Don Quijote con Faldas, título con que se anuncia al público esta obra" (s.p.).

En España, al igual que en Francia, se dio la circunstancia de que de algún texto se hicieron dos traducciones sin que ambas partes tuvieran constancia de ello, como creemos que es el caso de las dos traducciones que se llevaron a cabo de *The Father and Daughter* de Amelia Opie, pues una se publicó en Madrid y la otra en Barcelona. En una de estas traducciones, en concreto, la que se publicó en Barcelona, también se presenta la obra mediante el prólogo que aparecía en la versión francesa. Sin embargo, en este caso se explicita que se trata del "Prólogo de la traductora francesa" y se traduce literalmente. En este prólogo, más que referirse a ideas sobre el género novelesco, como veíamos en los anteriores, la traductora francesa, como ya se ha indicado, se centra en su labor mencionando y justificando los cambios que había introducido en el texto. Lo que nos aporta la presencia de este prólogo encabezando la traducción castellana es la adhesión del anónimo traductor español, Jn. Mo., a las ideas de la traductora francesa. En cualquier caso, si, como suponemos, el traductor español nunca contó con el texto original inglés y solamente dispuso del francés para llevar a cabo su traducción, no le quedaba otra opción que aceptar el método translémico de aquella. Hay que decir, en su descargo, que con su decisión de traducir y encabezar su versión de la obra de Opie con el prólogo francés, da en cierto modo una muestra de honradez hacia el público lector español, dado que pudo saber así que la traducción que se estaba leyendo en España no se correspondía exactamente con la obra original inglesa y que había pasado por manos de otra traductora que había alterado el texto. Una circunstancia que no se produjo con la otra traducción española, puesto que carece de este paratexto.

Se ha decidido comenzar este apartado con estos tres prólogos ya que con ellos se introdujeron en España nuevas ideas y puntos de vista sobre la novela y la manera de traducirla. Dado que los traductores y traductoras franceses utilizaron sus prefacios para justificar sus traducciones y elogiar las novelas inglesas proponiéndolas como un modelo a seguir, posteriormente sus colegas españoles transmitieron las mismas opiniones en España. De este modo, la novela se describe ante los ojos del público español como un género literario tan apropiado como cualquier otro para inculcar enseñanzas útiles y morales, y en consecuencia, estas opiniones

sirvieron para allanar el camino en la aceptación y asentamiento de la novela como género.

La traducción española del texto de Frances Sheridan consta de dos prólogos. Además del que acabamos de analizar, presenta otro, cuyo epígrafe reza "El traductor", y viene a ser una justificación de las dificultades que presenta el trabajo de traducir. Las críticas que recibían quienes se dedicaban a traducir en esta época eran constantes. No olvidemos todas las valoraciones negativas que se hacían sobre la gran cantidad de traducciones que se llevaban a cabo: inundaciones, aluviones, manía, furor, etc., en consecuencia, no puede extrañar que en la mayoría de los casos tratasen de justificar su trabajo y señalen la dificultad de la traducción (García Garrosa y Lafarga, 2004: 53-54). Así, en este componente prefacial de la traducción de *Memoir of Miss Sydney Bidulph*, el traductor realiza una serie de comentarios sobre su labor como tal. Villaurrutia, en primer lugar, trata de dignificar su trabajo aduciendo que "El trabajo de traducir al Castellano una obra tan apreciable como esta, era digno de ocupar al hombre más capaz de desempeñarlo con perfección. No me lisonjeo de darla en este grado, pero creo que hago un buen servicio al público" (Sheridan, 1792: s.p.). De modo que, teniendo en cuenta las normas de la época, también subraya la utilidad de su traducción para los lectores y lectoras (García Garrosa y Lafarga, 2004: 63). A continuación, da cuenta de su método de trabajo: "Con el deseo de no enervar el mérito de la obra, y de que salga en castellano, he procurado evitar los dos extremos de una libertad ilimitada en la traducción, y de una sujeción servil" (Sheridan, 1792: s.p.). Estas ideas teóricas sobre la traducción sitúan a este traductor a medio camino entre los clasicistas o continuistas y los renovadores-imitadores, según la terminología utilizada por Eterio Pajares para denominar las dos tendencias existentes en estos momentos en la traducción (2010: 37-44). Los primeros tratarían de traducir el texto tal cual fue escrito por su autor o autora original, mientras que los segundos, influidos por los traductores y traductoras franceses, no dudarían en introducir numerosos cambios para hacer que el texto fuera más apropiado para su público.

Por último, Villaurrutia menciona ciertos aspectos técnicos, tales como la necesidad de signos especiales para "expresar algunos efectos como la interjección y el interrogante admirativo [...], falta muy palpable en muchas situaciones y pasajes patéticos de esta obra" (Sheridan,

1792: s.p.). En este sentido, el traductor manifiesta las dificultades que le crea su trabajo en cuanto a que el creador o creadora es libre a la hora de componer, mientras que al traducir, al tener que seguir la vía trazada por el escritor o escritora, se encuentra en ocasiones con limitaciones y falto de recursos suficientes para poder verter lo expresado en el original. Villaurrutia toma una decisión para salir con bien de sus apuros, que consiste en seguir las normas ortográficas de la *Miscelánea erudita de piezas escogidas de elocuencia, poesía, etc.* publicada ese mismo año, 1792, y en la misma imprenta de la Universidad de Alcalá de Henares. Por otro lado, además de justificar la dificultad que supone traducir, estos pasajes revelan un intento de reivindicar su tarea, como se aprecia claramente en el caso de Villarurrutia. Precisamente por ello los traductores y traductoras exponen el rigor y responsabilidad con la que llevan a cabo su trabajo. Este mismo traductor dice presentar su obra "bastante correcta, y lo mas limada que me ha permitido mi primera atención" (Sheridan, 1792: s.p.), y más adelante continúa explicando que "para reformar mis descuidos la he sujetado enteramente á la corrección de sujetos de inteligencia y capacidad, que me han hecho el favor de ejecutarla con la franqueza debida" (s.p.), asegurándose así otras opiniones con las que dejar su traducción tan correcta como sea posible para su público y tratar de recibir críticas favorables.

El mismo celo se puede observar en el hecho de que *El subterraneo ó las dos hermanas Matilde y Leonor* se presente corregida perfectamente en la última edición, como reza en su portada, además de que "se ha procurado realzarla adornándola con tres viñetas, y en un tamaño más cómodo" (Lee, 1817: xii), tal y como se manifiesta en el prólogo de la misma. Relacionado con esto está el tema de los galicismos, dado que se les achacaba a los traductores y traductoras la corrupción de la lengua castellana por las malas traducciones (Checa Beltrán, 1991; García Garrosa y Lafarga, 2004: 17-20; Lafarga, 2004: 228-234). Así, en el prólogo de esta última novela se especifica que "El estilo es corriente y fluido, sin dejar por eso de ser sólido y nervioso, y la dicción pura y correcta hasta un grado que no desmiente la nobleza del habla castellana" (Lee, 1817: xii).

La novela, como género sometido a numerosas presiones, entre ellas las de la censura, la preceptiva, o la crítica, pues se le acusaba de pro-

porcionar únicamente entretenimiento pero no un fin moral, necesitaba la presencia de un prólogo en el que se insistiera en lo contrario. Por otra parte, si a esto le unimos el que las traducciones no estuvieran bien consideradas en estos momentos, el problema al que se enfrentaban los traductores, traductoras o editores de novelas traducidas era aún de mayor envergadura. Al igual que Villaurrutia, aunque de forma más escueta, el editor de *El subterraneo* de Sophia Lee se refería a este objetivo cuando manifestaba que creía que realizaba un buen servicio al público:

> la pública instrucción, la formación del corazón humano, el acostumbrarle á los debidos sentimientos de virtud y de piedad á vista de las dichas o infortunios de nuestros semejantes, el iniciar saludablemente a los que comienzan la carrera de esta vida en los misterios de la intriga, del artificio, y de todos los resortes de la ambición y de los demás vicios para saber librarse de sus lazos, y precaverse contra sus efectos siempre funestos (1817: vii).

En el prólogo de los editores de las *Obras completas de Mistres Bennet* se insiste igualmente en el objetivo moral que se persigue en ellas con varias alusiones a este término; se refieren al "fin moral ingeniosamente conducido" (Bennett, 1818-9: I, vi), a las "máximas morales, ligeramente explanadas" (vi) que hallará el público lector, o a que estas novelas sirven "para propagar [...] una moral suave, benigna, adaptable a todas las épocas de la vida" (vii).

Ahora bien, también parece obvio, por lo que se puede apreciar en estos paratextos, que la novela tenía que proporcionar, junto a la instrucción y la moralidad, entretenimiento a los lectores y lectoras. Por ello es un aspecto que se subraya especialmente en todos estos elementos prefaciales y que también se esperaba obtener en este tipo de productos literarios. Resulta esclarecedora la aseveración que se hace en *Saint-Clair de las Islas* de Elizabeth Helme al presentarse en el prólogo este texto, puesto que se dice que "Pocas novelas pueden merecer como la presente la aplicación de aquella máxima de los antiguos 'instruir deleitando'" (1857: v). Sin embargo, mucho más explícito en cuanto a este interés es el prólogo de *El subterraneo* de Sophia Lee, donde se indica que "La historia es el verdadero teatro donde se aprenden las máximas seguras de la vida" (1817: viii), pero el editor se pregunta qué lector o lectora va a desperdiciar su

tiempo con voluminosos libros, dedicándose únicamente al estudio, cuando lo que realmente desea es alcanzar conocimientos, pero estudiando poco (ix). Es aquí donde entran en juego novelas, comedias y cuentos, puesto que con estos géneros "El lector se advierte enseñado sin fatiga, aprende los grandes encuentros del trato humano sin necesidad de sufrirlos, ni de devorar volúmenes pesados; y finalmente bebe su instrucción sin fastidio ni enojo" (x). En parecidos términos se expresan los editores de las *Obras completas de Mistres Bennet*, incluso hablan de la necesidad del público por leer textos de ficción, una circunstancia que los censores y críticos quisieron evitar, pero que para estas fechas, 1818, parecía un hecho contra el que poco podían hacer:

> Si las ficciones de esta especie han llegado a ser de una necesidad en el estado actual de las sociedades cultas para servir de agradable distracción después de trabajos serios e importantes, para recrear la ociosidad de aquellos que no los tienen, para formar el corazón y sentimientos de la juventud, [...] tenemos motivos para creer que Rosa y Ana desempeñarán completamente estos fines (Bennett, 1818-9: I, v).

Lo que queda claro mediante estas afirmaciones es que la sociedad burguesa se estaba estableciendo también en España, quizás bastante más tarde que en otros países europeos, como por ejemplo Inglaterra, de donde provenían las novelas aquí examinadas; sin embargo, al mencionar el trabajo como un quehacer importante de las personas cultas, parece evidente que las clases medias o medias-altas se encontraban entre las destinatarias de las obras literarias de ficción, aunque no por ello se deje de mencionar a la aristocracia que aún vivía de rentas, pues las novelas distraían también a aquellos que dedicaban la totalidad de su tiempo a la ociosidad.

Por otra parte, junto a la utilidad y el entretenimiento, también se apela a la curiosidad del público lector, como lo hace el editor de la *Biblioteca británica*, la colección miscelánea en la que se público parte de un texto de Charlotte Smith y de *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche: "Pero no habríamos logrado nuestro fin, si nuestra obra solo fuese útil; pues atendemos a todo género de aficionados a la lectura, y no se puede negar que entre todos los motivos que hay de leer, no sea uno de los más fuertes el de la curiosidad; pero la riquísima mina que vamos a

beneficiar, les presta abundante pasto" (1807: I, 4-5). Vemos pues que en este caso también se quiere abarcar a todo tipo de público, como en el caso anterior, pero desde una perspectiva un tanto diferente, pues se invoca a su gusto.

Resulta evidente que las novelas, por lo que se ha observado en sus prólogos, debían de instruir y deleitar, tal y como decía Horacio. Pero también debían de reunir algunos aspectos formales y temáticos específicos. Así, el resumen de los rasgos que debe caracterizar este tipo de textos lo encontramos en el prólogo de las *Obras completas de Mistres Bennet*, puesto que en dichas obras se produce la "feliz reunión de todas las cualidades que deben sobresalir en las composiciones de este género, fin moral ingeniosamente conducido, caracteres sostenidos y pintados con rigor, naturalidad y sencillez en los sucesos, gracia y ligereza en el diálogo, rapidez y verdad en las descripciones" (Bennett, 1818-9: I, v). Junto a este repertorio de características destaca un símil que se reproduce en prácticamente la totalidad de estos paratextos, y que consiste en que el autor, en este caso autora, se equipara a la figura de un pintor, pues en ellos encontramos alusiones a que se pinta esto o aquello en la obra. Parece este un recurso frecuente en la época para referirse a la labor de escritor o escritora, y más en concreto de novelista, tomando pues como referencia otro lema horaciano, *ut pictura poesis*.

Asimismo, puede servir como justificación para la publicación de una novela el éxito obtenido, ya sea en una edición anterior, como en el caso de *El subterraneo* de Lee, ya sea el alcanzado en otros países, y así se hace constar en los prólogos: "Al ofrecer al pueblo español traducidas las obras de la célebre Mistres Bennet no dudamos que la acogida que de él recibirá será igual, cuando no exceda, a la que ha logrado en los principales pueblos de Europa" (Bennett, 1818-9: I, v). Junto a esto, podemos volver a referirnos a la nacionalidad de la novela que se traduce, y que al ser inglesa ya presuponía en estos momentos el éxito entre el público español.

Más adelante, ya bien entrado el siglo XIX y en el XX, los prólogos parecen discurrir por otros derroteros y se deja de justificar el género y mostrar sus objetivos instructivos y educadores, o incluso su afán por procurar entretenimiento. En el caso de *Alano, Conde de Fitz-Osborne* de Anne Fuller, publicada en España en 1838, lo que se intenta justificar

es el tema general de la novela, es decir, las Cruzadas, para lo que se explicita el interés que podía tener para un lector o lectora de la época, e incluso se cita una obra sobre la historia de las Cruzadas que podía completar la información aportada por el texto de Fuller. Además, un aspecto tal vez controvertido de la novela para cierto público, como la presencia de espectros, sombras sepulcrales o apariciones, se justifica a través de su similitud con lo que acontece en numerosos poemas épicos o en obras de Torcuato Tasso o San Agustín.

Otra variante novedosa es la inclusión de la biografía de la autora de la novela como prólogo de la misma. En la traducción de *A Simple Story* que se publicó en Francia, también en 1838, se incluye una "Noticia histórica acerca de la vida y escritos de Mistriss Inchbald". Se trata de una especie de semblanza en la que se da cuenta de los principales acontecimientos de la vida de esta escritora, aunque parece que el autor de los mismos se ha permitido ciertas licencias para que resultasen especialmente melodramáticos y sentimentales. No tenemos más que reproducir las primeras líneas de esta "Noticia" para poder calibrar el carácter de la misma:

> Una noche nebulosa del mes de febrero de 1772, la hija menor de mistriss Simpson, rica arrendataria de Suffolk, se salió de la casa paterna con un pequeño lío de ropa debajo del brazo, penetró por entre los campos hasta el camino real, y se metió en la primera diligencia que se le proporcionó para Londres. Apenas contaba entonces esta señorita diez y seis primaveras. Era de estatura esbelta, delgada, cabellos rubios, ojos negros, dientes de marfil y la tez de color rosa (Inchbald, 1838: I, vi).

Este prólogo se centra fundamentalmente en la vida de la autora; no obstante, al final del mismo se enumera casi toda su obra. Se reseñan sus piezas teatrales, sus trabajos como editora y finalmente se da cuenta de su dos obras narrativas, proporcionando una explicación más detallada de *A Simple Story*, que es la que se va a ofrecer a continuación, insistiendo en la sencillez del relato, tal y como se evidencia en el título de la misma: "Sencilla historia corresponde enteramente a su título; todo es en ella sencillo y exento de afectación. Nada de grandes catástrofes de que ciertos lectores se muestran tan ansiosos, y que apenas es posible presentarles sino a costa de la verosimilitud y de la razón" (Inchbald, 1838: I,

xxxv-xxxvi), por lo que se apartaría así claramente de novelas góticas o fantásticas, para terminar comparándola con *Pablo y Virginia* del escritor francés Bernardin de Saint-Pierre, una de las obras de más éxito de todo este periodo.

Como señala Brewer, "the author – or, at least, some authors – had become the object of public fascination. Their private affairs, temperament, leisure hours and foibles were of interest not in a trivial and prurient way [...] but because they helped to explain the singular nature of the authors' work" (1997: 151). Sin embargo, en el caso de las escritoras la situación era un tanto distinta, puesto que sus biografías se sometían a un mayor escrutinio que las de los hombres, y además se leían sus obras a la luz de sus biografías (Batchelor, 2012: 181-182). De igual modo, se relacionaban aspectos de sus obras de ficción con sus vidas, creyéndolos autobiográficos, especialmente si eran un tanto escandalosos, como les ocurrió a escritoras como Aphrah Behn y Mary Hays. En este sentido, la vida de Elizabeth Inchbald despertó gran interés en su tiempo, pues no era común que una mujer fuera independiente y viviera de su propio trabajo como lo hizo ella, primero como actriz y luego como escritora[68].

Del mismo modo, la primera traducción española de *Evelina* de Fanny Burney publicada en 1934 presenta una introducción en la que se ofrece una breve biografía de la autora. Se centra principalmente en la relación de Burney con su padre y su familia, y en aspectos de su vida personal, aunque resulta especialmente interesante la inclusión de cierta referencia a la educación de la autora: "la familia Burney descuidaba la educación de sus hijos por creer que precipitaba excesivamente su inteligencia" (Burney, 1934: 5), con ello se resalta la figura de la escritora, dado que llegó a publicar su obra y ser reconocida internacionalmente a pesar de las lagunas en su formación. Al final del prólogo se menciona el diario y cartas de madame d'Arblay, editados por mister Austin, y por este comentario y la presencia de un párrafo traducido literalmente de dicha obra,

68 El público español pudo conocer pocos años después las biografías de varias de las escritoras estudiadas en este trabajo, como la misma Inchbald, y también Burney, Fielding, Lee, Lennox, Reeve, Sheridan y Smith, entre las numerosas entradas del *Diccionario universal de mujeres célebres* que se publicó en 1844 en dos volúmenes por Vicente Diez Canseco (Lasa Álvarez, 2013b).

se puede afirmar que los datos aquí expuestos han sido extraídos de sus diarios. Por otra parte, lo más curioso de este prólogo es el último párrafo del mismo, puesto que, corroborando lo que se ha afirmado anteriormente, parece indicar que lo narrado en la novela que aparece a continuación está basado en la vida de la propia autora: "El diario y cartas de madame d'Arblay, editado posteriormente y de modo admirable por mister Austin Dobson, ha sido archivado cuidadosamente con el nombre de Evelina, quien representa a la propia miss Burney" (5). Se trataría por tanto de otro caso de identificación de la obra literaria con aspectos biográficos de la autora, dando a entender que dichos diarios y cartas se publican ahora bajo el título de *Evelina*, y que por tanto la protagonista de la obra es la propia autora.

Por consiguiente, este prólogo nos sirve como recapitulación, dado que se puede observar que, a pesar de que ha transcurrido más de un siglo desde la publicación de las obras originales aquí estudiadas y de muchas de sus traducciones, la verosimilitud, una de las características más veces mencionadas y que servía de justificación para la novela, vuelve a hacer su aparición. La novela debía de reflejar la sociedad en la que había surgido, imitar de forma ficticia lo que sucedía en la vida real. Veíamos que una de las formas de proporcionar más verosimilitud a una novela era afirmar que los materiales que se ofrecían procedían de la realidad, que aquel que daba a luz la obra no era más que un editor, a cuyas manos habían llegado de una forma u otra; una estrategia muy similar a la utilizada en este prólogo.

Por lo observado en este capítulo, la presentación de una obra literaria mediante un prólogo es una práctica muy común en este periodo y que posteriormente ha ido desapareciendo. Tanto las autoras inglesas como los traductores y traductoras franceses y españoles tenían que enfrentarse a un sistema muy estricto ante el que sus obras podían resultar inquietantes y subversivas, en el primer caso por tratarse de mujeres, y en cuanto a los segundos, por proporcionar obras que podían introducir nuevas ideas que no se correspondieran con el statu quo imperante en la sociedad de su país. Destaca por ello en todos estos paratextos la necesidad de justificar el motivo por el que se da a la imprenta ese texto. Es por esta circunstancia que se menciona asiduamente en ellos la moralidad y utilidad, conceptos determinantes en la época ilustrada, aunque se puede observar

una paulatina presencia del entretenimiento como motivo acreditado para leer un texto. Por otra parte, se evidencia un interés en aumento por el público y el deseo de proporcionarle aquello que más le place. La imprenta es un negocio cada vez más lucrativo y es por ello que la mayoría de los prólogos se dirigen a sus lectores y lectoras, pero más como compradores y compradoras. Si las autoras inglesas ofrecen a sus destinatarios y destinatarias géneros fantásticos o más apegados a la realidad, sentimentales o didácticos, es porque están atentas a aquello que más se demanda; y lo mismo ocurre en Francia y más tarde en España, que el público desea leer textos de ficción novedosos, y los editores e impresores les proporcionan obras extranjeras, porque entre otras cosas, este simple hecho ya les resultaba atrayente.

DEDICATORIAS Y MECENAZGO

El contenido de las dedicatorias ha evolucionado a lo largo de la historia de la literatura, pues desde su origen, que parece remontarse a la antigua Roma (Genette, 1997: 117), se pueden distinguir cuatro estadios: en primer lugar, la dedicatoria a una musa, es decir, a una autoridad divina; segundo, a un mecenas o autoridad poderosa; tercero, a otro artista, o sea a una autoridad artística; y finalmente, la dedicatoria privada a un familiar, amigo, pareja o amante, dado que el recurso a una autoridad se ha sustituido con el paso del tiempo por una simple nota en las primeras páginas (Maclean, 1991: 277).

Las escritoras de las que nos ocupamos escribieron en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el mecenazgo, por el que personas ricas y poderosas apoyaban la carrera literaria de escritores y escritoras, era ya un sistema en franco declive[69]. Sin embargo, las mujeres intentaron sacarle el mayor provecho, puesto que como señala Cheryl Turner,

> although aristocratic patronage was declining in significance within the world of letters, the system of preferment itself

69 A pesar de que se considerara que en estos momentos el mecenazgo estaba llegando a su fin, entre las clases adineradas, aristócratas y alta burguesía, era una práctica habitual mantener y proteger a escritores y escritoras. Un ejemplo de ello lo encontramos en la novela *Romance Readers and Romance Writers: A Satirical Novel* (1810) de Sarah Green, en la que uno de los personajes es una escritora, Mrs. Kennedy, que acompaña a una familia que quiere mantener las apariencias. Esta escritora aparece descrita como sigue: "the widow of an Irish fortune-hunter, who, after having spent an ample fortune which the lady had generously given him the sole disposal of when she gave him her hand, as she was verging towards the decline of life, left her with only her talents to support her, in that precarious, little-to-be envied occupation of an authoress!" (1810: I, 15). Aunque la escritura era una de las pocas posibilidades que se les ofrecía a las mujeres para poderse ganar la vida, la presente novela no ofrece precisamente una visión positiva de la relación que se establecía entre las escritoras y las familias para las que trabajaban y las protegían.

> was endemic in most areas of social, economic, and political activity. As might be expected, therefore, throughout the century benevolent individuals were prompted to offer occasional and regular support of this kind to female authors (1994: 102-3).

La misma autora continúa diciendo que la relación establecida entre las dos partes se basaba en el mutuo interés de ambas, aunque el grado de este interés podía variar (103).

Las dedicatorias eran una fuente mediante la cual conseguir el favor de una persona importante e influyente, a pesar de que el resultado obtenido no siempre alcanzaba las expectativas iniciales. En este sentido, es significativa la definición que en 1755 Samuel Johnson proporciona de un mecenas: "*one who looks with unconcern on a man struggling* for life in the water, and, when he has reached ground, encumbers him with help" (cit. en Turner, 1994: 105)[70]. Con todo, no dejan de ser la parte más visible de una intrincada pero limitada tradición para estos momentos, de recompensas económicas para los escritores y escritoras que había pervivido desde el Renacimiento (Korshin, 1974: 468), y muchas de las novelistas aquí estudiadas no dudaron en dedicar sus obras a personalidades de la época, ya que en el caso de que no consiguieran su propósito, al menos la dedicatoria contribuía a darle notoriedad a la novela (Vázquez, 1994: 717).

Como el objetivo de gran parte de las dedicatorias era simplemente la esperada presentación elegante de una obra, la práctica continuó probablemente porque se creía que el hecho de que se mencionara en ellas a algún miembro de la familia real o de la Cámara de los Lores podía incrementar las ventas del libro (Korshin, 1974: 467-8). Este hecho recalca una de las particularidades de las dedicatorias, que tienen un destinatario oficial, la persona a la que se dedica la obra, pero también están pensadas para que las lean los lectores y lectoras anónimos que la han elegido; por ello las dedicatorias son siempre un acto de ostentación, de exhibición, pues se da a conocer una relación, intelectual o personal, real o simbólica, y esta proclamación está siempre al servicio del libro, para elevar su considera-

70 Probablemente, la definición esté relacionada con los problemas que tuvo con uno de sus mecenas, el conde de Chesterfield (Korshin, 1974: 469-70).

ción o para dar pie a comentarios (Genette, 1997: 135). Una muestra de ello es que se podía llegar a tener una crítica o reseña más favorable en la prensa especializada en estos menesteres, como ocurrió con la novela *The Pilgrim of the Cross; Or, The Chronicles of Christabelle De Mowbray. An Ancient Legend* (1805), que fue dedicada por su autora a la princesa Sofía Matilda de Gloucester, hija del príncipe William Henry, duque de Gloucester, y hermano del rey Jorge. Por ello en una reseña del *Critical Review* de febrero de 1806 se dice que "Its inscription, by permission, to the Princess Sophia of Gloucester, is a sufficient indication that the principles which it contains are recommendatory of virtue" (215)[71].

LOS TEXTOS ORIGINALES INGLESES

La mayor parte de las mujeres que se dedicaban a escribir en esta época en Gran Bretaña eran de clase media y lo hacían como medio para ganarse la vida, ya que era una de las pocas posibilidades de que disponían para lograrlo. A través de su labor literaria podían colaborar en la economía familiar, aunque en ocasiones, incluso tenían a su familia a su cargo dependiendo exclusivamente de lo que ellas ganaran, como le ocurrió a Charlotte Smith. Muchas de ellas fueron capaces de vivir gracias a su trabajo como escritoras, no obstante, podemos imaginar que no les resultó nada fácil conseguirlo. No sólo tenían que demostrar sus dotes literarias sino también desplegar todo tipo de habilidades para poder desenvolverse en el mundillo literario. Entre las posibilidades que se les brindaban, podían optar por recurrir a una persona rica y poderosa para que las apoyaran, o bien intentar adscribirse a alguno de los grupos de escritores y escritoras que se reunían en torno a alguna figura literaria más influyente. Más adelante, cuando el mercado del libro dependería del número de ejemplares vendidos, y por tanto, del público lector, se convirtió en un negocio en el que la escritora vendía directamente sus derechos a un editor. Esta situación la describe Bourdieu como una relación de subordinación estructural que se establece a través de dos mediaciones:

71 Véase *British Fiction, 1800–1829: A Database of Production, Circulation & Reception.* http://www.british-fiction.cf.ac.uk/titleDetails.asp?title=1805A035 [10/02/2006].

> por un lado el mercado, cuyas sanciones o imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias o bien directamente, a través de las cifras de venta, el número de entradas, etc., o bien indirectamente, a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y todas las formas de literatura industrial; por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad, y contribuyen a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado (1995: 82).

En este sentido, el siglo XVIII resulta contradictorio, como señala Paul Korshin: "With literature in this limbo between old-fashioned Renaissance munificence and the age of modern foundation and government grants, the patronage system in eighteenth-century England evolved into a unique blending of free enterprise, commercial venture, private beneficence, and public or audience support" (1974: 473). De modo que esta situación se reflejará en las dedicatorias estudiadas, y así, se observan diferentes tipos, dependiendo de las personas a las que se dirigían, en concreto, a mecenas, a artistas, y por último también, dedicatorias privadas a familiares.

Agnes Maria Bennett era probablemente consciente de esto, puesto que en dos de sus novelas más exitosas y que se tradujeron al castellano se dirige a miembros de la familia real inglesa. En concreto, su novela *Anna; or Memoirs of a Welsh Heiress* se la dedicó a la princesa Carlota-Augusta-Matilda, y la novela *The Beggar Girl and Her Benefactors* a la Duquesa de York. En ellas encontramos interesantes elementos, no sólo en cuanto a los tópicos empleados en las dedicatorias, tales como la *captatio benevolentiae*, la *humilitas* y las fórmulas de despedida, sino también en cuanto a la condición de la mujer y del público lector del momento, por ello las consideramos de especial relevancia y nos detendremos en ellas de una forma más detallada. Primeramente, cabe destacar que en dichas dedicatorias la autora se muestra como profunda admiradora de los miembros de la familia real e incluso admite haber seguido a estas dos damas, hasta el punto de comportarse casi como una espía. Pero además, el hecho de que eligiera precisamente a dos mujeres nos hace suponer que

la autora era consciente de que sus novelas eran leídas mayoritariamente por un público femenino y que creía que iba a encontrar con más facilidad entre las mujeres a alguien que la apoyara.

En este tipo de dedicatorias se pueden percibir como rasgos más relevantes la sumisión y respeto que las autoras muestran hacia quienes dedican su obra, un elemento retórico propio de este género de escritos, y que visto desde el punto de vista sociológico, muestra la jerarquía existente entre el emisor y su receptor (Bousquet-Verbeke, 2004: 7). Sin embargo, en manos de una mujer adquieren una connotación especial, como hace constar Douglas Robinson con respecto a autoras de un periodo anterior:

> these women's rhetorical strategies operated on and with precisely the various rhetorics of submission that had hitherto confined them to the domestic sphere, traditionally the only realm in which a woman's voice should be used and could be heard; that these women came to voice by working subversively within established rhetorics of submission, to transform those rhetorics into surreptitiously empowering channels of expression that nevertheless continued to reassure the conservative male guardians of the public sphere with stylized gestures of obeisance (1995: s.p.).

Al mismo tiempo que utilizan esta estrategia, lo más representativo de estas dedicatorias resulta el agradecimiento que muestran todas ellas. Un agradecimiento que se manifiesta en un doble sentido, tanto hacia favores o ayudas realizadas en el pasado, como hacia cualquier posible beneficio o apoyo venidero.

En la primera dedicatoria de Bennett, esta se dirige a la princesa Carlota-Augusta-Matilda, la hija mayor del entonces rey Jorge III. Comienza como era habitual mostrando sumo respeto a la persona a la que dedica la obra: "It is with the most exalted sense or a sacred respect due to your amiable character, that I presume to dedicate to your Royal Highness the following sheets" (Bennett, 1785: iii); a continuación, destaca las virtudes de la princesa, la modestia y la sinceridad, pero en especial, la alaba por lo que representa en relación a su nación y a su familia. Son sus virtudes en el seno del hogar y de la familia las que destacan sobre el resto, puesto que aunque se trata de una princesa, como toda mujer, sus mejores

cualidades se manifiestan siempre en el ámbito doméstico o privado de la familia: "The brightest Jewel of the Court, the graces of whose person gives, but cannot receive, lustre from the most splendid ornaments, is in the domestic circle, in family endearments, still more lovely, and still more beloved" (vi-vii). Tras este apartado en el que Agnes Maria Bennett se recrea ensalzando la figura de la princesa, pasa a presentarle su obra y lo hace de una manera muy gráfica: "Permit an orphan, Madam, to find an asylum at your feet" (ix), a la vez que se detiene en mostrar los principales rasgos de la protagonista de la novela, todos positivos, que son obviamente comparables a los de aquella a quien va dedicada la novela. Finalmente, una vez le desea todo lo mejor, se despide de la princesa como su más fiel, obediente, devota y humilde servidora.

En cuanto a la segunda dedicatoria de Bennett, va dirigida a la duquesa de York. En este caso, el comienzo de la misma, más que referirse al respeto que siente por la persona a la que destina su dedicatoria, la novelista quiere dejar claro que no actúa de forma interesada: "I have not bound her in Morocco, to solicit either a douceur, or a place in the Royal Library" (1799: i). Mediante esta afirmación nos ofrece una interesante información sobre el tipo de beneficios que se podían obtener de un mecenas, una dádiva o regalo, o incluso un puesto de trabajo[72]. Esta dedicatoria, al igual que la anterior, se centra en las virtudes de la duquesa, incidiendo también en aquellas que se referían al ámbito propio de la mujer, puesto que ella "avoided the public eye, and lived, while her Royal husband was employed in the defence of his country abroad, as well as since his return, in the active practice of every female private virtue" (ii). Tras dar cuenta de toda una serie de cualidades que adornan a la duquesa, la propone como ejemplo para "that younger part of the Female World who are supposed to be the support of Novel Writers" (iv), una afirmación que da testimonio de una forma muy evidente sobre el público que leía este tipo

72 Este tipo de mecenazgo, otorgar al protegido o protegida un puesto de trabajo en el organigrama de gobierno de la época, como en la Oficina del Tesoro, en la de aduanas o correos, no fue tan extendido durante el siglo XVIII como lo había sido durante el Renacimiento (Korshin, 1974: 463). Sin embargo, tampoco creemos que las escritoras tuvieran acceso a ellos, sino que en todo caso serían ocupados por hombres, al tratarse de trabajos en el ámbito público, vedados para las mujeres.

de novelas. Agnes Maria Bennett finaliza con las fórmulas habituales de toda dedicatoria, deseando lo mejor a la persona a quien se dirige y despidiéndose como su más respetuosa y devota servidora.

Las demás escritoras, cuando decidieron dedicar su obra a alguna persona influyente que pudiera apoyarlas, no apuntaron tan alto y se dirigieron a miembros de la aristocracia. Así lo hizo Charlotte Lennox, cuando dedicó su novela *The Female Quixote* (1752) al Conde de Middlesex[73]. Sin embargo, la crítica, siguiendo la opinión de Boswell en *Life of Johnson* (Lennox, 1989: 388), cree que esta dedicatoria es obra de Samuel Johnson. Sea quien sea el autor o autora de este texto prefacial, confiesa que lo que le ha llevado a escribir esta dedicatoria es "The Dread which a Writer feels of the public Censure; the still greater Dread of Neglect; and the pager Wish for Support and Protection" (Lennox, 1989: 3), para después añadir que evitaría toda esta situación angustiosa que le provoca el hecho de mostrarse en público por primera vez, permitiéndole ser su mecenas. Un elemento un tanto extraño y a su vez innovador es la firma "The author?" con un signo de interrogación. Como sostiene Lorenzo Modia, hace referencia por un lado a un autor de género masculino que se vería reforzado por el hecho de que la novela se publicó anónimamente; y por otro lado, el signo de interrogación pone en cuestión la misma figura del autor, por tanto, resulta ambiguo y dudoso (2006: 112). Todo lo cual nos lleva de nuevo al principio, la posibilidad de que esta dedicatoria no sea obra de la autora de la novela, un hecho que se reflejaría en el propio texto también, a través de la mencionada ambigüedad que viene dada por la rúbrica despersonalizada y seguida por la interrogación.

La popular escritora de finales del siglo XVIII y principios del XIX, Elizabeth Helme, dedicó su novela *St. Clair of the Isles: or, The Outlaws of Barra, A Scottish Tradition* (1803) a una aristócrata, la Marquesa de Abercorn, a quien se menciona en relación a la también escritora Sydney Owenson, más conocida como Lady Morgan, pues la marquesa y su ma-

73 Charles Sackville, Conde de Middlesex (1711-1769), aparece descrito en su época como un hombre disoluto y extravagante, pero también como un apasionado de la ópera y escritor de poesía. *The Gentleman's Magazine* se refiere a él a su muerte como "a lover of learning, and a patron of learned men; author of several esteemed pieces in prose and verse" (cit. en Lennox, 1989: 388); con lo cual parece lógica la dedicatoria.

rido la acogieron en su casa. Efectivamente, la dedicatoria de Elizabeth Helme indica que los marqueses participaban en la vida literaria de la época y se dedicaban a proteger a escritores y escritoras. En este caso se trata de una situación diferente a la de la anterior novelista, puesto que podemos observar que Helme dedica su novela a la marquesa porque esta ya le ha concedido el honor de "patronise the following sheets" (Helme, 1803: iii). Sin embargo, la autora no sólo agradece a su mecenas los favores recibidos, sino también a su público, pues gracias a la gran acogida con la que se ha visto favorecida ha podido llegar a publicar un gran número de obras, tanto originales como traducciones, y como consecuencia de ello, contar con el apoyo de una personalidad como la marquesa. Por otra parte, en esta dedicatoria hallamos otro de los tópicos del género, como es el de pedir comprensión e indulgencia a los lectores y lectoras en relación a los errores que puedan encontrar en la obra, en particular en este caso, puesto que la novela se escribió, como confiesa la autora, "under the severe impressions of sickness and suffering" (iii). Por último, la dedicatoria finaliza con la consabida fórmula de despedida vista con anterioridad.

La dedicatoria de Sophia Lee a Sir John Eliot, baronet, en su novela *The Recess*, es más corta que las anteriores. No busca el favor de su destinatario, sino que está en la línea de la anterior, dado que la autora señala que ha escrito la dedicatoria en agradecimiento a los favores que Sir John le prestó en el pasado y porque se siente en deuda con él (Lee, 2000: 5). Se trataba de un médico escocés que alcanzó bastante renombre en Londres y que incluso atendía al príncipe de Gales. El agradecimiento de Lee se debe a que atendió a sus progenitores antes de su muerte (Alliston, 2000: 331, n2). Esta dedicatoria parece un tanto espontánea, pues la autora se disculpa por su atrevimiento al no haberle pedido permiso al baronet para dedicarle la novela. En este mismo tono, se inscribe la dedicatoria de Regina Maria Roche en *The Children of the Abbey* a un militar, Major General Sir Adam Williamson, K.B. Pero se muestra más explícita en el tipo de favor que ha recibido de este hombre: "your great, your unsolicited goodness to one of my nearest and most beloved connexions [sic] had inspired me with" (Roche, 1796: i). Este caso ilustra un hecho que no debemos olvidar, que las dedicatorias y otros elementos paratextuales que acompañan al texto podían ser incluidos o no, dependiendo de la voluntad del editor. En particular, de esta novela se han podido consultar

tres ejemplares de tres ediciones diferentes, y la dedicatoria sólo aparece en uno de ellos, en la cuarta edición de 1800, impresa por la Minerva Press de William Lane; mientras que en la primera edición de esta novela, también de la misma editorial, no aparecía dicha dedicatoria, así como tampoco en la cuarta edición de 1801 publicada en Dublín. Lo que resulta interesante es que la dedicatoria no aparezca en la primera edición y que luego se incluya en una edición posterior de la novela, y además publicada por la misma editorial. Un hecho tal vez debido a que tras el éxito de la novela, la autora se atreviera a escribir una dedicatoria para su obra y probablemente a hacérsela llegar a la persona a la que iba dirigida. Por otra parte, también hay que señalar que la edición en la que aparece dicha dedicatoria es la más cuidada y hasta lujosa, en la que además se incorporan grabados, por lo que su inclusión podría ser intencionada y con el propósito de agradar y homenajear al destinatario.

Del mismo modo, Ann Radcliffe dedicó una de sus obras a un miembro de la aristocracia, la duquesa de Leeds. Pero resulta curioso que lo realizara únicamente con una de sus obras, *The Romance of the Forest*, y en su cuarta edición de 1794. Se trata de una breve dedicatoria en la que la autora señala que su novela ha recibido la aprobación de la duquesa y que por ello se atreve a dedicársela (Radcliffe, 1792: iii). Asimismo, como en toda dedicatoria que se precie, Radcliffe se expresa con la mayor humildad y manifiesta lo siguiente: "Rather let me rejoice that the attention given in the following pages, to the cause of morality, has induced you to overlook the weakness of my endeavour to support it" (iv). La dedicatoria destaca por su referencia al *romance* y por la adscripción de Radcliffe a este género, además de que la novelista considera positivo para esta forma genérica el apoyo de "a LADY whose virtues honour her rank" (iv). Rictor Norton en su biografía de Ann Radcliffe aporta varias posibilidades para arrojar luz sobre la relación que pudo unir a la autora con la duquesa de Leeds, que era la institutriz de la anteriormente mencionada Princesa Carlota:

> The introduction between Ann Radcliffe and the Duchess of Leeds may have been effected by her publisher Hookman and Carpenter, for their entire booklist itself (with Radcliffe at its head) had been 'Dedicated (by Permission) to her GRACE THE DUCHESS of LEEDS' in 1793. The intimacy of the rela-

> tionship between the Duchess and the novelist cannot be determined, but they may even have met at a performance of Handel oratorio organized by the Duke of Leeds, for they had in common an intense enthusiasm for music (1999: 228).

Más Adelante, Norton señala otra oportunidad para un posible encuentro entre ellas: "The Duke was Lord Lieutenant of the East Riding, Yorkshire, and Mrs Radcliffe and the Duchess may have had a mutual acquaintance in Yorkshire; perhaps it was when William and Ann visited relatives in Yorkshire in 1794 that the possibility of the dedication was proffered and accepted" (1999: 228). Como se puede apreciar, este autor no aporta más que hipótesis sobre esta circunstancia, aunque no debemos olvidar que toda esta biografía de Ann Radcliffe está basada en conjeturas similares a esta, dado que la autora llevó una vida muy apartada del resto de la sociedad y se conoce muy poco de ella.

El agradecimiento puede hacerse extensivo a personas más cercanas, y no sólo por la ayuda o el apoyo material, como se aprecia en la primera dedicatoria de Fanny Burney en *Evelina*. Se trata de un poema en el que no se especifica a quien va dirigido: "To _____", pero que por lo que se desprende del mismo es evidente que va dirigido a su padre: "Oh, author of my being!" (1994: 3), aunque se da la paradoja de que la autora escribió su novela y la publicó en secreto para que nadie, incluido su padre, supiera de sus actividades literarias: "Concealment is the only boon I claim; / Obscure be still the unsuccessful Muse, / Who cannot raise, but World not sink, thy Fame" (3), con lo que la dedicatoria de la novela iba dirigida a alguien que en principio no debía leerla, y si lo hacía: "If e'er thy eyes these feble lines survey, / Let not their folly their intent destroy; / Accept the tribute – but forget the lay" (3). Una dedicatoria que refleja así las contradicciones con las que Burney afrontaba su carrera como escritora. Amelia Opie dedica también su novela *The Father and Daughter* a su padre. Como ella misma se encarga de señalar, una obra con este título y sobre esta temática "to whom could I dedicate it with so much propriety as to you, since, in describing a good father, I had only to delineate my own?" (Opie, 2003: 62). Como una buena hija, no duda en dedicar la primera de sus novelas a su padre, a quien, según sus palabras, le debe todo lo que es ahora, apelando además a uno de los sentimientos que todo padre experimenta ante los logros obtenidos por sus hijos e hijas. En este

caso, es evidente que las autoras no persiguen ningún interés a través de la dedicatoria de sus novelas, ni tan siquiera notoriedad, como podría colegirse de los casos anteriores.

La segunda edición revisada de 1778 de la novela de Clara Reeve *The Old English Baron*, que el año anterior había sido publicada bajo el título de *The Champion of Virtue*, fue dedicada a Martha Bridgen, hija de Samuel Richardson y amiga de la autora. Reeve le dedica su novela en agradecimiento a su labor editorial o correctora, considerándola de gran importancia para la mejora general del texto, así como para una mejor acogida de la obra: "You took upon yourself the trouble to revise and correct the errors of the first impression; and, in short, you gave him all the graces necessary to solicit and obtain the notice and approbation of the Public" (Reeve, 1778: iii-iv). Jeanine Casler en un artículo que dedica a las prácticas editoriales llevadas a cabo en este texto, sin embargo, señala que la labor de Bridgen como editora del texto lo empeoró, puesto que tendió a ser muy intervencionista (2001: 419). Para ello se basa en ciertos comentarios de esta sobre las correcciones que le hubiera gustado hacer en la obra de su padre, pero que no se atrevió a realizar, y teniendo en cuenta que Clara Reeve era una escritora poco conocida cuando publicó por primera vez esta novela, Casler cree que la intervención de Bridgen habría sido de mayor trascendencia (421). Como muestra, sostiene que se debe a ella la desaparición en esta segunda edición de la figura del editor que ha encontrado un antiguo manuscrito, una técnica narrativa utilizada anteriormente por Horace Walpole, y que Reeve se habría propuesto imitar para dar más verosimilitud a su obra (423). Es por este y otros ejemplos similares que, en opinión de Casler, "the first edition of Reeve's *Old English Baron* has a clear expressive advantage over the revised edition" (421).

Como veíamos anteriormente en palabras de Bourdieu, los escritores y escritoras podían encontrar cierta seguridad y apoyo en reuniones y grupos en los que compartían sus gustos y aficiones con otras personas también relacionadas con el medio literario, al mismo tiempo que obtenían consejo o ayuda a la hora de conseguir publicar sus obras. Esta necesidad de buenos contactos para moverse en el mundillo literario era especialmente necesaria para las mujeres y queda patente en el caso de los grupos de escritoras que se reunían alrededor de una figura masculina de

renombre como Henry Fielding, Samuel Johnson o Samuel Richardson. La dedicatoria en la novela *Memoirs of Miss Sydney Bidulph* de Sheridan es un ejemplo claro de esto: "The Editor of the following sheets takes this opportunity of paying the tribute due to exemplary Goodness and distinguished Genius, when found united in One Person, by inscribing these Memoirs to THE AUTHOR OF CLARISSA AND SIR CHARLES GRANDISON" (Sheridan, 1995: 3). La relación entre Richardson y Frances Sheridan no sólo fue literaria, sino también personal, dado que se conocieron a través del marido de esta, el actor y manager teatral Thomas Sheridan, y cuando ella le mostró su manuscrito de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, Richardson hizo lo posible por publicarlo (Turner, 1994: 91). A través de la temática de sus novelas, a Richardson solía asociársele con el público femenino, por ser un escritor que presentaba la vida desde un punto de vista "femenino". Mantenía correspondencia con un gran número de mujeres sobre los temas que trataba en sus novelas, tales como la obediencia filial o la educación de la mujer. En su época se le consideraba mecenas de escritoras y él se enorgullecía de ello, puesto que entre sus amigas o protegidas, aparte de Frances Sheridan, se encontraban también autoras como Charlotte Lennox, Sarah Fielding o Laetitia Pilkington, entre otras (Turner, 1994: 107). Además de pertenecer al círculo de amistades de Richardson, se sabe que Samuel Johnson admiraba la obra de Sheridan, y que esta mantuvo contacto con otros círculos literarios y teatrales. Junto a Sheridan, otra autora que ya hemos mencionado aparece relacionada con Samuel Johnson a través de su dedicatoria, Charlotte Lennox.

La importancia del papel que desempeñaba la crítica por medio de las reseñas de las novedades literarias en la prensa, queda patente en la segunda dedicatoria que Frances Burney escribió para *Evelina*. Ante la publicación de su primera novela, "the trifling production of a few idle hours" (1994: 4), siente que necesita algún tipo de protección y cree que los críticos se la pueden proporcionar: "Without name, without recommendation, and unknown alike to success and disgrace, to whom can I so properly apply for patronage, as to those who publicly profess themselves Inspectors of all literary performances?" (4). Como a continuación señala Burney en el prefacio a *Evelina*, las novelas no gozan de una buena acogida en los círculos literarios del momento y los y las novelistas son especialmente mal considerados (6), por lo que parece que es esto lo que le motiva

a dedicar su opera prima "to the Authors of the Monthly and Critical Reviews" (4). Estas dos publicaciones eran en su campo las de mayor prestigio del momento y por tanto ejercían una gran influencia en el ámbito literario: "The fact that many eighteenth-century authors expressed fear and malice toward book reviewers suggests the power of these Reviews and the perception that they controlled an author's fate" (Runge, 2005: 278). Gina Campbell también explica que "when Burney addresses her critics, she explicitly brings men's assigned role as protectors into the relationship between critic and author" (1990: 564). Si bien es cierto que Burney publica su texto de forma anónima, y que lo inscribe dentro del orden patriarcal de la época, si se compara la dedicatoria y la obra a la que precede, como hace Campbell, se llega a la conclusión de que

> [w]hile it may be difficult to avoid reproducing existing hierarchies in any text, Burney handicaps her Project of winning authority for women at the outset by deciding to write from within the patriarchal code of feminine propriety. The way *Evelina* reinscribes the literary patriarchy is most clearly illustrated by the importance Burney gives to male protectorship. Just as a gentleman's protection ostensibly shields a woman from rape and preserves her reputation, a critic's protection shields a woman writer from misreadings that violate her text and her literary reputation (1990: 580).

La necesidad que manifiesta Burney de pedir esta protección un tanto particular podría habérsela ahorrado simplemente haciendo constar en su obra su autoría, dado que los hombres, y en general los críticos, ya eran especialmente protectores – la autora misma se dirige a ellos como *gentlemen*–, por el código imperante de la galantería en los comportamientos entre hombres y mujeres, y por tanto debían proteger a las mujeres, incluso al redactar una reseña (Runge, 2005: 278).

Sin embargo, la descripción que hace Burney de su situación en esta dedicatoria: "Without name, without recommendation, and unknown" (1994: 4), no parece corresponderse con la realidad, ya que por ser su padre, Dr. Charles Burney, un conocido historiador en el campo de la música, pudo entrar en contacto desde pequeña y en su casa con destacados intelectuales y escritores de la época como David Garrick, Sir Joshua Reynolds, James Boswell o Samuel Johnson. Por otra parte, se da el caso

de que su propio padre colaboró como crítico en una de las publicaciones que menciona en dicha dedicatoria, *Monthly Review*, durante diecisiete años, y no sólo como crítico musical sino también sobre diversos temas literarios (Lonsdale, 1963: 346). A pesar de todo ello, la educación que había recibido, basada en la defensa de un comportamiento modesto y virtuoso de la mujer, hacía que Fanny Burney viese la publicación de su novela y su posible exposición al público como algo inadecuado para una joven como ella. Con todo, no se debe olvidar el recurso retórico siempre presente en este tipo de elementos paratextuales, la *captatio benevolentiae*, mediante la que la autora trata de ganarse la simpatía de sus lectores y lectoras, mostrándose humilde y con pocos recursos, y así prepararlos favorablemente para el texto que viene a continuación. No creemos que fuese simplemente por la protección que pide Burney a los críticos en su dedicatoria, pero esta escritora recibió críticas muy favorables, e incluso aparece en las reseñas a novelas de otras autoras como el modelo al que estas debían imitar o seguir (Runge, 2005: 292-294).

Por último, destacamos la dedicatoria que Regina Maria Roche dirigió a su público en la novela *The Vicar of Landsowne; or Country Quarters* (1789), en la que agradece de forma expresa al público la parcialidad con la que la ha tratado. Aunque sea una novela de la que no hay traducciones al castellano, incluimos su dedicatoria por ser reveladora en cuanto a la importancia que va adquiriendo el público en la recepción de las obras literarias. Para estos momentos Regina Maria Roche ya había publicado sus dos novelas más populares, *The Children of the Abbey* y *Clermont*, de modo que tiene motivos más que suficientes para mostrar su gratitud hacia su público lector: "The Author of the following Work gladly embraces the present opportunity of returning her most grateful acknowledgments to the Public, for the high favour and patronage it has already experienced from them" (Roche, 1800b: i).

La dedicatoria de Roche y algunos prefacios de estas escritoras reflejan ya un cambio en el modo en que funcionaban las relaciones en el ámbito literario a finales del siglo XVIII. Como señala John Brewer, "In the complex and often fraught relations between patron and authorial client the balance of power slowly but irreversible shifted in favour of the writer. Because authors increasingly had the alternative resources of a commercial literary world, they became less dependent on individual lar-

gesse" (1997: 163). En la segunda mitad de este siglo, tras haberse tratado anteriormente con desdén al público por hacer gala de unos gustos triviales, se le empieza a aceptar en virtud de su papel en el negocio editorial, ya que los autores y autoras ven que necesitan de él, es decir, precisan que compren sus obras para poder mantenerse; es entonces cuando el prólogo dirigido al público lector se convierte en algo más valioso que una dedicatoria a un mecenas (Brewer, 1997: 191).

LAS TRADUCCIONES FRANCESAS Y ESPAÑOLAS

En un principio, parece que una obra traducida de otro idioma no resulta apropiada para dedicársela a alguien, de modo que apenas hay nada que comentar sobre las traducciones en este apartado. Además, como cabía suponer, todas las dedicatorias de las autoras británicas ya vistas desaparecen en las traducciones posteriores, con la excepción de un caso significativo. Se trata de la traducción española de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Sheridan, que en su prólogo recoge parte de la dedicatoria de la autora al célebre escritor inglés Samuel Richardson. El traductor español, no sólo traduce la novela, sino también los elementos paratextuales de la traducción francesa. Al incluir el traductor francés, el Abbé Prévost, parte de la dedicatoria de Sheridan a Richardson en su 'Avertissement'[74], posteriormente aparecerá en la traducción castellana:

74 Reproducimos aquí las palabras del traductor francés:

> L'aimable et modeste ouvrage, qu'on donne au Public, a paru sans nom d'Auteur, et sans autre préambule qu'un humble hommage, rendu dans ces termes et dans cette forme au célèbre Richardson.
>
> L'Editeur de ce Journal prend occasion de l'honneur qu'il a de le publier, pour rendre, à la bonté exemplaire et au génie distingué, le tribut qui leur appartient, lorsqu'ils se trouvent unis dans une même personne: en dédiant son Recueil
>
> A L'AUTEUR
> DE CLARISSE ET DE
> GRANDISSON
>
> Le génie et la bonté unis dans un Ecrivain: quel éloge! jamais aucun monument de la vanité des Hommes n'a porté de si glorieuse inscription (Sheridan, 1752: i-ii).

Esta apreciable y modesta obra se dió á la luz sin nombre de autor, y sin otro preámbulo que un humilde homenage tributado al célebre Richardson en estos términos.

El editor de este diario se vale de la ocasión que le presenta la honra que tiene en publicarlo, para pagar á la bondad exemplar, y al genio distinguido el tributo que les pertenece, quando se hallan unidos en una misma persona, dedicando su colección

AL AUTOR DEL GRANDISON, Y DE LA CLARISA.

El genio, y la bondad unidos en un escritor. ¡Qué elogio! Ningun monumento de la vanidad de los hombres ha tenido jamás tan gloriosa inscripción (Sheridan, 1792: s.p.).

Este hecho estaría relacionado con motivos publicitarios, ya que Richardson era un autor famoso y conocido en la península y resultaba conveniente que una obra sin nombre de autor se asociara con una figura relevante y en boga, y así hacérselo notar al público comprador o lector.

Por último, no queremos dejar de mencionar los casos en que las traducciones han sido dedicadas por parte de dos de los traductores. El traductor francés M. de la Place dedicó su traducción de la obra atribuida a Sarah Fielding *L'orpheline angloise ou Histoire de Charlotte Summers* a una dama anónima, a la que se dirige como "respectable N..., vous que née dans la Province, douée par la nature d'un des meilleurs esprits que je connois" (1752: i). Parece que el único motivo por el que de la Place escribe este paratexto es para manifestar su admiración hacia esta dama, cuya relación ellos sólo conocen, tal vez esperando a cambio alguna compensación, aunque en la dedicatoria el traductor parece hacerlo desinteresadamente: "Recevez seulement mon Livre; et puisse-t-il vous amusser! Vous y verrez des sentiments qui ne vous sont point étrangers, c'est à ce titre seul qu'il peut-être vous plaire; et c'est assez pour moi" (ii).

De igual modo, en una de las traducciones españolas de *The Recess* de Sophia Lee, que apareció con el título de *El subterráneo, ó Las dos hermanas Matilde y Leonor*, el que parece ser el traductor de la misma se la dedica a una señora con las siguientes palabras:

Á LA SEÑORA DOÑA MARÍA GUADALUPE DE BUSTAMANTE Y SIERRA, de la insignia de distinción de la

Junta de Damas Españolas DE FERNANDO VII.

La dedica el Comisario honorario de guerra D. Manuel de Quevedo Bustamante (Lee, 1817: s.p.).

Por los apellidos, tanto de la persona a la que se dedica como del que realiza la dedicatoria, parece que se trata de una dedicatoria de un hijo a su madre. Sería un caso similar al que hemos visto anteriormente de Amelia Opie o Fanny Burney, que dedicaban su novela a su padre, y que suele ser muy habitual entre los autores y autoras, dedicar su obra a algún ser querido, por el apoyo, fundamentalmente moral, recibido. En este caso, además de este apoyo, que no dudamos que recibiera el traductor, dada la categoría social de la dama en cuestión y su pertenencia a una asociación femenina, podemos conjeturar con la existencia de otro tipo de ayuda, como sería el respaldo de esta Junta de Damas a la traducción en cuestión. Si el traductor tenía estos apoyos creemos que le resultaría más fácil conseguir la publicación de su traducción, al tener ya la venta de un cierto número de ejemplares asegurada, en el caso de que estas damas y sus amistades se suscribiesen a la obra. Por otra parte, vemos que la obra salió de los talleres de la Imprenta de Villalpando, que aparece como "Impresor de cámara de S. M.", un hecho que también pudo facilitarse a través de la mediación de la madre del traductor, que pertenecía a una asociación que, como se consigna en la propia dedicatoria, estaba auspiciada por el rey. Por último, esta dedicatoria resulta también de interés por ser la persona a la que se dedica la traducción una mujer, lo que nos indica el tipo de público al que podía atraer la obra traducida.

El estudio de las dedicatorias nos ha mostrado las dificultades que las mujeres tenían que superar para poder publicar sus obras y mantener una carrera literaria. Como bien señala López-Cordón, "supone una importante pericia de la pluma y el lenguaje, unas relativas oportunidades, en forma de apoyos, protección o medios de vida, y una lucha constante contra las dificultades, los deseos de abandono, la necesidad de dedicar tiempo a otras cosas, y la envidia" (2005: 194). Es probable que muchas mujeres de este periodo, de las que obviamente no tenemos noticia, sucumbieran en el intento y no lograran ver sus obras impresas. Sin embargo, estas autoras que aquí estudiamos aprovecharon sus habilidades, tanto literarias como sociales, y lo consiguieron. Lo triste es que los lectores y lectoras franceses y españoles no pudieron conocer las dedicatorias de las novelis-

tas inglesas, especialmente cuando se dirigían a ellos y les mostraban su agradecimiento y dedicación, dado que desaparecían de las traducciones, en algún caso incluyendo una nueva de la pluma del traductor.

FRONTISPICIOS E ILUSTRACIONES

Los frontispicios e ilustraciones van a acompañar al texto cada vez con mayor asiduidad, y esto se percibe especialmente en la época comprendida en este trabajo, por dos motivos fundamentales en opinión de Michel Melot, la creciente importancia de la imagen en la adquisición de conocimientos y la entrada del libro entre los bienes de consumo industriales (1985: 287). En este sentido, el libro pretendía llegar a un mayor número de lectores y lectoras, y aunque la educación se extiende cada vez más entre la población de todas las clases, una de las posibilidades de llegar a aquellos con niveles de instrucción más bajos era

> presentar los libros de forma más grata mediante [...] la intercalación de numerosas ilustraciones, [...] que podían llenar una página con una finalidad ambiental, especialmente en la portada o en el frontis, pero que normalmente se intercalaban en el texto, precisamente al lado de las palabras en las que se describía la escena, para ayudar a la comprensión y facilitar el recuerdo; o adornaban, como viñetas, el comienzo y final de los capítulos (Escolar, 1986: 434).

Entre los nuevos grupos que se incorporan a la lectura en este periodo están las mujeres, quienes parece que se mostraban particularmente inclinadas a disfrutar de las ilustraciones con que se adornaban en un principio algunas ediciones más lujosas, aunque las imágenes se extendieron posteriormente a las ediciones más baratas, como los folletines. Este gusto de las mujeres por las imágenes se convirtió en un estereotipo, y así lo representó Paul de Kock en su novela *Le Cocu* de 1832, en la que recoge diferentes tipos de lectoras que visitaban los famosos *cabinets de lecture* franceses. Una de estas lectoras exclama: "Ah! et puis qu'il y ait des gravures... de ces belles gravures où l'on voit des crimes!... Je tiens aux gravures, moi; d'ailleurs je me dis: Un roman où l'on n'a pas fait la dépense d'une image, c'est qu'apparemment ce n'est pas le Pérou..." (cit. en Sauvy, 1985: 447).

En general, la configuración de la portada y frontispicio depende del impresor o editor del libro y suele estar relacionada con el tema sobre el que tratará el libro, aunque no hay que olvidar casos en que se produce cierta arbitrariedad, e incluso en los que no se incluye por necesidad, sino simplemente para adornar el libro (Civil, 2009: 519-21). Este es el caso de ciertos pequeños dibujos alegóricos y florales que acompañan normalmente al texto de la portada, o que decoran el principio o final de capítulos de algunos de estos textos.

Un caso peculiar es el de las ediciones inglesas de la Minerva Press, editorial inglesa ya referida y a la que se solía relacionar particularmente con las mujeres, tanto autoras como lectoras. Una de las características de los libros que salían de esta editorial era precisamente las ilustraciones que ofrecían a su público lector. Así, su dueño, William Lane, utilizaba esta estrategia como medio publicitario para atraer a sus potenciales compradores y compradoras. Dorothy Blakey nos ofrece algunos ejemplos de este uso por medio de las expresiones que se utilizaban en las portadas o en los folletos que anunciaban las novedades: "'with the most superb engravings' [...], 'enriched with elegant and superb titles' [...], 'illustrated with a descriptive Frontispiece'" (1939: 89). Entre los textos con ilustraciones destacan aquellos que se publicaron durante el periodo en que la novela gótica se encontraba en su punto culminante, "when the lurid incidents of the text gave the artist ample scope" (91). Destaca en este sentido una edición muy lujosa de *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche, la cuarta edición de 1800, con encuadernación de tapas duras y un grabado en el frontispicio, mientras que se publicaron otras ediciones de este mismo texto en las que no se incluían grabados, lo que puede significar que se sacaban ediciones diferentes de una misma obra para un público diferente, con mayor o menor poder adquisitivo. Por otra parte, gran parte de la producción de la Minerva Press iba destinada a las bibliotecas de prestamo, en las que las obras con grabados tal vez constituirían un fondo especial, con unas destinatarias en particular, las señoras. El frontispicio y la portada de esta obra de Roche presentan por tanto un grabado en el que aparece la joven protagonista en una de las escenas más impresionantes y aterradoras de la novela, cuando cree que se le ha aparecido un espectro en una capilla, y que precisamente por su espectacularidad, recoge Blakey en su libro sobre esta editorial (1939: 56). Como vemos, en estos momentos el frontispicio es el lugar reservado

para las imágenes, con ellas se pretendía situar al público en el ambiente en que transcurre la historia y darle a conocer la imagen y el aspecto de los personajes principales (Carrete Parrondo, 1994).

Se ha podido comprobar que este no fue un caso aislado, sino que las obras de otras autoras que disfrutaron del favor de sus lectores y lectoras fueron objeto también de ediciones especiales con grabados. Así, la sexta edición de 1799 de *The Old English Baron* de Clara Reeve, vio la luz "embellished with eight elegant engravings, from new designs" (1799: s.n.), además de con una dedicatoria a Mrs Bridgen, que hasta entonces no había incluido la autora, dando a entender así que la publicación de esta edición es una ocasión especial por los cambios realizados y para dar a conocer a su consejera y protectora. *The Female Quixote* de Charlotte Lennox, publicada por primera vez en 1752, no presentaba grabados en sus primeras ediciones; sin embargo, posteriormente, entre las muchas ediciones de las que fue objeto, algunas incorporaban ilustraciones, como la edición de 1783 de Harrison & Co., aunque hay que señalar que a diferencia de las anteriores, esta no es una edición lujosa sino que resulta similar en su formato a los folletines, con el texto en doble columna y la fuente de tamaño muy reducido. De igual modo, la edición de Cooke de la novela de Lennox, publicada en 1799, "embellished with superb engravings" (s.n.), presenta también un formato más moderno con el texto con interlineado sencillo y con fuente también más pequeña. Este hecho permitió reducir en estas ediciones el número de páginas a poco más de cien, cuando en la primera edición los dos volúmenes constaban de al menos cien páginas más, lo que también redundaría en la bajada en el precio de la obra.

Se da la circunstancia de que una de las obras que hemos visto anteriormente, *The Children of the Abbey*, nos ofrece también la posibilidad de comprobar cómo evolucionará el tratamiento de las imágenes más adelante, en el siglo XIX, dado que una edición española de esta obra, *Oscar y Amanda: (amor y virtud triunfantes)*, de 1868, luce ilustraciones a color de varias escenas de la obra especialmente dramáticas o románticas. Con todo, se trata de láminas que se insertan en el texto escrito de la obra a posteriori, ya que no siguen la paginación del libro, y además al final de la obra se ofrece una "pauta para la colocación de las láminas" para el encuadernador. Ediciones posteriores a esta del texto de Roche, preferentemente de principios del siglo XX, ya muestran una utilización de la

imagen diferente, dado que es en la portada, en el exterior del libro, donde va la imagen clave, que debe resultar atractiva al público en cuanto vea el libro, y que como consecuencia, invite a que se decida a comprarlo.

Similar al libro que se acaba de comentar, es la tercera edición de *Saint-Clair de las islas ó los desterrados á la Isla de Barra*, de 1857; aunque en este caso las ilustraciones son en blanco y negro. En la página de título o portadilla se reseña este hecho: "Tercera edición, corregida y adornada con 8 láminas primorosamente litografiadas"[75]. Por otra parte, y también como en el caso anterior, son páginas independientes que se han añadido al texto escrito y al final del volumen se incluye una "Planilla para la colocación de las láminas". En este caso, además, las láminas parecen haber sido encargadas a otro taller, dado que en cada una se especifica la librería en que fueron hechas y el año, que es también 1857, demostrando así el desarrollo de otra rama de la industria librera con profesionales que se especializaron en los grabados para adornar libros.

Nos referiremos también al papel destacado que juegan las imágenes en los folletines. En el corpus de este trabajo se han incluido como sabemos, dos, *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe y *Una historia sencilla* de Elizabeth Inchbald. La relación de las imágenes con el texto escrito es diferente, al aparecer intercaladas en este, aunque en el folletín estas imágenes sean de peor calidad[76]. En la contraportada se indica precisamente que los folletines incluyen grabados, utilizándose este hecho como reclamo publicitario: "A real la entrega con grabados". Como sabemos, el siglo XIX es el siglo de las imágenes y la calidad de un libro dependerá en gran parte de ellas, como consecuencia de ello las novelas más populares, como las publicadas por entregas y los folletines, se llenan de ilustraciones como se observa en estos textos.

---

75 La litografía se basa en el poder de ciertos minerales, como la piedra calcárea para absorber sustancias orgánicas grasas, y en el del agua para repeler la grasa. El procedimiento consiste en hacer un dibujo en una piedra porosa y darle consistencia con una solución de goma acidulada. Después, en la tirada, sólo recogerá la tinta del rodillo esta parte, pues el resto de la piedra humedecida la rechazará (Escolar, 2000: 316-7).

76 Al haberse utilizado en los folletines un papel muy fino y de escasa calidad, la tinta de las imágenes traspasa a la página siguiente, con la consiguiente dificultad para la lectura del texto escrito.

Por tanto, la aparición de ilustraciones o imágenes en los libros es un hecho vinculado a la mayor expansión de la industria del libro, relacionado, a su vez, con la industrialización de la sociedad decimonónica en general, y que provoca una necesidad de dar salida a esta mayor cantidad de libros, producidos a su vez para intentar llegar a un mayor número de lectores y lectoras. Sin embargo, se llegó a la circunstancia que reseña Hipólito Escolar:

> según declaraciones de los contemporáneos, mucha gente buscaba los libros más por las ilustraciones que por el texto, es decir, resultaba más comprensible la información gráfica. Fue tal la demanda de ilustraciones, que se hicieron, cono en algunas épocas pasadas, pero en mayor proporción, libros en los que el texto era una improvisación circunstancial para acompañar a las ilustraciones. Se comprende, por consiguiente, que el siglo diecinueve haya sido considerado el siglo de la ilustración (2000: 315-6).

Finalmente, destacamos un caso muy particular, se trata de una obra que se publicó en Inglaterra con una imagen en el frontispicio, y que posteriormente acompañó también al texto en la traducción francesa, así como en las dos traducciones españolas que aparecieron en la península. Una circunstancia que da continuidad y unifica el proceso que se ha producido desde la publicación del texto en inglés, hasta su llegada a España, a través, a su vez, del texto francés. La segunda edición de la novela de Amelia Opie *The Father and Daughter* estaba adornada con un frontispicio especialmente creado para ella por el esposo de la autora, John Opie, y así aparece firmado en el original (King y Pierce, 2003: 57). Como ya se ha observado más arriba, el hecho de que una publicación contuviese este tipo de imágenes no resulta extraño, sin embargo, sí que es reseñable que se repita la imagen en las ediciones de otros países, como en este caso. Por otra parte, hay que subrayar también otra circunstancia interesante, la protagonista cambia de nombre en la traducción al francés, de Agnes pasa a llamarse Cécile, con el consiguiente cambio en la ilustración, dado que en ella el principal personaje femenino ve cómo su padre está escribiendo su nombre en un ataúd. En las ediciones castellanas la ilustración es la misma, aunque en una de ellas se mantiene el nombre en francés, mientras que en la otra, aunque no se aprecia con claridad, parece que el

nombre se ha traducido al castellano y lo que escribe el padre de la protagonista sobre el ataúd es "Cecilia" (1822: s.p.).

El estudio de los frontispicios e ilustraciones ha revelado un paulatino interés por parte de los editores de cubrir un espectro de lectores y lectoras más amplio, tanto entre los de mayor poder adquisitivo como entre las capas medias y medias-bajas de la población, que si no sabían leer o les resultaba dificultoso entender el texto, al menos podían disfrutar de las ilustraciones. Las imágenes que se seleccionan y que aparecerán, bien en el frontispicio, junto a la portada, o bien en el interior, serán aquellas que puedan hacer el libro atrayente al público, tanto lector, como suscriptor y comprador, es decir, las más truculentas o aterradoras, o las más tiernas y románticas. También se aprecia que se atienden las expectativas de las mujeres lectoras, dado que se considera que son ellas las que reclamarán con mayor insistencia libros con ilustraciones.

PÚBLICO LECTOR

Dado que este trabajo se refiere a la recepción de las novelas de escritoras británicas del siglo XVIII en España, se tiene que centrar forzosamente en un proceso comunicativo, en el que las emisoras son las autoras, siendo los receptores los lectores y lectoras españoles. Sin embargo, al estar uno de los polos ocupado por mujeres, parece oportuno que en el otro también se sitúen preferentemente las mujeres; es por ello que en esta sección nos concentraremos fundamentalmente en ellas, las lectoras. Además de este motivo, creemos que es interesante dedicarles espacio a las lectoras por la razón que ya se ha mencionado anteriormente en este trabajo, el hecho de que en el siglo XVIII se produjera una revolución cultural que se centró en la mujer, y que venía favorecida por el cada vez mayor acceso de las mujeres a la educación y, por tanto, a la lectura.

Ahora bien, al plantearnos este objetivo, surge una pregunta lógica, ¿cómo podemos saber el número de lectores, en este caso lectoras, que pudo leer estas obras? Es imposible saberlo con certeza, al no disponer de datos fiables sobre ello; sin embargo, a través de la información que nos aportan listas de suscriptores, anotaciones en los propios libros, testimonios de lectoras, publicidad de libros dirigida a mujeres, etc., se podrá al menos esbozar un panorama de la situación de las lectoras en aquellos momentos. Como hasta ahora se ha venido haciendo, comenzaremos por referirnos a las lectoras inglesas, para las que fueron creados los textos originariamente. Al pasar por Francia, antes de llegar a España, también mencionaremos de forma breve la situación de las lectoras francesas, hasta abordar finalmente a las españolas, en las que trataremos de centrarnos con una mayor profundidad.

LAS LECTORAS EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVIII

Al examinar el contexto que rodeó la aparición de las novelas de las autoras aquí estudiadas, hay que subrayar que a lo largo del siglo XVIII el acceso de la ciudadanía británica a la lectura fue cada vez mayor, tanto por el

descenso en los niveles de analfabetismo, como por el aumento extraordinario en el número de libros publicados, producidos ya en estos momentos como artículos de consumo. Como consecuencia de ello, a finales de siglo los hábitos de lectura cambian, se pasa de la lectura intensiva, fundamentalmente de textos religiosos, a la lectura extensiva, "que pone de manifiesto de un modo moderno, laicizado e individual, cierta avidez por consumir un material nuevo, más variado, y, en particular, por satisfacer el deseo de entretenerse privadamente" (Wittman, 1988: 439). Hay una mayor diversidad de libros y estos dejan de ser objetos sagrados, el libro sólo se lee una vez, para a continuación dejarlo y empezar otro[77]. Estos nuevos hábitos fueron impulsados por el establecimiento de numerosas bibliotecas de prestamo o *circulating libraries*, donde los lectores y lectoras podían suscribirse y obtener así todo tipo de obras sin la necesidad de tener que comprarlas.

Por otra parte, como señala Nancy Armstrong, también durante el siglo XVIII surge en las clases medias y medias-altas un nuevo modelo de mujer, que, recluida en el ámbito doméstico sin otro quehacer que supervisar el trabajo del personal de servicio, disponía de mucho tiempo libre y llevaba una vida ociosa y un tanto vacía (1991: 102 y 105). Ian Watt dedica unos pasajes de su conocido libro sobre la novela inglesa del XVIII a las lectoras de clase acomodada y a su influencia en "the rise of the novel", dado que la mayor parte de su tiempo libre lo ocupaban leyendo de forma compulsiva (1985: 44). Más adelante este autor se detiene en hablar sobre el "*closet*" o la pequeña habitación que normalmente estaba adosada al dormitorio, y que en estos momentos era el espacio en el que la mujer podía ejercer su libertad (188) y disfrutar de placeres como la escritura o la lectura. El periodo que se estudia en este trabajo es, como se ha visto, un momento de entrada masiva de las mujeres en la carrera literaria, pero a la vez se producía también lo que se ha definido como feminización del público lector (Pearson, 1999: 14).

77 Por dichos motivos este autor habla de una revolución en la lectura en este periodo; sin embargo, Roger Chartier considera que coexisten en esta época ambas formas de lectura, e incluso más: "para los lectores y lectoras más letrados, la gama de las maneras de leer parece alargarse, proponiendo prácticas diferentes según los momentos, los lugares, los géneros. De este modo cada lector es, sucesivamente, un lector 'intensivo' y 'extensivo', absorto o desenvuelto, estudioso o distraído" (2000: 188).

La lectura parecía la manera más apropiada de emplear el tiempo libre del que disponían las mujeres, y de este modo no se dejaban llevar por otras distracciones más frívolas; pero al mismo tiempo, esta nueva costumbre causaba una gran preocupación, puesto que cada vez resultaba más difícil controlar lo que las muchachas leían, al tener un acceso más libre a los libros, sobre todo a través de las bibliotecas ambulantes. Se pretendía protegerlas de ciertas lecturas, dado que podían corromper su inocencia, o porque precisamente por ser mujeres y carecer de la educación y el entendimiento necesarios, eran especialmente susceptibles a ciertos materiales (Flint, 1993: 22). Ahora bien, una cosa era lo que se recomendaba como buenas lecturas para las jóvenes y otra bien distinta lo que realmente leían, ya que, además del entretenimiento y placer que les podía proporcionar, la lectura de aquello que tenían vedado constituía para las lectoras una manera de rebelarse e imponer su propia personalidad, y de este modo, ejercer su libertad (14).

Durante el siglo XVIII, dada la progresiva popularidad de la novela, proliferaron toda clase de comentarios en los que la lectura de textos de este género se asociaba de forma exclusiva y negativa con las mujeres, especialmente en la segunda mitad de la centuria. Florecieron todo tipo de obras, novelas, poemas, ensayos, tratados educativos, etc., en los que se distinguía entre libros adecuados e inapropiados, relacionando las malas lecturas con comportamientos incorrectos de todo tipo. Podemos citar como ejemplo el siguiente comentario de 1792 en un texto titulado *The Evils of Adultery and Prostitution*: "The increase of novels will help to account for the increase of prostitution and for the numerous adulteries and elopements that we hear of in the different parts of the kingdom" (cit. en Kelly, 1985: 186). Por ello, Jacqueline Pearson señala que:

> It seems there was hardly any crime, sin or personal catastrophe that injudicious reading was not held to cause directly or indirectly –from murder, suicide, rape, and violent revolution, through prostitution, adultery and divorce, to pride, vanity, and slapdash housewifery. In particular, criticism of women's reading became highly sexualised, sexual transgression being repeatedly figured by unwise reading (1999: 8).

No obstante, todas estas circunstancias serían la consecuencia de la preocupación que se sentía ante los cambios en el comportamiento de

las mujeres, dado que, como se ha mencionado, mientras leían podían alcanzar cierta autonomía y libertad, pero no es el resultado de un análisis exhaustivo de los hechos (Fergus, 2000). Así, por ejemplo, no más del treinta por ciento de las personas suscritas a las bibliotecas de prestamo eran mujeres (Turner, 1994: 135-6), con lo que la afirmación tan extendida de que las mujeres eran las principales clientas de estos establecimientos no se sostiene. De hecho, hay varios testimonios de importantes escritores, como Walter Scott o Samuel Taylor Coleridge, en los que afirman ser muy aficionados al tipo de ficción que se prestaba en estas bibliotecas (Blakey, 1932: 54), de modo que puede establecerse que su público iba más allá de mujeres y gente sin mucha educación.

Como consecuencia de esta situación y para paliarla de algún modo, algunas escritoras reformistas del momento utilizaron el propio género novelesco que se estaba cuestionando para tratar de ejercer una influencia positiva en las jóvenes lectoras, ya que precisamente esta era su lectura favorita. Uno de los modelos que mejor se ajustaba a sus propósitos era el creado por Cervantes, dado que aunque su célebre *Don Quijote* viera la luz dos siglos atrás, en este momento en que la novela se estaba desarrollando y asentando como género en las islas británicas, nuestro autor era muy admirado por los escritores y escritoras ingleses. No precisamos ir muy lejos para poder citar un ejemplo de la utilización del modelo cervantino para parodiar la lectura de novelas desaconsejables y sus efectos nocivos sobre lectoras jóvenes, puesto que la novela de Charlotte Lennox *The Female Quixote* trata de forma expresa sobre este tema.

Fanny Burney, como veíamos en otro capítulo de este trabajo, en el prólogo de su novela *Evelina* se hace eco de la desconfianza de la sociedad inglesa hacia la novela, cuando hacía notar la falta de consideración y respeto hacia los y las novelistas en la República de las Letras (1994: 7). Al mismo tiempo que expresa la inquietud generalizada sobre la lectura de novelas, dado que incluso se muestra partidaria de su "total extirpation" (8), y especialmente en lo que se refiere a "our young ladies in general, and boarding school damsels in particular" (8). A continuación, Burney describe y expone las novelas y su lectura, adoptando un simil bastante común, como causantes de enfermedades: "the distemper they have spread seems incurable, [...] their contagion bids defiance to the medicine of advice and reprehension, and [...] they are found to baffle all

the mental art of physic" (8). Una asociación que Chartier constata como generalizada en este siglo:

> En el siglo XVIII, el discurso se medicaliza, construyendo una patología del exceso de la lectura considerado como una enfermedad individual o una epidemia colectiva. Por una parte, la lectura sin control es considerada peligrosa porque asocia la inmovilidad del cuerpo y la excitación de la imaginación. [...] Por otra parte, el ejercicio solitario de la lectura conduce a una desviación de la imaginación, al rechazo de la realidad, a la preferencia dada a la quimera. De ahí, la proximidad entre el exceso de lectura y los placeres solitarios (2000: 187).

Este mismo autor añade además que el peligro es aún mayor si cabe cuando se unen lectura de novelas y joven lectora en soledad. La solución que aporta Fanny Burney es que, puesto que no se puede impedir que las jóvenes sigan leyendo novelas, las ficciones narrativas que se escriban deberían leerse "if not with advantage, at least without injury" (1994: 8), que sería precisamente lo que trata de hacer ella misma con los textos que escribe.

Se puede afirmar que la mayoría de las obras de las que nos ocupamos fueron dirigidas principalmente a mujeres, y así lo afirman de forma explícita varias de ellas en sus dedicatorias. Recordemos cómo Agnes Maria Bennett en la dedicatoria que escribe a la duquesa de York en su obra *The Beggar Girl and Her Benefactors*, hablaba de "that younger part of the Female World who are supposed to be the support of Novel Writers" (1799: iv) y se dirige a ellas poniendo a la duquesa de York como ejemplo a seguir para sus jóvenes lectoras. Del mismo modo, Elizabeth Helme en el prólogo de su novela *Louisa, or the Cottage on the Moors* se dirigía también abiertamente "To my fair readers" (1787a: x) en un párrafo especialmente escrito para ellas, destacando sus cualidades específicas y que espera que las ejerzan leyendo su texto: "virtue and humanity is the natural growth of their bosoms [...], I doubt not their candour; and if my heroine merit one tear of sensibility, am amply satisfied [sic]" (x-xi).

La imagen de lectora más difundida en estos momentos era la de una joven ensimismada leyendo una novela que probablemente había sacado prestada de una biblioteca puesto que los libros eran muy caros y, además,

en el caso de las novelas se leían una sola vez y como esparcimiento, con lo que los lectores no precisaban comprarlas. Como resultado de esto las bibliotecas de prestamo donde, como sabemos, se podían encontrar sin duda varias de las novelas aquí examinadas, sufrieron los continuados ataques de escritores y moralistas de la época. Como no podía ser de otro modo, la prensa de la época se hizo eco de esta polémica y calificaron, por ejemplo, las lecturas que ofrecían estas bibliotecas como "lumbering trash" (*World*, 12 de octubre de 1793), que eran especialmente perjudiciales para las jóvenes: "books are instructive, they teach [girls] how to avoid the wicked arts of men. But by no means suffer them to go to the Circulating Library, rank poison is to be found by every girl who subscribes to it" (*Public Advertiser*, 25 de agosto de 1787).

Como muestra de lectoras de novelas de la Minerva Press y de las bibliotecas ambulantes se pueden tomar las novelas de Jane Austen, en las que numerosos personajes femeninos leen este tipo de ficción (Erickson, 1990). En concreto, son bastante conocidos los casos en que se citan las obras de dos de las novelistas estudiadas en este trabajo, Regina Maria Roche y Ann Radcliffe. En el capítulo cuarto de *Emma*, la protagonista le pide a su acompañante Harriet que le hable sobre Robert Martin, con quien parece que Harriet está comenzando una relación. Emma intenta destruir la buena impresión que Robert ha causado en Harriet y le pregunta: "Mr Martin, I suppose, is not a man of information beyond the line of his own business. He does not read?" A lo que Harriet responde:

> Oh, yes! –that is, no– I do not know– but I believe he has read a good deal– but not what you would think any thing of. He reads the Agricultural Reports, and some other books [...] And I know he has read the *Vicar of Wakefield*. He never read the *Romance of the Forest*, nor the *Children of the Abbey*. He had never heard of such books before I mentioned them, but he is determined to get them now as soon as ever he can (1994: 23).

De igual modo, en *Northanger Abbey*, Catherine Morland, la protagonista, está leyendo *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe y se muestra tan encantada con este tipo de lecturas que su amiga Isabella le recomienda una lista de novelas conocidas como "horrid novels", entre las que se encuentra una novela de Roche, *Clermont* (Austen, 1990: 24), con la particularidad de que todas, excepto una, fueron publicadas por la Minerva Press.

Esto demuestra que esta autora tenía un amplio conocimiento de esta modalidad de ficción popular y que incluso llegue a utilizar a menudo elementos de estas novelas en las tramas y personajes de sus propios textos. Austen y otros miembros de su familia estaban suscritos a las bibliotecas ambulantes y leían novelas sin descanso, como reconocía la propia escritora en un pasaje de una de las cartas que escribió a su hermana Cassandra (18 de diciembre de 1798), en el que dice concretamente que "our family, who are great Novel-readers & not ashamed of being so" (Le Faye, 1997: 26). Sobre la influencia de las escritoras de ficción popular en Austen, Cronin y Macmillan mencionan ejemplos concretos en *Emma*:

> Harriet's admiration of *The Roman of the Forest* and *The Children of the Abbey* is revealing. Both novels tell the story of young women of doubtful birth, Adeline and Amanda, who are, at the last, revealed to be heirs to noble titles and estates, discoveries which permit them to marry the well-bred young men that they love. They offer Harriet, the illegitimate 'parlour boarder' at Mrs Goddard's school, precisely the kind of wish-fulfilling fantasy that she might be expected to crave (2005, liii).

E incluso van más lejos y sugieren que la historia de Ellen, uno de los personajes secundarios de la novela de Roche, es la fuente de inspiración de la subtrama de Harriet en esta novela: "It is Harriet's story writ small" (Cronin y Macmillan, 2005: liv).

En otro orden de cosas, no hay más que acudir a los títulos de casi todos los textos estudiados para ver que en ellos se menciona de alguna manera a la protagonista femenina de la novela en cuestión. En este sentido, Tompkins señala que a las mujeres les gustaba leer lo que otras mujeres protagonizaban, se identificaban mejor con sus acciones (1932: 120), o al menos eso es lo que se creía en aquellos momentos: "the woman reader was expected, according to the terms of the contemporary psychological and physiological tenets which stressed her innate capacity for sympathy, to find it far easier than a man would do to identify with characters and incidents from her reading material" (Flint, 1993: 38). En este sentido, las escritoras inglesas no hacen más que seguir la tendencia general, pues como señala Brown, "Los dos elementos de la novela moderna serán la moral y la emoción, polarizadas en el tipo de mujer joven y desgraciada

y patrocinadas por Richardson y Rousseau" (1995: 21). Podemos acudir al capítulo en que hemos analizado los títulos de estos textos y citar, por ejemplo, *Memoirs of Miss Sidney Bidulph. Extracted from Her Own Journal*, *The Female Quixote, or The Adventures of Arabella*, *Anna; or Memoirs of a Welsh Heiress*, *The Beggar Girl and her Benefactors*, *Louisa; or the Cottage on the Moor*, *The Pilgrim of the Cross; or, The Chronicles of Christabelle de Mowbray*, *The Young Lady's Tale – The Two Emilys*, *Evelina: or The History of a Young Lady's Entrance into the World* y *The History of Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl*. Ideológicamente, como apunta Ángeles de la Concha, la fantasía de la individuación aparece ya en el título, y añade que obviamente, se narra el éxito de la historia de la protagonista, aunque se reduzca al final al de su voluntaria conformidad a la ideología de domesticidad establecida (2004: 26).

Parece bastante evidente que al utilizar este tipo de título aludiendo a una joven, se quería atraer a mujeres hacia la lectura de estas novelas; por otra parte, jóvenes y no tan jóvenes, que tenían que vivir confinadas en el ámbito privado del hogar, sin poder disfrutar de una vida social, se sentirían así parte de una comunidad de mujeres, con las que compartían una serie de intereses y preocupaciones, al igual que las heroínas de las novelas que leían. Una hipótesis que parecen corroborar teorías psicológicas actuales que sugieren que "men define themselves through individuation and separation from others, while women have more flexible ego boundaries and define and experience themselves in terms of their affiliations and relationships with others" (Schweickart, 1992: 24-5).

Los temas que se van a tratar son fundamentalmente femeninos también, incluso en novelas que se agruparían entre las góticas o históricas. Por citar algún ejemplo, mencionaremos *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche, en la que el tema fundamental es el amor y el matrimonio en un mundo en el que casarse es la máxima aspiración de una mujer, por lo que, como señala Coral Ann Howells, es una novela muy femenina (1978: 84). Pero en este sentido, cabría hacerse la pregunta de en cuál de estos textos no se menciona el amor y su última finalidad, el matrimonio, y la respuesta es que en todos ellos, sin excepción.

Como Austen, las propias novelistas eran ávidas lectoras también, aunque tuvieran problemas en su niñez para aprender a leer. Tal es el caso de Frances Sheridan, a quien su padre prohibió que aprendiera a leer, dado

que lo consideraba superfluo en la educación de una dama, al arrastrarla a "the multiplication of love-letters, or the scarcely less dangerous interchange of sentiment in the confidential effusions of female correspondence" (Lefanu, 1824: 4). Totalmente contraria resulta la actitud del padre de Charlotte Smith, que envió a ella y a su hermana a colegios desde los seis años (Fletcher, 2001: 13), aunque con posterioridad Smith se lamentara del tipo de educación recibida, como lo subraya su hermana Catherine en sus memorias: "It is evident that Mrs Smith's education, though expensive, was superficial, and not calculated to give her any peculiar advantages. Her father's unbounded indulgence, and that of an aunt who almost idolised her, were ill-calculated to prepare her mind to contend with the calamities of her future life" (cit. en Fletcher, 2001: 19).

Sobre esta circunstancia, creemos conveniente citar aquí el final de la novela *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald, en el que se recuerda que las mujeres deberían de tener una educación más completa, dando a entender que si Miss Milner, la protagonista de la primera parte de la novela, hubiera recibido la educación adecuada, como la de su hija Matilda, otra cosa hubiera sido de ella. Este interés por una educación más racional y progresista y menos frívola pudo deberse a las simpatías de Inchbald por la causa revolucionaria; pero otras autoras más moderadas como Eliza Hamilton, o anteriores a ella, como Sarah Fielding o Frances Sheridan, también abogaron por ideas similares sobre la educación femenina. Por otra parte, las hermanas Sophia y Harriet Lee llevaron a efecto su preocupación por la educación de las niñas y jóvenes con la puesta en marcha de una escuela en Bath. De igual modo, resulta ilustrativo el gran amor a la lectura que profesaba Fanny Burney, pero como consecuencia de la postura que prevalecía en este periodo sobre la lectura femenina, que la consideraba peligrosa en muchos casos, se enfrenta a ella de forma ambivalente, la ve como vehículo de placer, a la vez que la considera un riesgo para la mujer (Pearson, 2000: 128).

Finalmente, es destacable que el incremento en el número de mujeres que leían en esta época se ve reflejado en la propia narración y personajes de las novelas, y en gran parte de ellas las protagonistas femeninas son también lectoras. Un caso paradigmático es el de Arabella en *The Female Quixote* de Charlotte Lennox; sin embargo, también son lectoras Sidney, la protagonista de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan,

Amanda en *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche, Evelina en *Evelina* de Fanny Burney, Matilda en *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald, así como todas las protagonistas de las novelas de Ann Radcliffe.

LAS LECTORAS FRANCESAS DEL SIGLO XVIII

Al igual que ocurría en Inglaterra, en el país vecino se incrementa también en gran número el porcentaje de lectores en general, y de lectoras en particular. Las causas son similares a las ya vistas para Inglaterra: la alfabetización, los salones de lectura, las innovaciones técnicas que conllevan un descenso en los precios del material impreso, el desarrollo de la prensa periódica, de los folletines, etc. (Sauvy, 1985: 445). Del mismo modo, la lectura por parte de las mujeres se considera peligrosa en este periodo. No se debe olvidar en este sentido la gran influencia que ejerció Rousseau y su *Émile ou de l'éducation* de 1762, en el que se propugna un tipo de lectura para las jóvenes que tenía que supeditarse a aquello que los hombres juzgaban apropiado y bajo la supervisión de sus madres. Sin embargo, y a pesar del gran éxito de Rousseau y de sus obras entre las mujeres, la imagen que prevalece de ellas es la de ávidas lectoras, especialmente de novelas.

Sandrine Aragon (2004), que hace un repaso de las figuras de las lectoras en la literatura francesa durante dos siglos, entre 1656 y 1856, considera que en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, espacio de tiempo que cubre este trabajo, lo que predomina es la figura de la lectora en peligro. A pesar de que se trata de un periodo en el que se insiste en la necesidad de la educación de las mujeres, al mismo tiempo se intenta advertir a las lectoras del peligro que esta práctica entraña. Como podemos apreciar, se trata de algo similar a lo que acabamos de observar para las lectoras inglesas.

LAS LECTORAS EN LA ESPAÑA DIECIOCHESCA

En España, al igual que en el resto de Europa, a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, que es cuando se empiezan a conocer las primeras novelas inglesas, se van incorporando novedades técnicas en la industria librera que conllevaron la publicación de un mayor número de libros y

que fueran también más asequibles. Por otro lado, desde un punto de vista ideológico, la Ilustración supuso una preocupación de las clases dirigentes por la situación general de los ciudadanos, abarcando este bienestar un aspecto como la educación. Una de sus consecuencias más destacadas fue la extensión de la lectura a un número cada vez mayor de españoles, entre los que también se incluía a cada vez más mujeres. Al hilo de todo ello, hay que señalar que, en general, durante el siglo XVIII se producen grandes cambios en la situación de las españolas, especialmente en las últimas décadas, puesto que con el advenimiento de una nueva dinastía a la corona española, los Borbones, entran en la península nuevos aires, en particular de Francia. Esto queda de manifiesto en aspectos un tanto superficiales, como la moda o ciertas costumbres, pero también en la toma de conciencia por parte de las mujeres de su papel como agentes sociales capaces de mejorar su entorno. Las mujeres se dejan ver de forma bastante libre en reuniones sociales, tertulias, espectáculos, paseos, etc., lo que suponía también una relación más abierta entre los sexos. En ocasiones llegaron a presidir las tertulias más famosas y destacadas del momento (Fernández Quintanilla, 1981: 34-42), e incluso se puso de moda entre las más pudientes el cortejo o chichisveo (Martín Gaite, 1972). Quizás resulte exagerado decir que la mujer era "el alma de aquel tiempo, el centro del mundo, el punto donde todo irradia, la cumbre de donde desciende todo, la imagen según la cual todo se modela" (cit. en Hazard, 1991: 228), como decían los hermanos Goncourt, aunque no cabe duda de que la situación de la mujer experimentó importantes cambios en este periodo.

Evidentemente, el acceso a la educación estaba limitado casi exclusivamente a las damas de clase alta o media alta, y de ciudad. En cuanto a las cifras, como ya se ha señalado, resulta muy difícil establecer el número de hombres y mujeres que eran capaces de leer en esta época. Mónica Bolufer señala que hacia mediados de siglo el 30 por ciento de la población masculina y el 4 por ciento de la femenina estaba alfabetizada y que en las postrimerías de la centuria estas cifras se habían elevado muy modestamente, hasta alcanzar el 43 por ciento en el caso de los hombres y el 13,46 en el de las mujeres (2005: 499). Antonio Viñao también nos ofrece datos esclarecedores sobre la escolarización, especialmente para comparar la diferencia existente entre sexos, con un total de 393.126 niños escolarizados en 1797, de los que 304.613 eran niños y 88.513 niñas, mientras que ya en 1830-31, el total será de 487.351, con 368.149 niños

y 119.202 niñas (1998: 538). El caso es que el número de lectoras se incrementa en mayor medida que el de los lectores, aunque sin alcanzar las cotas de alfabetización de otros países europeos (Jaffe, 1999: 36).

Al igual que ocurría en Inglaterra, en España también se creía primordial que las mujeres adquirieran una educación y que, por lo tanto, aprendieran a leer, aunque siempre dentro de unos límites, nunca podían sobrepasar a los hombres, a riesgo de ser calificadas despectivamente como "bachilleras" (Palacios Fernández, 2002: 18; Bolufer, 2005: 488). Ante la posibilidad de que las mujeres, y especialmente las jóvenes, dirigieran sus gustos lectores por el camino equivocado, los críticos y censores se propusieron encauzarlos hacia todo aquello relacionado con la moral, la virtud, o sus deberes en el hogar como esposa y madre (Bolufer, 1998: 305; 2005: 500-1; Jaffe, 1999: 42). Es por ello que en estos momentos se produce un florecimiento de todo tipo de textos sobre temas relacionados con la educación de la mujer, en los que habitualmente se dedicaba un espacio a las lecturas más apropiadas para las damas. Citemos como muestra las palabras de una mujer, Inés Joyes y Blake, quien en 1798 en la "Apología de las mujeres" que publicó junto a su traducción de *Rasselas* de Samuel Johnson, manifiesta lo siguiente:

> Veamos el modo con que generalmente se crían las mujeres. Apenas empiezan a pronunciar y andar cuando ya se les habla de hermosura, de garbo, y aun a muchas, por chiste, de cortejo, cuya doctrina suelen algunas entender antes que la cristiana. Aprenden a leer y escribir, y eso no todas, pues hay en España padres tan necios, aun de aquellos muy preciados de caballeros, que se resisten a que sepan escribir sus hijas, con el pretexto de que sería facilitarles correspondencias amatorias. ¡Qué desvarío! ¡Como si en caso que se inclinasen a tales veleidades les pudieran faltar secretarios! Concedamos, pues, que las más aprenden a leer mascado y hacer garabatos, pero letra clara, ortografía, estilo, elección de libros... de eso no se trata. Comedias a centenares, algunas novelas y tal y cual vida de santo; éste es el cúmulo de su erudición (Bolufer, 2008: 280).

Ahora bien, tal y como sucedió en Inglaterra y en otros países europeos, el acceso de la mujer a la lectura causó un gran desasosiego en la sociedad de la época, dado que estaba extendida la noción de que las

mujeres estaban capacitadas para ciertas lecturas pero no para otras. Se consideraban especialmente perniciosas las novelas, precisamente la lectura hacia la que se inclinaban en mayor medida. Una mujer, Josefa Amar y Borbón, en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de 1790 se hace eco de este malestar:

> La afición que muchas mujeres tienen a leer y la ignorancia de asuntos dignos hace que se entreguen con exceso a los romances, novelas y comedias, cuya lectura generalmente es mala por las intrigas y enredos que enseña. Varios franceses son de opinión que se puede enseñar la buena moral por medio de la lectura de romances; pero se les puede responder [...] que sirve más para persuadir el mal ejemplo que para reprenderlo (1994: 185).

Lo que ocurre durante esta centuria es que el propósito moral se intenta inculcar a través de métodos nuevos, mediante la verosimilitud de los personajes y las situaciones, de tal manera que los lectores y sobre todo las lectoras se reconocieran en ellos e incorporasen la literatura a sus vidas. Ahora bien, las consecuencias que podía acarrear este hecho, si derivaban hacia la excesiva imaginación, se consideraban realmente perniciosas, de ahí las obras en que se parodiaba a una joven lectora viviendo en un mundo imaginario creado a imagen y semejanza de sus lecturas, como se refleja en *The Female Quixote* de Lennox. Este ha sido un asunto que ha causado inquietud desde tiempos inmemoriales; sin embargo, en este siglo la novedad resulta en asociarlo en particular con las mujeres, aunque ellas no eran las únicas que leían este tipo de obras. Mas por diferentes creencias muy arraigadas, como las limitadas capacidades de la mujer, su tendencia a la frivolidad y la imaginación, y que la lectura de novelas fuera más propia del ámbito privado y doméstico, novelas y mujeres iban de la mano, pero no sólo en el siglo XVIII, sino que es una noción que ha prevalecido hasta la actualidad. Las consecuencias suponían una amenaza para la familia y, por ende, para la sociedad, y así lo veían los censores y críticos de la época con manifestaciones como la siguiente en relación a una de las novelas de Samuel Richardson: "La perfección de Carlos Grandison ha causado daños más graves de lo que se cree. Toda joven que acaba su lectura desea encontrar un Grandison para su uso y cree reconocerle en el primer calavera o seductor que se toma el trabajo de enamorarla" (*El Censor*, 1822, cit. en Montesinos, 1980: 42 90n).

En sintonía con esto último, al igual que ocurría con las lectoras, la lectura causó una gran preocupación cuando aparecía relacionada con los lectores jóvenes. En un siglo tan interesado por la instrucción y la educación de la población, resulta obvio que uno de los objetivos pedagógicos centrales fuese la niñez y la juventud, dado que es en las primeras etapas de la vida cuando las personas resultan más influenciables, y si se lograba que en este periodo vital se les inculcasen unos "buenos" principios, podrían permanecer con ellos a lo largo de su vida. Es por ello que los lectores y lectoras que no habían alcanzado la edad adulta, y particularmente de clases privilegiadas, debían acceder a lo que las elites ilustradas considerasen idóneo para ellos (Ruiz de la Peña, 2003: 495). Entre las lecturas que se aconsejaban para este sector del público se hallaban, según Paula de Demerson, la literatura moral, la literatura sentimental de origen francés e inglés y la literatura instructiva (historia, geografía, física, náutica, etc.) (1976: 13-4).

Del mismo modo que ocurría con las lectoras, la preocupación por las lecturas de las personas más jóvenes originó numerosos comentarios en la prensa. En *El Censor* de 1822 se manifestaba por ejemplo que

> La juventud lee y leerá novelas con preferencia a cualquier otro libro, porque es lo que más debe divertirla e interesarla... Desprecie, pues, el literato cuanto quiera un género que no puede aspirar a la cumbre del Parnaso; el moralista y el político cometerán un gravísimo yerro en despreciarle, pues es un medio constante y poderoso de influir sobre la juventud. En vano se prohibirá que los jóvenes lean novelas; los jóvenes las leerán... (cit. en Montesinos, 1980: 41-2).

Resulta especialmente significativo que incluso las autoras de las novelas que estudiamos en este trabajo puedan ser descritas sufriendo ellas mismas los ensueños y engaños, fruto de la excesiva lectura del tipo de textos que escriben. Esto es lo que hallamos en la "Noticia histórica acerca de la vida y escritos de Mistriss Inchbald" que sirve de prólogo a la traducción española de *Sencilla historia* de esta autora. Comienza este texto prefacial de forma melodramática con la huida de la escritora de su hogar, ante lo cual se manifiesta:

> ¿A dónde se dirige esta beldad aldeana? ¿Acaso es el amor que la arranca de la vigilancia materna? ¿Arrostra todos los

> riesgos que pueden sobrevenirle por ir en pos del objeto de su elección? No, su alma no experimenta otra pasión que la de los romances. Infortunios imaginarios que jamás existieron, son los únicos que agitan su candorosa imaginación (Inchbald, 1837: vi-vii).

Como consecuencia se escribirán prólogos como el de *El subterráneo* de Sophia Lee, en el que se especifica que es en ese tipo de obra "donde con los ejemplos ve el joven claramente los senderos que guían a la felicidad o al precipicio" (1817: viii). No son necesarios gruesos y soporíferos tratados, pues "El lector se advierte enseñado sin fatiga, [...] bebe su instrucción sin fastidio ni enojo" (x). Lo mismo se puede decir del prólogo de la *Obras completas de Mistres Bennet*, dado que se trata de dos textos que responden a la necesidad del momento de "formar el corazón y los sentimientos de la juventud" (1818-9: v). Por lo que se refiere a la *Biblioteca Británica*, que como sabemos es una colección miscelánea de textos más breves que las novelas, el editor de la misma señala en el prólogo su finalidad didáctica clara, extensiva especialmente a las familias y escuelas: "Como esta obra comprehenderá entre otras materias una colección de conocimientos escogidos, variados y fáciles de adquirir; podrá ser muy útil a los padres y madres de familia y a los maestros, para que los empleen en la instrucción de la juventud, pues hallarán formada una especie de enciclopedia periódica" (1807: I, 4). Con estos textos se está dando respuesta a una demanda derivada de la insistencia por parte de críticos y censores sobre la necesidad de que los padres y madres de familia se hicieran cargo de forma más personal de la educación de sus hijos e hijas, para así ahorrarse los disgustos que podían acarrearles sus desórdenes y mal comportamiento en general (de Demerson, 1976: 9).

A pesar de los recelos que despiertan las novelas por su elevado número, lo cierto es que durante el siglo XVIII las obras más publicadas siguen siendo las religiosas (catecismos, devocionarios, vidas de santos, etc.); no obstante, lo que sí se aprecia es una "progresiva secularización" de las lecturas para mujeres a finales de esta centuria, con la presencia de ciertas obras novedosas: las relacionadas con la educación, para mejorar su conducta y la de sus hijos, las que les proporcionaban conocimientos útiles para sus tareas en el hogar, las de divulgación médica o higienista,

aquellas con las que podían alcanzar ciertos conocimientos culturales básicos, y las de entretenimiento, entre las que predomina las de tipo sentimental (López-Cordón, 1996: 92-3; Urzainqui, 2003: 484; Fernández, 2003: 677-8).

La lectura de novelas, no sólo acarrea a sus lectoras efectos dañinos en lo moral, sino también graves perjuicios físicos que pueden incluso afectar a la salud. Tal es el caso que describe ya a finales del siglo XIX Concepción Giménez de Flaquer cuando refiere las consecuencias derivadas de la lectura de novelas de Ann Radcliffe en una señorita: "la excitación que le originaban las lecturas hacía permanecer en vibración constante su sistema nervioso, y su calenturienta imaginación le fingía horribles fantasmas que la llenaban de terror, produciéndole frecuentes delirios", y continúa como sigue: "Su hipertesia, su atonía física, su anorexia moral, la producían completa enervación, y sólo salía de su marasmo cuando la galvanizaba la electricidad de nuevas y volcánicas impresiones recibidas en los mundos soñados en que su espíritu la sumergía [...]. Su carácter se hizo insoportable" (cit. en Servén Díez, 2005: 344).

Tal vez estas reacciones físicas sean un tanto exageradas, no obstante, durante el siglo XVIII se esperaba que el lector sensible reaccionara con emoción y lo manifestara mediante la demostración física más refinada: las lágrimas. Esta expresión de sentimientos podía darse tanto en hombres como mujeres[78], aunque parece que los críticos se inclinan por señalarla como más natural en las mujeres, que eran más impresionables y se emocionaban con más facilidad, y esta emoción y turbación se describían "siempre acompañadas por ardientes lágrimas, incluso con desmayos y convulsiones" (Aguilar Piñal, 1992: 10). Por otro lado, Álvarez Barrientos añade que "Llorar era una moda, una forma social de mostrar sensibilidad, pero en la literatura tenía, además, un sentido de intimidad erótica" (1991: 395).

78 Una de las muestras más famosas de sensibilidad en este sentido es de un varón y la proporciona Diderot con detalle en su *Éloge de Richardson*: "en primer lugar veo derramar lágrimas, pronto se interrumpe, solloza; de golpe se levanta, anda sin saber a dónde va, lanza gritos como un hombre desolado y dirige los reproches más amargos a toda la familia de los Harloves [sic]" (cit. en Chartier, 2000: 185).

Son varios los casos, especialmente en los prólogos, tanto de los originales como de las traducciones, donde las autoras y luego los traductores y traductoras se refieren a las lágrimas que se puedan derramar durante la lectura, como una de las mejores recompensas que recibirán por parte de su público, puesto que significa que han conseguido tocar sus emociones. Así se manifiesta en la introducción de *Memoirs of Miss Sidney Bidulph* de Frances Sheridan, en la que se describe una escena habitual de esta época, varias personas se reúnen para leer una pieza teatral en voz alta y la reacción de las dos damas presentes no se hace esperar: "both gave that true testimony of nature to its merit –tears" (1995: 5). De hecho Samuel Johnson, gran admirador de Sheridan, confesó a la autora de la novela: "I know not, Madam, that you have a right, upon moral principles, to make your readers suffer so much" (cit. en Cleary, 1995: xi). Del mismo modo, en el prólogo de *Louisa, or the Cottage on the Moor* de Elizabeth Helme, la autora admite dirigiéndose a sus lectoras que "if my heroine merit one tear of sensibility, [I] am amply satisfied" (1787a: ix). Por lo que atañe a las traducciones, el ejemplo que tenemos es significativo, dado que la traductora francesa de *The Father and Daughter* de Amelia Opie fue quien confesó: "les larmes que m'arrachées l'histoire des souffrances du père et de la fille" (1802: s.p.); sin embargo, el anónimo traductor español, al traducir fielmente este prólogo, menciona igualmente: "las lágrimas que ha arrancado de mis ojos la historia de los sufrimientos del padre y de la hija" (1822: s.p.). Curiosamente, la propia Opie relata que Walter Scott "told me [the] father & daughter made him cry more than any thing he ever read" (cit. en King y Pierce, 2003: 12).

Uno de los medios donde la mujer aparece cada vez más visible, ya sea como lectora ya sea como escritora, es la prensa. Se crearon incluso periódicos especialmente para ellas, como *La Pensadora gaditana* (1763-1764) y *La Pensatriz salmantina* (1777). Aunque en términos generales, en periódicos de carácter general la mujer también estuvo presente, lo que constituyó la "expresión inequívoca del progresivo acceso de la mujer a la vida cultural y literaria", además de jugar "un papel decisivo en el proceso de acostumbrar al público a la escritura femenina y de hacer que esta se institucionalice como presencia pública" (Urzainqui, 2002: 63). De hecho, en la prensa se hace referencia a las mujeres como lectoras de diversas maneras, entre ellas en los anuncios por los que se daba publicidad a obras de reciente aparición. Así, podemos mencionar el anuncio en el

Diario de Madrid (1797) de *La huerfanita inglesa o historia de Carlota Summers*, atribuida a Sarah Fielding, donde se asegura que "La virtuosa conducta de la heroína puede servir de norma para las que se hallen en iguales o semejantes circunstancias y todas aprovecharán en su lectura al mismo tiempo que les servirá de recreo" (*Diario de Madrid*, 1 de mayo de 1797). Del mismo modo, aunque de forma indirecta, podemos considerar como lectura adecuada para las damas de finales del dieciocho la novela de Sheridan, *Memorias para la historia de la virtud*. En los anuncios no se hace referencia de forma expresa a las lectoras, sin embargo sí que se compara la novela de esta escritora con las de Richardson: "El mérito de esta obra es tal que sólo con las preciosas del célebre Richardson, a quien está dedicada, debe compararse [...] a veces se deja conocer más fuego, más invención y más propiedad en esta excelente novela que en las afamadas del Grandison y la Clarisa que tantos elogios han merecido" (*Gaceta de Madrid*, 16 de noviembre de 1792). Las novelas de ambos escritores británicos aparecen siempre relacionadas en España, de tal modo que si las obras de Richardson se consideraban principalmente aptas para mujeres, las de Sheridan podemos incluirlas en la misma categoría. Por ello resulta interesante mencionar algunos pasajes de los anuncios que sirvieron para comunicar la publicación de las obras de Richardson en España; por ejemplo, de *Pamela Andrews* se dice que ofrece: "[el] método que deben observar las casadas para vivir en paz y felicidad, ser un modelo de virtudes domésticas y dar hijos herederos del buen nombre de los padres" (Urzainqui, 1986: 322), y de *Historia de Clarisa o Clara Harlowe* se afirma que: "es la obra más propia y útil para el bello sexo, como que se ha escrito principalmente para él, y debe con justicia llamarse la obra de las mujeres" (323)[79]. Al hilo de esto, Mónica Bolufer realiza una

79 Resulta realmente significativo que se mencione tanto en el prólogo de la obra como en el anuncio periodístico a Richardson, cuando aún no se había publicado su obra en castellano; sin embargo, como señala Eterio Pajares, estas dos obras ya se leían en España en sus versiones francesas (1994b: 160). Por otra parte, hay que destacar que los primeros contactos directos que tuvo el público español con la obra de Richardson fueron a través del teatro y en italiano, cuando la compañía teatral de Goldoni representó una versión de *Pamela* en Barcelona en 1761, aunque al siguiente año ya se estrenó en castellano (Coe, 1935: 56). Además, entre 1785 y 1847 aparecieron numerosos artículos en los periódicos de la época con referencias a la obra de Richardson, lo que demuestra que gozó

aportación novedosa sobre esta cada vez más asidua apelación al público femenino, pues considera que "appealing to the 'ladies' or pretending to write for them was, in many cases, a strategy to address more widely an audience of both genders which included not only the elites but also the middle classes" (2007: 209), al entender, suponemos, que las mujeres no leerían textos excesivamente cultos o eruditos.

Del mismo modo, el anuncio de las *Obras completas de Mistres Bennet* publicado en el *Diario de Madrid* de 1819 se dirige a este sector del público, jóvenes y mujeres, si bien la referencia al público joven constituiría una manera de atraer a padres y madres, que a la postre eran los que compraban los libros a sus hijos e hijas. En concreto, el pasaje del anuncio que se refiere a este aspecto reza como sigue: "Esta lectura puede pues contribuir a formar los sentimientos de las personas jóvenes de uno y otro sexo, ahorrándose con los pormenores de sucesos en parte fingidos las amargas lecciones de la experiencia, del escarmiento y del desengaño" (Alonso Seoane, 2002: 142). En otro anuncio, el del cuento *William Cavendish, o Los malos efectos del divorcio y el juego*, publicado en *La Minerva o El Revisor general*, se especifica el tema de la narración y se centra en las mujeres y los y las jóvenes como receptores del mismo. Por lo que volvemos a dos lugares comunes de este periodo: "se pintan [...] los daños que acarrea a una mujer el lujo y la disipación, causa general del divorcio; y a los jóvenes el dejarse llevar de la ociosidad, que les conduce insensiblemente al juego y demás desórdenes" (Alonso Seoane, 2002: 60). Además, por su temática relacionada con la lectura y por ser su protagonista una joven lectora, el anuncio de *Don Quijote con faldas* es revelador: "Esta novela es una ficción graciosa, que combate los perjuicios de la lectura de las novelas, principalmente las heroicas, como son las de Mr. Escuderi, Casandra, Ciro &c." (Alonso Seoane, 2002: 47). El anuncio se centra en uno de los aspectos más tratados y debatidos por la crítica de la época, la insistencia en las lecturas adecuadas para la formación de la persona, con lo que también resultaba un tema de gran actualidad para el público lector en general y por lo mencionado sobre la temática de la obra, en particular para las lectoras.

---

de gran popularidad en España, aunque sus obras no se hubieran traducido al castellano (56).

En otros anuncios de estas obras se continúa insistiendo en su utilidad y conveniencia para el público más joven, en el que se incluiría como en el caso anterior a personas de ambos sexos. Así, el anuncio de *Alberto o el desierto de Strathnavern* de Elizabeth Helme se publicó en la *Gaceta de Madrid* en 1808 decía lo siguiente: "Pocas novelas se hallarán en que, como esta, se encuentren reunidos tanta invención, tanta variedad de sucesos interesantes, tanto rasgos de generosidad, de moral y de instrucción para los padres que por falta de reflexión entregan sus hijos a preceptores de costumbres corrompidas" (Alonso Seoane, 2002: 44). Como se puede observar, no va dirigido a los y las jóvenes directamente, sino que a través del ejemplo que sus progenitores puedan obtener del libro, les alcanzarán también los buenos modelos morales que este texto atesora. Se trata de un anuncio que refleja claramente la ideología ilustrada según la cual la felicidad general de la sociedad empieza por la familia. El resultado se expresa en numerosos tratados, ensayos y artículos en los que se aleccio-na a los padres y madres para que no descuiden la educación de sus hijos e hijas, y prediquen con el ejemplo (De Demerson, 1976: 9).

Otro espacio en el que resultaban visibles las lectoras era el de las listas de suscripción. Como señala Thomas Lockwood, resultan reveladoras por su significado ya que "Sometimes these lists seem innocent of much representational purpose [...]. Others are pompous and overbearing, carefully arranged for effect, or politically loaded. Some look like cheering section" (2001: 128). La aparición de estas listas resulta una consecuencia del sistema de venta más extendido en estos momentos, el de la suscripción. La suscripción resultaba un sistema más seguro y más cómodo para los editores, dado que recibían el dinero de los suscriptores y suscriptoras por adelantado, y además era una garantía de que podrían dar salida a todo el producto (García Garrosa, 2005: 23). Pero el público lector era también partidario de la suscripción por otros motivos, puesto que se convirtió en un símbolo de prestigio y en una moda. En este sentido, Elisabel Larriba, refiriéndose a la suscripción a la prensa periódica de la época, señala que aunque en un principio los resultados no fueron alentadores, a partir de los años 60 funcionó con gran auge, de tal manera que se llegó a pagar más por la suscripción a un periódico que si se pagaran los ejemplares de uno en uno (2003: 463). Por otro lado, el prestigio de verse en una lista de suscripción junto a figuras tan destacadas como el rey y su familia o los miembros del gobierno y la aristocracia no se debe

soslayar; con lo cual "el abonarse implicaba, por una parte, manifestar públicamente su espíritu ilustrado e integrar, por otra, un círculo muy cerrado de privilegiados social y culturalmente" (Larriba, 2003: 466).

Es por ello que en las primeras páginas de algunas ediciones, sobre todo si eran de calidad, solían incluirse estas listas como un espacio de reconocimiento social, no sólo para los lectores y lectoras sino también para el libro. Era un honor para un libro poder mostrar una larga lista de personas suscritas al mismo, especialmente si eran de alto rango social, del mismo modo que lo era también para los lectores y lectoras, ya que aparecer en dicha lista indicaba que podían hacer frente al desembolso que suponía la suscripción (López-Vidriero, 1994: 214). Por esta razón, muchos preferían aparecer en la lista con sus títulos, con su graduación militar o su profesión, lo cual satisfacía también a la editorial puesto que aportaba mayor categoría al libro. De este modo, en las listas aparecían miembros de la realeza, aristócratas, caballeros y damas, médicos, abogados, políticos, banqueros, etc. agrupados pero distribuidos tanto por su categoría social como por orden alfabético. Como señala Haslett, esta imagen, al mismo tiempo de igualitarismo y de jerarquía en estos listados, se adecua completamente a la sociedad de esta época con su cada vez más influyente burguesía, pero aún inmersa en una cultura clasista (2003: 20). La actitud de los lectores y lectoras de la época ante estas listas la explica Lockwood:

> These lists usually fronted the work and were clearly intended to be read first. If you subscribed to a work, you had the pleasure not only of seeing your own name gratefully inscribed but also of finding out who else you were keeping company with, how much they spent, and where you belonged in the social scheme of things – since that scheme was almost invariably reproduced in miniature in the list, with first position given to royalty, [...] in carefully observant order. [...] the interest of these lists for contemporary readers was not that different from their interest for us – drawn equally to pages of print atypically filled with real-life personal information (2001: 130).

Sin embargo, el hecho de aparecer un individuo como suscriptor de un libro no significaba que en realidad lo leyera, podía indicar simplemente que esa persona conocía al autor o autora, o traductor o traductora en este caso, y quería manifestarle su apoyo, que tenía interés en este tipo

de textos, es decir, las novelas, o que planeaba leerlo algún día. Aunque también, como señala Lockwood, en ocasiones estas personas no tenían ningún interés en aquello a lo que se habían suscrito, nunca recibían el libro por problemas de distribución, no habían pagado la suscripción o tan sólo parte de ella (2001: 122-3). Glendinning también da cuenta de esta circunstancia, y para ello nos ofrece las palabras de Torres Villarroel, cuyas *Obras* se publicaron por suscripción, y este escritor se refiere a sus suscriptores y suscriptoras como "personas que por su piedad, su devoción o su curiosidad han concurrido a subscribirse en estas obras" (cit. en Glendinning, 1974: 32).

Las listas de suscriptores y suscriptoras de la novela *La huerfanita inglesa, o Historia de Carlota Summers* aparecen en el tercer y cuarto volúmenes de la misma. Algunas de estas personas se presentan como "El Excmo Sr. Conde de Requena" (1797: III, 3), "El Excmo. Sr. Marqués de Camarasa, Grande de España" (III, 5), "La Excma. Sra. Condesa de Teba" (III, 3), "Sr. D. Buenaventura Ferrer, Guardia de Corps de la Compañía Americana" (III, 2), "Sr. D. Francisco Albarilla, Abogado de los Reales Consejos" (III, 4), o "El P. Fr. Rafael Níger, Agustino" (IV, s.p.). Si en el tomo tercero aparecen en la lista sin ningún orden, y señores y señoras se encuentran mezclados, en el cuarto, en cambio, se ordenan por su procedencia. Por un lado, están los residentes en Madrid, y por otro, los de provincias; no obstante, no se establece ni orden alfabético, ni jerárquico, y tampoco se establece una separación entre los sexos. De un total de 253, 43 son mujeres y 210 hombres, de manera que las suscriptoras representan un 16 por ciento del total. Evidentemente, todas estas cifras y porcentajes que ofrecemos son relativas, dado que, por un lado, es más que factible que muchos de los presentes en las listas no llegaran a leer la novela que adquirieron por este método, mientras que por otro, se debe tener en cuenta que los prestamos de libros eran muy frecuentes y que lo habitual era que por cada ejemplar que se vendía hubiera tres lectores o lectoras potenciales del mismo (Álvarez Barrientos, 2005: 138-9), suponemos que entre familiares y amistades.

De entre todas las suscriptoras cabría realizar aún una distinción, puesto que hay suscriptoras que son simplemente señoras, mientras que otras pertenecen a la nobleza, pues, como se ha observado, se hacen nombrar en la lista con sus títulos. De las 43 suscriptoras de la lista únicamente

seis aparecen con título: la Excma. Sra. Marquesa de Aranda, la Excma. Sra. Condesa de Teba, la Excma. Sra. Condesa de Miranda, la Excma. Sra. Marquesa de Villadrias, la Excma. Sra. Condesa de Requena y la Sra. Condesa de Argillo[80]. Entre estas, destaca el caso de la Condesa de Requena que aparece como suscriptora en la misma lista en la que también aparece su marido, a quien se puede hallar unos nombres más arriba, lo cual demuestra una gran independencia por parte de esta mujer. A pesar de que llamen más nuestra atención estas damas por aparecer con sus títulos y tratamiento, como bien señala Mónica Bolufer, "más numerosas eran otras con el vago tratamiento de 'Señora' o 'Doña', quizá pertenecientes a familias de funcionarios, pequeña nobleza o burguesía comercial o profesional" (1998: 301). Por otra parte, queremos destacar que algunas de estas personas se suscriben para varios ejemplares, evidentemente sería el caso de dueños de librerías de provincias[81], pero también hay dos señoras que se suscriben respectivamente a dos y tres ejemplares. Tal vez ellas mismas eran propietarias de pequeños negocios, aunque lo más factible es que se suscribieran a más de un ejemplar en nombre de alguna persona allegada, más probablemente también del sexo femenino. Otro aspecto a destacar de esta lista y que diferencia claramente a ambos sexos, es que en muchos de los suscriptores varones junto a su nombre aparece su ocupación, mientras que, como cabía esperar, ninguna mujer tiene nada que la identifique en este sentido.

En las *Obras completas de Mistres Bennet*, que agrupan dos novelas de Agnes Maria Bennett en 14 tomos, varios volúmenes, el quinto, sexto, séptimo, décimo y decimoprimero, incluyen las listas de "los señores suscritores hasta el día, por orden alfabético", refiriéndose este orden al nombre del suscriptor o suscriptora y no a su apellido, como se haría en la actualidad[82]. Lo más destacable es que se les divide en dos listas de

80 En un punto intermedio entre nobles y señoras estaría una suscriptora que aparece en la lista del modo siguiente: Sra. Doña Isabel Ramírez de Santolaria, Señora de los Pueblos de Leyes, Rapun y Pardina de Santa María del Solano.

81 Podemos mencionar a un librero de Cádiz, que se suscribe a 50 ejemplares, lo que evidenciaría el destacado ambiente cultural de esta ciudad a finales de siglo, o tal vez se trataría de libros que posteriormente se exportarían a América.

82 En el anuncio de las *Obras completas* de esta autora en el *Diario de Madrid* se indica, además de la temática de la novela y el tipo de público al que iba dirigida, los beneficios del sistema de suscripción. Se informa a los interesados e interesa-

acuerdo a su sexo, por un lado están las señoras y, por otro, los señores, dando así más relieve al público femenino que pudiera estar interesado en estas novelas. Por lo que se refiere a las cifras, la suma total es de 268 personas suscritas, de las cuales 232 son varones y 36 mujeres, por lo que el porcentaje de suscriptoras en este caso es inferior, de un 13 por ciento. Las listas de las *Obras completas de Mistres Bennet* resultan menos explícitas en cuanto a los cargos u ocupaciones, pero sí se reseña, al igual que en las de *La huerfanita inglesa*, el título nobiliario de los suscriptores con el fin de dar lustre y realce a la lista. Entre las damas con título se suscribieron a estas dos novelas la Excma. Duquesa de Osuna, la Condesa de Balazote, la Condesa Viuda de Faura, la Condesa actual de la Cimera y la Marquesa de Prado Alegre.

Si comparamos las cifras que hemos obtenido en las listas de suscriptores y suscriptoras presentes en las obras estudiadas en este trabajo con otras cifras aportadas por otros estudios, podemos observar que, con respecto a las suscriptoras a periódicos o revistas, entre 2 por ciento (Larriba, 2003: 466) y 4 por ciento (Bolufer, 1998: 300), el número de suscriptoras a estas novelas es mucho más elevado. Sin embargo, Bolufer menciona hasta un 25 por ciento o incluso más para novelas como

---

das que el desembolso no es excesivo ya que sólo anticipan el pago del siguiente volumen al que compran en ese momento; asimismo, se destaca la rapidez con que estará listo el volumen posterior "pues como los originales están corrientes, no habrá el menor intervalo en su impresión, entregándose en el día el primero, y los siguientes a la posible brevedad" (Alonso Seoane, 2002: 143). Además, el editor proporciona el precio, que como cabía esperar, resulta más ventajoso para aquel lector o lectora que compre por suscripción: "el importe de cada tomo por suscripción será el de 10 rs. vn. en rústica; y para los que no se suscriban a 12", recibiendo el suscriptor o suscriptora un trato de favor respecto a aquellos que no se suscriban también a la hora de adquirir la obra, pues "no se les dará hasta concluida toda la obra" (143), es decir, los no suscriptores o suscriptoras no podrán adquirirla hasta que esté impresa en su totalidad, con la consiguiente espera o la posibilidad de que se agote alguno de los tomos de que consta la obra. Una vez que se ha anunciado la suscripción a la obra por primera vez y con todo detalle como hemos visto, irán apareciendo en el mismo periódico, el *Diario de Madrid*, nuevos anuncios con los que dar a conocer la aparición del siguiente volumen de la colección. En ellos podemos constatar la difusión de las obras literarias en esta época y vemos que además de en la capital, las *Obras completas de Mistres Bennet* se podían adquirir en otras importantes ciudades del país.

La nueva Clarisa de Mme. Le Prince de Beaumont, *Adela y Teodoro* de Mme. de Genlis, o *Historia de Amelia Booth* de Fielding. Lo cual nos revela que, aunque las suscriptoras a la prensa periódica mostraron gran interés, se suscribieron a varias publicaciones y continuaron renovando sus suscripciones (Larriba, 2003: 466), las mujeres se decantaban más por la lectura de novelas.

Otro factor a tener en cuenta con respecto a estas listas de suscripción es que, como ya se ha mencionado, en muchos casos detrás tanto de varones como mujeres, habría un conjunto de lectores y lectoras potenciales mayor que abarcaría al resto de miembros de la familia, e incluso al servicio[83]. No debemos olvidar tampoco que en estos momentos se está produciendo un cambio en los hábitos de lectura, por el que empieza a prevalecer la lectura íntima y en soledad, pero sin dejar por ello de mantenerse prácticas de lectura anteriores, como la lectura en grupo en voz alta. De esta manera serían varias las personas que disfrutarían al mismo tiempo de la lectura de un texto.

En el análisis realizado de los prólogos de las traducciones españolas no se han hallado referencias a las lectoras. Sin embargo, ciertos pasajes de alguno de ellos nos indican que el autor o autora de dicho elemento paratextual podía tener en mente a un público femenino. El siguiente, procedente del prólogo de las *Obras completas de Mistres Bennet* puede servir de muestra: "estas amables heroínas [Rosa y Ana] hallarán ocasión oportuna de abatir el orgullo del poder, realzar la modestia de la virtud, y consolar con su ejemplo á la inocencia perseguida y calumniada" (Bennett, 1818-9: v), unas líneas en las que se da cuenta de cualidades como la modestia, vinculada estrechamente con el carácter y condición de las mujeres, y resulta especialmente significativa la alusión a la inocencia perseguida y calumniada, que obviamente sólo puede afectar a una muchacha joven.

Resulta reseñable la dedicatoria que aparece en la traducción española de *The Recess* de Sophia Lee. Va dirigida a la señora Doña María Guadalupe de Bustamante y Sierra, de la insignia de distinción de la Junta de

83 En un artículo del *Diario de Madrid* de 1797, por ejemplo, en el que se mencionan textos de la Condesa de Genlis y de Beaumont, se dice que "la cocinera de su casa los tiene leídos en sus ratos desocupados" (cit. en Bolufer, 1998: 303).

Damas Españolas de Fernando VII, y quien escribe dicha dedicatoria es el Comisario honorario de guerra D. Manuel de Quevedo Bustamante. Este ejemplo, junto a lo visto más arriba sobre las suscriptoras a novelas, nos revela el gusto de las damas de la aristocracia, así como de la alta burguesía, por este tipo de lecturas. Su aparición, tanto en las listas de suscripción como en las dedicatorias, supondría un beneplácito para el libro y una especie de autorización de su lectura para aquellas otras lectoras que pudieran tener dudas sobre su conveniencia.

También nos indican la lectura de un texto por parte de una mujer su firma en el ejemplar, medio por el que se hace constar la posesión del mismo. Como señala Grenby, las personas en el siglo XVIII no tenían muchas pertenencias, por ello, "To write in them [books] was to assert ownership of a costly commodity and to acknowledge the importance of text's place in owners' lives" (2011: 29). A través de la consulta de diversos fondos bibliográficos en red, se puede llegar a obtener testimonio sobre este tipo de datos, puesto que la información que proporcionan en la actualidad es muy detallada. Así es como hemos podido conocer que un ejemplar del tomo segundo de *Memorias para la historia de la virtud* de Frances Sheridan se conserva en la biblioteca de la Parroquia de Nuestra Señora de los Milagros de Ágreda y presenta un ex-libris manuscrito con los nombres de dos lectores, probablemente hermanos, que se llaman María Gómez y Esteban Gómez. Del mismo modo, la segunda edición de *Luisa, o la cabaña en el valle* de Elizabeth Helme, publicada en Salamanca por Francisco de Toxar, exhibe la firma de Dolores Porta y de Mendoza en una edición conservada en la Biblioteca de Cataluña. Por último, una de las ediciones del gran éxito, *Oscar y Amanda* de Regina Maria Roche, en concreto la edición publicada en Barcelona por Manuel Sauri en 1828 y depositada también en la Biblioteca de Cataluña, presenta en el tomo primero un ex-libris manuscrito que reza así: "Esta istoria [sic] de tres tomos pertenece a María Ortega". Como este último caso evidencia, las mujeres compraban sus propios libros según sus gustos y así lo hacían constar en los mismos, no teniendo reparo en que se supiera. Aun hallándose más ex-libris o firmas de hombres que de mujeres en los libros aquí estudiados, la presencia de alguna mujer como poseedora de libros nos parece significativa, dado que constituye una reafirmación de su papel como lectora.

En otras ocasiones, aun sin tener datos concretos, podemos suponer que ciertas obras analizadas en este trabajo eran especialmente queridas por las lectoras, al menos se manifiesta de este modo en diversas fuentes. Así, según revela Teresa Barjau las colecciones de novelas resumidas que aparecieron en las postrimerías de este siglo eran "muy del gusto de las damas" (1987: 121) y ofrece concretamente como muestra la colección publicada por Pedro María de Olive, la *Biblioteca Británica* de la Minerva. Lo mismo indica Aguilar Piñal cuando se refiere a la novedosa novela que se introdujo en España desde el norte y destaca la participación de las mujeres en este nuevo fenómeno; en concreto se refiere a que estas novelas no se destinaban a los hombres, sino a llenar el ocio de la mujer "culta y desocupada, de corazón tierno y fácil de emocionar" (1992: 10).

Resulta asimismo interesante la relación de Jovellanos y la novela inglesa, una relación que se ciñe de forma específica a novelas de dos autoras inglesas. El primer caso es el de Frances Brooke, cuya novela *The History of Lady Julia de Mandeville* (1763) sirvió de libro de estudio en el Instituto de Gijón y según los diarios de Jovellanos, los estudiantes aprendían la lengua inglesa traduciendo esta y otras obras (Effross, 1962: 308). Este hecho resulta especialmente significativo teniendo en cuenta que este texto no fue publicado en castellano, pero podemos afirmar que al menos obtuvo la atención de Jovellanos y de su alumnado y que lo leyeron en sus clases. En segundo lugar, en la correspondencia que el escritor asturiano mantuvo con Lord Holland parece darse a entender que Ann Radcliffe era una de sus autoras favoritas, y que el mismo Lord Holland se encargó de enviarle algunas de las novelas de la escritora inglesa (Effross, 1962: 310; Sánchez Franco, 1982: 814).

Pasando ya al siglo XIX, Jean-François Botrel, al analizar la novela por entregas, considera que "las mujeres de las ciudades [...] tradicionalmente ociosas, entonces, constituían un público privilegiado de este tipo de novelas" (1974: 133-4). Se trata de una forma de publicación de éxito durante este siglo, formato en el que aparecieron también dos de los textos estudiados, *Una historia sencilla* de Elizabeth Inchbald y *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe. El mismo Botrel en otro artículo se refiere al papel excepcional que ejerció la mujer al componer la novela por entregas, pues relaciona esta actividad con la costura, que tradicionalmente se ha asociado con las mujeres:

> Llama la atención el hecho que el papel se trate al fin y al cabo como el tejido, con la perspectiva de una confección a partir de unos patrones y figurines suministrados por el periódico y el libro –cortar y coser son labores propias de la mujer, labores de 'su sexo'– a partir de un objeto abandonado por el jefe de familia y transferido a la mujer o a las mujeres de la casa (2002: 56).

Como se ha indicado en el apartado anterior, estos mismos textos posteriormente se publicaron en forma de folletín, un formato por el que al parecer también se inclinó el público femenino y así lo hacen notar Mª Carmen Simón Palmer (2003: 750) y Leonardo Romero Tobar (2003: 699). Este último incluye en nota un significativo momento de la vida familiar del insigne político y militar O'Donnell y su esposa, tal y como lo narró Benito Pérez Galdós en sus *Episodios nacionales*:

> dispuso la doncella el velador junto a la cama después de acostar a la señora; el gran O'Donnell ocupó a la vera de la mesita su sitio, y gozoso del papel familiar que desempeñaba, tiró de periódico y dio comienzo a la lectura, en el pasaje que su buena esposa le indicaba: capítulo tantos de *El último veterano; La condesa de Harleville y el mayordomo*, por E.M. de Saint-Hilaire (cit. en Romero Tobar, 2003: 702).

Una variante cercana a la que acabamos de ver sería también la imagen de la mujer decimonónica como amante de la literatura de ficción, especialmente de folletines, que importantes personalidades de este siglo, como Alcalá Galiano o Mesonero Romanos, mencionan en sus memorias al hablar de su madre y de la influencia que tuvo en sus primeras lecturas. En este sentido emerge "la madre lectora de novelones, que, lejos de prohibir al hijo su lectura – reprobada por la sociedad y por el padre – se convierte en su principal instigadora o, al menos, en cómplice del hijo en su pasión nocturna por devorar libros prohibidos, pero atractivos y apasionantes", de modo que "La lectura de los folletines se convierte así en el veneno que los autores de memorias dicen haber bebido y que fue el causante de su pasión por la literatura" (Mateos Montero, 2005: 210).

En este caso también, el estudio de los elementos paratextuales, así como otros textos, como los publicitarios, nos ha ofrecido relevantes da-

tos sobre el público lector, y en particular las lectoras de estas novelas. Las mujeres se muestran cada vez más cómodas en sociedad y deciden ser ellas mismas las que van a elegir sus lecturas, tanto para leerlas como para comprarlas. En contrapartida, la sociedad irá integrando de manera cada vez más natural la figura de la lectora, aunque no tanto de novelas, pues los discursos en los que se previene sobre este género continuarán por mucho tiempo. Si bien los prólogos, dedicatorias, o anuncios nos han mostrado que el tipo de novela que crearon las novelistas inglesas del dieciocho podía ser admisible para el público en general, pero especialmente para mujeres y jóvenes.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se ha realizado el estudio de la recepción en España de novelistas británicas del siglo XVIII, ateniéndonos fundamentalmente a los elementos paratextuales que integran junto al texto narrativo las obras de estas autoras. Un estudio que creíamos necesario, dado que se ha podido observar la carencia de análisis generales en el campo, así como la falta de trabajos que se centren en las obras de estas novelistas dieciochescas, aunque afortunadamente se ha producido un cierto incremento en los últimos años; una línea de investigación en la que se inscribe este trabajo y que esperamos continúe con determinación y no decaiga. Además, el estudio colectivo de los textos nos ha proporcionado relevantes datos generales sobre la recepción de estas escritoras en España, que mediante estudios aislados de alguna autora o alguna obra serían obviamente más difíciles de extraer. Por otra parte, la elección de los elementos paratextuales como aspecto central de este estudio, ha sido como consecuencia de haber observado que eran utilizados tanto por las autoras, como posteriormente por los traductores, como lugares en los que justificar los motivos por los que daban a la luz pública sus obras de creación y de traducción. De especial relieve son los prólogos y dedicatorias porque en ellos escuchamos sus voces de forma directa y explícita, si bien, a través de otros componentes menos estudiados, como las portadas, con sus diversos elementos, y las ilustraciones, el análisis se complementa con información adicional o de otra índole. Ha caracterizado también este trabajo otro aspecto, que en gran parte de los elementos estudiados en los diversos capítulos, se analizan siguiendo el recorrido que han realizado los propios textos desde su salida de las islas británicas hasta su llegada a la península. Así, primeramente se estudian los originales en inglés, a continuación se produce el paso por los textos traducidos al francés y finalmente se llega a las traducciones españolas, dado que, como sabemos, en España las obras inglesas se traducían de versiones francesas intermedias. De esta manera, se ha verificado que los traductores y traductoras franceses han influido de manera decisiva en la recepción en España de las obras estudiadas.

Las portadas representan el primer contacto que tiene el público lector con el texto y le ofrecen la información básica para poder identificarlo entre los demás. En este sentido el título es el componente esencial y necesario. Lo que destaca en el proceso desde que el texto se publica en Inglaterra y hasta que llega a España, es que el título va cambiando sustancialmente, pocos son los casos en los que se ha mantenido el título original sin ninguna alteración. Entre los cambios observados hay una gran variedad de casos, desde leves mudanzas hasta transformaciones totales que han llegado a causar problemas de identificación de las obras originales. A través del análisis que se ha realizado de los títulos, hemos verificado que tanto autoras como traductores o editores, a la hora de seleccionarlos se basan fundamentalmente en la atracción que pueden despertar en los lectores y lectoras. Es por este motivo que la moda imperante influye de forma decisiva y así, la estética gótica será una de las principales armas utilizadas, mencionando lugares éxoticos y relacionados con tiempos pasados, como castillos, bosques, sepulcros o subterráneos. Junto a este recurso generalizado, la importancia que se le confiere a la heroína del relato queda de manifiesto también en los títulos, mediante la inclusión en los mismos de su nombre: Rosa, Anna, Evelina, Sidney, Julia, Matilde, etc son algunos de ellos. La conclusión a la que se ha llegado tras el estudio de los títulos en inglés, en francés y españoles es que se produce una intensificación en la utilización de los recursos anteriores, es decir, que tanto la impronta gótica como la femenina se acentúan especialmente en Francia, de tal manera que llegan a España con importantes transformaciones. Ahora bien, en España los traductores y alguna traductora no son todos ellos inocentes, sino que se han proporcionado en este estudio muestras en las que su intervención ha sido también relevante. Los motivos que se esconden tras esta actuación son fundamentalmente económicos, pues el objetivo es vender un número más elevado de libros tratando de atraer a los compradores y compradoras mediante títulos sugerentes, de modo que en cada una de las etapas del proceso se ha pensado en los receptores concretos de esa cultura y en proporcionarles lo que esperan. Sin embargo, no se deben obviar motivos ideológicos o culturales que pueden estar presentes detrás de algunas de las modificaciones, fundamentalmente cuando se añaden componentes morales, mediante los que se dirige la lectura de la obra siguiendo otra orientación, en cierto modo diferente a la propuesta con el título original.

Durante el siglo XVIII el género novelesco se está desarrollando y tratando de establecer como género con derecho tanto en Inglaterra como en el resto de Europa, incluyendo a España, aunque aquí de forma más tardía. Como consecuencia, se producen serios debates sobre cómo incluir un género nuevo como este dentro de las tipologías ya existentes y que provenían de la Antigüedad clásica. Del mismo modo, se discutía sobre las particularidades del mismo, especialmente sobre si cultivaba el espíritu y proporcionaba enseñanzas morales e útiles a los lectores y lectoras, o, por el contrario, si únicamente ofrecía entretenimiento y distracción alimentando su imaginación y fantasía. Estas circunstancias se ven refrendadas de forma clara a través del estudio de la referencia genérica que se puede observar en la mayoría de las portadas de los textos estudiados. Lo más destacable es la inestabilidad, dado que se han utilizado diferentes nomenclaturas para designar genéricamente los textos. Una inestabilidad aún más evidente en los textos originales, al apreciarse una actitud reacia por parte de las escritoras a utilizar la denominación genérica de novela. Como ya se ha mencionado, el género aún está en proceso de consolidadación y las escritoras vacilan a la hora de adscribirse a él o no, además del hecho de que los textos novelescos elaborados por mujeres se asociaban de forma inmediata e inequívoca con creaciones de segundo orden para un público poco exigente y de escasa cultura y para bibliotecas de prestamo. Como consecuencia, se opta por denominaciones como *history*, *story* o *tale*. Sobre otras etiquetas como *romance*, se siguen utilizando por algunas autoras como Radcliffe, y destaca la aparición del género gótico y su utilización en alguno de los textos como es el caso de *The Old English Baron; Gothic Story* de Clara Reeve. Por lo que se refiere al género, la influencia francesa no parece tan relevante y los traductores o editores españoles habrían obrado con más libertad en relación a esta cuestión. La situación de la novela en España ya a finales del XVIII y en el XIX está bastante consolidada y ello se refleja en que la gran mayoría de los textos se publican como novelas o simplemente no se acude a ninguna referencia de género. En este caso las opiniones y gustos de los lectores y lectoras priman sobre las posibles objeciones al nuevo género, de tal manera que se les ofrece lo que en ese momento desean, novelas. En todo caso, si se prefiere evitar los problemas que la denominación genérica explícita podía acarrear, no olvidemos que la novela llegó a prohibirse en España en 1799, se soslaya su enunciación, puesto que el público lector ya sería capaz de diferenciar por otra información que aporta el texto, como por

ejemplo el título, la colección o incluso, el autor o autora, que se trata de un texto novelesco.

Dentro del apartado sobre autoría y traducción, se ha analizado la presencia o ausencia del nombre de la autora y del traductor o traductora en la portada del libro. Si bien se ha extendido el estudio a comprobar si se alude al texto como traducción o no, aunque no se cite al traductor, y si se indica la procedencia inglesa del original y la utilización de una traducción francesa como intermediaria. A través del análisis de todos estos aspectos, lo primero que se evidencia es que la figura del autor o autora aún no estaba enraizada como elemento esencial de toda portada de un libro, puesto que hay textos que no exhiben su nombre en este lugar. En el caso de las obras originales inglesas, como consecuencia de que la labor de las mujeres en el ámbito literario aún sembraba dudas en la sociedad inglesa, puesto que no se ajustaba con el carácter modesto que debía exhibir la mujer y su dedicación a las tareas domésticas y familiares, muchas de estas escritoras preferían mantenerse en el anonimato y no firmaban sus obras. Aunque también se ha podido comprobar que en otras ocasiones la anonimia era una mera estrategia publicitaria de editoriales consideradas como populares. Lo cierto es que si las obras llegaban a Francia sin nombre de autor es lógico que no apareciera en la portada de las mismas, y lo mismo ocurre en España; ahora bien, en algunos casos, es el traductor el que adquiere protagonismo, si el texto publicado no presenta nombre de autor, y se produce incluso una especie de apropiación de la obra por parte de aquel. Los traductores en otros casos se ocultan tras unas iniciales o simplemente deciden no dejarse ver, puesto que no deben olvidarse los numerosos desmanes de los que se les acusaba durante este periodo. En el caso de que no se indique el nombre del traductor o traductora, resulta relevante la alusión a si se trata de una traducción, y efectivamente así ocurre en prácticamente todos los casos, aunque no siempre se diga que se ha traducido del inglés, sino que en ocasiones se dice que lo ha sido del francés. Cuando aparece reseñado el nombre de la autora, tanto en los textos originales como en los traducidos, aparece con frecuencia con la fórmula de tratamiento, que en la mayoría de los casos las establece como mujeres casadas y dependientes así de un hombre, lo que les aportaba una cierta seguridad a la hora de saltar a la arena pública. Lo que resulta curioso es que este tratamiento se reproduzca en las portadas francesas y españolas, que además mantienen el original inglés, abundando así en

el aire exótico que posee el apellido de la autora, una circunstancia que podía influir en el atractivo de la novela. El componente publicitario de la portada se evidencia asimismo estudiando este apartado, pues en el caso de autoras ya consagradas y de éxito, como Ann Radcliffe, se especifican junto a su nombre otras obras anteriores para que lectores y lectoras asocien la nueva con las ya publicadas, o con el fin de que adquieran las previas en el caso de que les conquiste la que acaban de comprar.

El pie de imprenta también ha resultado de gran interés para nuestro trabajo, dado que se ha comprobado que las obras estudiadas se publicaron sirviéndose de las circunstancias más favorables según los casos. Las escritoras inglesas no dudaron en aprovechar amistades o relaciones familiares, así como su papel relevante en editoriales como la Minerva Press para poder publicar sus textos, dándose incluso la circunstancia de que Clara Reeve y Ann Fuller publicaron sus textos por su cuenta. Por lo que se refiere al ámbito español, las traducciones de estas escritoras se publicaron por parte de diferentes impresores y editores y en ediciones de todo tipo, de tal modo que no cabe duda de que eran obras que se amoldaban bien a la cultura de llegada, y en vista del número de ediciones de algunas de ellas, con considerable éxito. Por último, en las portadas de los libros españoles, según la legislación vigente en la época, se debía de dejar constancia de las licencias y permisos obtenidos, aunque no siempre ocurre así. Si bien es cierto que su presencia nos ha dado la ocasión de revisar expedientes de censura, tanto gubernativa como inquisitorial, que pudieron afectar a estas obras. Se ha comprobado que la censura afectó escasamente a estas novelas, aunque sí lo hizo y de forma severa a las obras de Frances Burney, pues impidió su publicación. Pero no ocurrió así con las demás, puesto que, aunque algunas fueron expedientadas, se conocieron a través de otras ediciones, o se siguieron vendiendo a pesar de ser censuradas, especialmente en el caso de que lo fueran por el Tribunal de la Inquisición al que era más fácil burlar.

Pasando ya al apartado de los prólogos, se han analizado tanto los de las novelistas británicas como los de los traductores o editores franceses y españoles. Su examen ha sido especialmente relevante, dado que la práctica de encabezar las obras literarias con un prólogo era muy habitual en estos momentos. La finalidad de los mismos es fundamentalmente justificativa, de tal manera que se pueden establecer cuáles son los aspectos

que inquietaban a las novelistas en el momento de crear sus obras y a los traductores y traductoras cuando las trasladaban para el público de su país. Una circunstancia que se justifica tanto en las obras originales como en las traducciones es la utilidad y la moralidad de la obra que se presenta, pues era uno de los inconvenientes que se imputaba a las novelas. Las escritoras inglesas tienen que acreditar que sus obras no iban a corromper a sus lectores, y en particular a sus lectoras, y habitualmente se hace afirmando que con estas novelas no se induce a la imaginación o ensueño, sino que se ofrecen enseñanzas productivas y útiles basadas en hechos verosímiles. Sin embargo, se puede apreciar junto a esto, que su intención es también proveer entretenimiento y solaz, y algunos de los prólogos se hacen eco de ello. Ahora bien, estos prólogos escritos por las novelistas británicas no se tradujeron al francés, y por tanto, tampoco llegaron a España, salvo alguna excepción. Se sustituyeron por otros prólogos de traductores y traductoras, o de editores, de tal modo que se perdió toda esa información que aportaban las novelistas sobre sus textos narrativos.

Los traductores y traductoras, por su parte, justifican que a pesar de tratarse de textos provenientes de otra cultura, también pueden resultar provechosos para los lectores y lectoras franceses o españoles. Lo más reseñable es que muchos de los traductores y traductoras franceses no dejan de expresar claramente que han acondicionado y adaptado sus textos a los gustos del público francés. Lo cual supone que en la península se disfrutaba en algunos casos de unos textos con grandes diferencias con respecto al original. Los franceses dejan constancia en ocasiones de la naturaleza de tales cambios, que van desde la omisión de pasajes que se consideran superfluos, como las descripciones de los textos de Ann Radcliffe, hasta convertir una novela en dos diferentes, como hizo el traductor francés de *A Simple Story* de Elizabeth Inchbald, pasando también por la ampliación de ciertos pasajes de la obra, como manifiesta haber llevado a cabo la traductora francesa de *The Father and Daughter* de Amelia Opie. Se aprecia, pues, a través de los prólogos cómo los traductores justifican su trabajo, las dificultades que les han surgido al hacerlo y la manera en que las han resuelto. También se defiende la traducción del texto por ser extranjero y por lo novedoso y diferente que resultan las costumbres y el ambiente, un hecho en contradicción con lo que acabamos de mencionar, pero que los traductores y traductoras dicen haber tratado de conservar. En este sentido el papel de los traductores franceses resulta más decisivo aún si

cabe cuando se traduce el prólogo original francés al castellano, como así ha ocurrido en algunos casos de los analizados. Por su contenido, dos de ellos en particular, los de las novelas de Sheridan y Lennox, resultan de gran relevancia puesto que se comentan aspectos del género novelesco, que creemos que pudieron resultar novedosos en estos momentos en España. Por otra parte, el fenómeno de la traducción en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras décadas del XIX en España también generó importantes discusiones entre autores, críticos y censores, sobre aspectos como la gran cantidad de textos traducidos que se publicaban en España, el método de traducción más idóneo, o los galicismos. Por este motivo, no dejan de aparecer en las justificaciones en los prólogos españoles, pues en ellos se alude al éxito obtenido por la obra en otros países, a que se trata de una traducción corregida o a que no incomoda a la lengua castellana.

El apartado siguiente, el de las dedicatorias, se ha ceñido casi en exclusiva a las dedicatorias escritas por las novelistas británicas, dado que en las traducciones no se acostumbraba a incluir dedicatorias, al menos en los casos que aquí se han estudiado, pues únicamente se han constatado dos que sean debidas a traductores. Las dedicatorias de las escritoras se dirigen a diversos personajes, desde algunos pertenecientes a la realeza hasta miembros de su propia familia. Por lo que se refiere a la realeza y demás personajes poderosos, se pretende que el texto quede amparado por su asociación con dicha persona, obtener algún favor, o simplemente darle un toque de distinción a la obra así presentada. En el resto de los casos, las dedicatorias son muestras de agradecimiento por algún favor o por el apoyo prestado, como así ocurre en el caso de Sheridan a Richardson, o las dedicatorias de algunas escritoras a sus padres. Estos paratextos nos indican la dificultad que supuso para las novelistas que estudiamos poder llevar adelante una carrera literaria y los esfuerzos que hicieron para conseguirlo. También evidencian la vigencia del mecenazgo, aunque junto a esto se observe la independencia de algunas autoras, que publicaron por su cuenta o negociaron la venta del copyright directamente con los editores. Lo triste es que al suprimirse estas dedicatorias los lectores y lectoras españoles no llegaran a conocer las diversas cuestiones que rodearon la salida a la luz del texto que tenían entre manos.

Los frontispicios e ilustraciones han corroborado todo aquello que se viene afirmando sobre la necesidad que se observa de agradar a los lec-

tores y lectoras. En un intento de conseguir incrementar su número, se advierte que en ediciones sucesivas de los textos de más éxito se incluyen frontispicios e ilustraciones con el fin de abarcar tanto a un público de mayor poder adquisitivo, cuando se trata de ediciones más lujosas, como a un público de condición más humilde, cuando hablamos por ejemplo de folletines. Tanto en un caso como en el otro, las imágenes sumergen con mayor facilidad al lector en la trama de la novela y se da además la circunstancia de que se asocia el gusto por las imágenes con las lectoras, de modo que el incremento en la edición de libros y textos de todo tipo con ilustraciones se vincularía a la presencia cada vez mayor de mujeres lectoras y compradoras de libros.

En el capítulo siguiente hemos continuado ocupándonos de los lectores y lectoras, dado que se centra de forma específica en el público lector. Del mismo modo, proseguimos con el estudio de los elementos paratextuales, pues nos proporcionan resultados relevantes en esta cuestión también. Las novelistas británcas se dirigieron a los lectores y particularmente a las lectoras en sus prólogos y dedicatorias, a pesar de la existencia de un cierto clima hostil en la sociedad inglesa en relación a la lectura de novelas por parte de las mujeres, especialmente si eran jóvenes. En el caso de las traducciones españolas, destaca la visibilidad de los lectores y lectoras, patente en los paratextos estudiados en este capítulo. Un hecho destacado en el caso de estas últimas, pues se observa que son las propias mujeres quienes manifiestan la voluntad de aparecer como lectoras y también poseedoras de libros, sin tener que subordinarse a los hombres de la familia para ello y, por tanto, regirse por sus gustos e inclinaciones. Se trata de una circunstancia que se desprende de los nombres de un buen número de mujeres que se dejaron ver en las listas de suscriptores de algunas de estas novelas. Por otro lado, se aprecia en la sociedad una progresiva admisión e integración de la figura de la mujer lectora como algo natural, aunque aún con muchas suspicacias y temores sobre los perjuicios tanto morales como físicos que podía causarles el apartarse de las lecturas apropiadas. Esto se manifestará en toda una serie de discursos de prevención contra las novelas que se extenderán durante todo el siglo XIX e incluso el XX, auspiciados especialmente por la Iglesia. Con el paso del tiempo, el tipo de novela que crearon las novelistas que aquí se han estudiado, entretenidas pero con grandes dosis de sensibilidad y moralidad, se integró entre las lecturas que podían inculcar buenos modelos de comportamiento tan-

to a las mujeres como a los más jóvenes en general, y así se constata en prólogos, dedicatorias o anuncios y reseñas.

Lo cierto es que los lectores y también las lectoras demandaban cada vez más textos de ficción y las autoras, traductores y traductoras, editores e impresores ahí estaban dispuestos a satisfacer estas peticiones. Se ha podido llegar a cuantificar además que dentro de los novelistas británicos, el número de mujeres y hombres que publicaron novelas en España es similar, por lo que un estudio como este era necesario. Como sabemos, la mayor parte de estas novelistas escribían por motivos económicos, con lo que se puede concluir que si producían géneros fantásticos o más acordes con la realidad, sentimentales o didácticos, era porque el público así lo demandaba. Por otra parte, las traducciones son un producto literario que se inscribe dentro de un proceso de auge editorial, tanto en Francia como en España, de forma que si se seleccionaban las creaciones literarias de estas autoras era porque se consideraba que agradarían al público, e incluso en muchas ocasiones simplemente el origen extranjero era suficiente reclamo. Queda demostrado, por tanto, que las novelas inglesas del siglo XVIII escritas por mujeres se conocieron y leyeron con notable aceptación en España. Algunas de ellas pueden calificarse incluso como grandes éxitos, puesto que fueron objeto de numerosas ediciones y reediciones, tal es el caso de casi todas las novelas de Ann Radcliffe, de *Louisa, or, the Cottage on the Moor* de Elizabeth Helme y de *The Children of the Abbey* de Regina Maria Roche. Se trata de unas autoras y unos textos, que en el caso de estas dos últimas, son en la actualidad prácticamente desconocidos, pero que en su día deleitaron a lectores y lectoras, tanto en su país como en España. Con el tiempo el género novelesco adquirió un papel preponderante en el sistema literario español al publicarse novelas de autores como Walter Scott, y los franceses René de Chateaubriand o el Vizconde de Arlincourt, que precisamente escribieron textos narrativos de un estilo y temática ya anticipados por las novelistas que se han estudiado en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Aikin, John y Anna Laetitia Barbauld (1792-1796). *Evenings at Home; or, The Juvenile Budget Opened. Consisting of a Variety of Miscellaneous Pieces, for the Instruction and Amusement of Young Persons*. 6 vols., Londres: J. Johnston. Edición online: *Eighteenth Century Collections Online*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Library http://quod.lib.umich.edu/e/ecco/ 004876861. 0001.001?rgn=full+text;view=toc;q1=evenings+at+home.

Amar y Borbón, Josefa (1994). *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Mª Victoria López-Cordón Cortezo, ed. Madrid: Cátedra, Instituto de la Mujer.

Anon. [1750]. *The History of Charlotte Summers, The Fortunate Parish Girl*. 2 vols. Londres: Printed for the author, Sold by Corbett, the Publisher, at Addison's Head, opposite St. Dunstan's Church, in Fleet-Street.

--- (1752). *L'orpheline angloise, ou Histoire de Charlotte Summers*. Imitée de l'anglois de M. N*** par Mr. De la Place. Londres y Paris: Rollin Fils et Prault Fils.

--- (1804). *La huerfanita inglesa, o Historia de Carlota Summers*. Imitada del inglés por Mr. De la Place; y traducida del francés al castellano por D.E.A.D. Obra ingeniosa, entretenida y ejemplar. Segunda edición. Madrid: Por Gómez Fuentenebro y Compañía.

Austen, Jane (1990). *Northanger Abbey*. Oxford y Nueva York: Oxford Uuniversity Press.

--- (1994). *Emma*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Bennett, Agnes Maria (1785). *Anna; or Memoirs of a Welsh Heiress. Interspersed with Anecdotes of a Nabob*. 4 vols. Londres:Printed for William Lane, Leadenhall Street.

--- (1799). *The Beggar Girl and Her Benefactors*. In five volumes. 5 vols. 2ª ed. Londres: Printed at the Minerva Press, for William Lane, Leadenhall Street.

--- (1818-9). *Ana, ó la heredera del País de Gales*. Trad. por Don Félix Enciso S.A. *Obras completas de Mistress Bennet*. Tomos I-IV. Madrid: Imprenta de Repullés.

--- (1819-20). *Rosa, ó la niña mendiga y sus bienhechores. Escrita en inglés por la célebre Mistress Bennet:* Traducida al castellano por Don Félix Enciso S.A. *Obras completas de Mistress Bennet*. Tomos V-X. Madrid: Imprenta de Repullés.

Biblioteca Británica, o colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de las sociedades y academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América; comprendiendo principalmente la historia, la geografía, los viajes, las obras de educación, las novelas y ficciones agradables, contenida en la colección periódica de la Minerva (1807). Madrid: Imprenta de Vega y Cia. 2 vols.

Burney, Frances (1934). *Evelina*. Introducción por Ernesto Rhys. La traducción del inglés ha sido hecha por "MARIBEL".Madrid: Espasa-Calpe.

--- (1994). *Evelina, or, The History of a Young Lady's Entrance into the World*. Ed. Margaret Anne Doody. Londres: Penguin.

Fuller, Ann (1787). *Alan Fitz-Osborne, A Historical Tale*. Dublin: Printed by P. Byrne, Grafton-Street; Londres: Printed for the Author.

--- (1838). *Alano, conde de Fitz-Osborne o Eduardo en Palestina: Novela histórica del tiempo de las Cruzadas*. Escrita en inglés por Miss Fuller; y traducida libremente al castellano por el Dr. Dn. Nicolás Molero. Sevilla: Imprenta de El Sevillano.

Green, Sarah (1810). *Romance Readers and Romance Writers: A Satirical Novel*. 3 vols. London: Hookham. *Chawton House Novels Online*: 02/07/2005 <http://www.chawton.org/novel.php?NovelID=6>.

Helme, Elizabeth (1787a). *Louisa; or, the Cottage on the Moor*. 2 vols. Londres: Printed for G. Kearsley, at Johnson's Head, nº 46, Fleet-Street.

--- (1787b). *Louisa, ou la chaumière*. Traduit de l'Anglois. Paris: Chez Didot l'Aîné.

--- (1787c). *Louise, ou la Chaumière dans le marais*. Par Miss... traduite de l'Anglois, à Londres. Londres y Paris: Buisson.

--- (1797). *Luisa, o la cabaña en el valle*. Escrita en inglés por Miss...; traducida por D. G. A. J. C. F. Salamanca: Francisco de Toxar.

--- (1803). *St. Clair of the Isles: or, The Outlaws of Barra, A Scottish Tradition*. 4 vols. Londres: Printed by A. Strahan, Printers-Street, For T.N. Longman & O. Rees, Paternoster-Row.

--- (1857). *Saint-Clair de las Islas o los desterrados a la isla de Barra*: Novela escrita en inglés por Isabel Helme, traducida por J. M. 3ª edición corregida, revisada y adornada con 8 láminas primorosamente litografiadas. Barcelona: Imprenta de Joaquín Bosch.

Inchbald, Elizabeth (1791). *Simple histoire*. Traduction de l'anglois, de Mistriss Inchbald. Par M. Deschamps. Dos tomos. París: Chez les Marchands de Nouvotés.

--- (1793). *Lady Mathilde, suite de Simple histoire*. Avouée par M. Deschamps; et ornée de gravures. 2ª ed. Dos tomos. París: Chez Louis.

--- (1837). *Sencilla historia*. Escrita en inglés por Mistriss Inchbald, traducida del francés por D. Francisco Xavier Maeztu. París: Librería de Rosa.

--- (1988). *A Simple Story*. Ed. J.M.S. Tompkins. Introd. J. Spencer. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

[Y]nchbald, Mistriss. (s.a.). *Una historia sencilla*. S. l. [Colección facticia "Folletín de las Novedades"].

Lee, Harriet y Sophia (1989). *The Canterbury Tales*. Introd. de Harriett Gilbert. Londres, Boston, Sydney y Wellington: Pandora.

Lee, Harriet (1824). *Le meurtre*. Traduit de l'anglais de Henriette Lée; par le traducteur d'Édouard en Écosse, d'Adam-Blair, etc., etc. Paris: Chez Pigoreau, libraire.

Lee, Sophia (1808). *Las dos Emilias, ó los efectos del odio y la venganza*. Historia inglesa. Madrid: en la imprenta de Vega y Compañía.

--- (1817). *El subterráneo, ó las dos hermanas Matilde y Leonor*. Novela. Compuesta en ingles por Mistriss Lee: traducida al castellano y corregida perfectamente en esta última edición. Madrid: Imprenta de Villalpando.

--- (2000). *The Recess, or, A Tale of Other Times*. Ed. April Alliston. Lexington: University Press of Kentucky.

Lefanu, Alicia (1824). *Memoirs of the Life and Writings of Mrs. Frances Sheridan, Mother of the Late Right Hon. Richard Brinsley Sheridan and author of 'Sidney Bidulph', 'Nourjahad' and 'The Discovery'*. Londres: Printed for G. & V.B. Whittaker, Ave-Maria-Lane.

Lennox, Charlotte (1783). *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*. 2 vols. Londres: Harrison & Co.

--- (1799). *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*. 2 vols. Cooke's edition. Londres: Printed for C. Cooke.

--- (1808). *Don Quijote con faldas, o Perjuicios morales de las disparatadas novelas*; escrito en inglés sin nombre de su autor; y en castellano por Don Bernardo Maria de Calzada. Madrid: Fuentenebro y Compañía.

--- (1989). *The Female Quixote* Ed. Margaret Dalziel, introd. de Margaret Ann Doody. Cronología y apéndice por Duncan Isles. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Marqués y Espejo, Antonio (s.a.). *Matilde de Orlein: drama en cinco actos y en prosa* / por D. A. M. E. Barcelona: Agustín Roca.

--- (1803). *Matilde de Orlein: Drama en cinco actos y en prosa* / acomodado a nuestro teatro del francés por D. A. M. E. Representado en el Coliseo de los Caños del Peral. Madrid: Imprenta Calle Capellanes.

More, Hannah (1802). *Strictures on the Modern System of Female Education. With a View of the Principles and Conduct Prevalent among Women of Rank and Fortune*. 3ª ed. Boston: Printed for Joseph Bunstead.

Opie, Amelia (1802). *Le père et la fille*. Traduit de l'Anglais de Madame Opie, sur la seconde édition, para Mademoiselle ***, auteur d'Eugenie et Virginia et d'Orfeuil ou le Riveil des Illusions. Paris: Ant.-Aug. Renouard.

--- (1820). *El padre y la hija, historia inglesa*: traducida al frances desde su idioma por Mademoiselle..., y al español por Doña Juana Barrera. Madrid: Oficina de Dávila.

--- (1822). *Cecilia, ó sea El padre y la hija:* novela traducida del ingles al frances y de este al español, por Jn. Mo. Barcelona: En la imprenta de la viuda é hijos de Brusi.

--- (2003). *The Father and Daughter. A Tale, in Prose*. En *The Father and Daughter with Dangers of Coquetry*. Ed. Shelly King y John B. Pierce. Peterborough: Broadview press.

Radcliffe, Ann (1792). *The Romance of the Forest. Interspersed with Some Pieces of Poetry*. 2ª ed. Londres: Printed for T. Hookman and J. Carpenter, New and Old Bond Street.

--- (1794). *The Romance of the Forest. Interspersed with Some Pieces of*

Poetry. 4ª ed. Londres: Printed for T. Hookman and J. Carpenter.
--- (1797a). *Julia ou les Souterrains du château de Mazzini*. Par Anne Radcliffe; traduit de l'anglais sur la seconde édition. Paris: A.C. Forget.
--- (1797b). *L'Italien, ou le Confessional des pénitents noirs*. Traduit par André Morellet. Paris : Denné jeune, Maradan.
--- (s.a.). *Los Misterios de Udolfo*. Madrid: Imprenta del Semanario y de la Ilustración.
Reeve, Clara (1777). *The Champion of Virtue. A Gothic Story*. By the Editor of the *Phoenix*; a Translation of Barclay's *Argenis*. Londres: Printed for the Author, by W. Keymer, Colchester, & sold by him; Sold also by G. Robinson, nº 25, Pater-noster-Row.
--- (1778). *The Old English Baron: A Gothic Story*. 2ª edición. Londres: Printed for Edward and Charles Dilly.
--- (1799). *The Old English Baron: A Gothic Story*. 6ª edición. Londres: Printed for C. Dilly.
--- (1930). *The Progress of Romance and the History of Charoba, Queen of Aegypt*. 1785. Nueva York: The Facsimile Text Society.
Roche, Regina Maria (1796). *The Children of the Abbey, A Tale*. 4 vols. Londres: Printed for William Lane, at the Minerva Press, Leadenhall-Street.
--- (1797). *Les enfans de l'abbaye*. Par Regina Maria Roche. Traduit de l'Anglais par André Morellet. Paris: Denné Jeune.
--- (1800a). *The Children of the Abbey, A Tale*. 4 vols. 4ª edición. Londres: Printed for William Lane, at the Minerva Press.
--- (1800b). *The Vicar of Lansdowne; or Country Quarters*. In two volumes. 2ª ed. Londres: Printed at the Minerva Press, for William Lane, Leadenhall-Street.
--- (1868). *Oscar y Amanda: (amor y virtud triunfantes)*. Verdadera y única refundición castellana por Enrique Villalpando de Cárdenas. Nueva edición. Barcelona: Espasa hermanos.
Sheridan, Frances (1762). *Mémoirs pour servir à l'histoire de la vertu, extraits du journal d'une jeune dame*. París: Cologne.
--- (1792). *Memorias para la historia de la virtud, sacadas del diario de una señorita*. Alcalá: Imprenta de la Real Universidad.
--- (1838). *Historia de Nurchahad el Persa*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos.

--- (1995). *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*. Ed. Patricia Koster y Jean Coates Cleary. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Smith, Charlotte (1795). *Rural Walks: in Dialogues. Intended for the Use of Young Persons*. Filadelfia: Thomas Stephens.

Table générale et raisonnée des matières des cinq premières années, soit des trente-cinq premiers volumes de la Bibliothèque Britannique, dont quinze de littérature, quinze de sciences et arts, et cinq d'agriculture, avec la table des auteurs cités dans le recueil (1801). Ginebra: Impr. De la Bibliothèque Britannique.

Walpole, Horace (1982). *The Castle of Otranto. A Gothic Story*. Ed. W.S. Leviss. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

--- (1991). *El castillo de Otranto*. Trad., apéndice y notas de María Engracia Pujals. Madrid: Anaya.

Zavala y Zamora, Gaspar (s.a.). *Comedia nueva. El amante honrado*. Salamanca: Imprenta de Don Francisco de Toxar.

--- (1804). *Comedia en tres actos titulada Matilde de Orlein*, traducida libremente y arreglada a nuestro teatro por...: representada en el Coliseo de los Caños del Peral. Madrid: Gómez Fuentenebro y compañía.

FUENTES SECUNDARIAS

Aguiar e Silva, Víctor Manuel (1981). *Teoría de la literatura*. 1972. Madrid: Gredos.

Aguilar Piñal, Francisco (1992). "La novela que vino del norte." *Ínsula* 546: 9-11.

--- (1995). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. 9 tomos. Madrid: CSIC.

--- (2005). *La España del Absolutismo Ilustrado*. Madrid: Espasa-Calpe.

Alberdi, Carmen y Natalia Arregui (2009). "La traducción en la Francia del siglo XVIII: Nuevos modelos literarios, auge de la belleza infiel y femenina". En José Antonio Sabio Pinilla, ed. *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*. Granada: Comares. 81-130.

Alborg, Juan Luis (1982). *Historia de la literatura española. El Romanticismo*. Madrid: Gredos.

Alcalá, Ángel (2001). *Literatura y ciencia ante la Inquisición española*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Allison Peers, Edgar (1926). "The Influence of Young and Gray in Spain." *Modern Language Review* 21.4: 404-418.

Alliston, April (2000). "Introduction". En April Alliston, ed. *The Recess, or A Tale of Other Times*, de Sophia Lee. Lexington (KY): The University Press of Kentucky. ix-xliv.

Alonso, Cecilio (2003). "La lectura de cada día." En Víctor Infantes; François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 571-580.

Alonso Seoane, María José (1995). "Traducciones de relatos de ficción en la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*, 1823-1830." En Francisco Lafarga y Roberto Dengler, eds. *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.19-34.

--- (2000). "La narrativa de ficción en el *Diario* y la *Gaceta de Madrid*, 1808-1814." *Salina* 14: 107-114.

--- (2002). *Narrativa de ficción y público en España: Los anuncios en la* Gaceta *y el* Diario de Madrid *(1808-1819)*. Madrid: Ed. Universitas.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1990). "La novela española en la época de la Revolución Francesa." En Loreto Busquets, ed. *Cultura hispánica y Revolución Francesa*. Roma: Bulzoni. 57-73.

--- (1991). *La novela del siglo XVIII*. Madrid: Júcar, 1991.

--- (1992). "¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?" *Ínsula*, 546: 11-13.

--- (1996). "Novela." En Francisco Aguilar Piñal, ed. *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Ed. Trotta CSIC. 235-283.

--- (1998). "Para una historia de la traducción: *Los Cuentos morales* de Saint-Lambert traducidos por Francisco de Tójar." En Giovanna Calabrò, ed. *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*. Nápoles: Liguori. 35-49.

--- (1999). "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. 9-21.

--- (2005). *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis.

--- (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia.

---, ed (2007). *La filósofa por amor*, de Francisco de Tójar. 1995. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

--- (2010). "Panorama general de la novela en la España del siglo XVIII." En Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds. *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII a la memoria de Ernest Lluch*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", CSIC. 133-160.

--- (2015). "The Spanish Novel in the Eighteenth Century." En J.A. Garrido Ardila, ed. *A History of the Spanish Novel*. Oxford: Oxford University Press. 195-215.

Álvarez Rodríguez, Román (1998). "De la novela gótica a la novela histórica, 1760-1840." En José Antonio Álvarez Amorós, ed. *Historia crítica de la novela inglesa*. Salamanca: Ediciones Colegio de España. 65-106.

Andioc, René (1987). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.

Angelet, Christian y Jan Herman (1999). *Recueil de Préfaces de Romans du XVIIIe siècle. Vol. I: 1700-1750*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne & Presses Universitaires de Louvain.

--- (2003). *Recueil de Préfaces de Romans du XVIIIe siècle. Vol. II: 1751-1800*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne & Presses Universitaires de Louvain.

Aragon, Sandrine (2004). "Les images des lectrices dans les textes de fiction français du milieu de XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle". *Cahiers de narratologie* 11. *Figures de la lecture et du lecteur*. <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=6#top> [21/11/2005]

Arias, Rosario (2001). "Paratexto y metatexto en la recepción de las traducciones españolas de *Twelfth Night*". *TRANS* 5: 57-75.

Armstrong, Nancy (1991). *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid: Cátedra.

Arroyo Almaraz, Antonio (2008). "Literatura y libros: Editoras en el siglo XVIII". *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* 16. https://www.um.es/tonosdigital/znum16/secciones/estudios-4-Editoras%20siglo%20XVIII.htm [22/12/2016]

Asfour, Lana (2001). "Theories of Translation and the English Novel in France, 1740-1790". En *La diffusion de Locke en France. Traduction au XVIIIe siècle. Lectures de Rousseau. SVEC* 4. Oxford: Voltaire Foundation. 269-278.

Aznar Anglés, Eduardo (2004). "El título como primera lectura." En Magdalena León Gómez, ed. *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 263-271.

Baker, Ernest A. (1969). *The History of the English Novel. The Novel of Sentiment and the Gothic Romance*. 1929. Vol. V. Nueva York: Barnes & Noble, Inc.

Barchas, Janine (2003). *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barjau, Teresa (1987). "Introducción a un estudio de la novela en España (1750-1808)." *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII* 10/11: 111-130.

--- (1990). "La novela en España en el siglo XVIII. Teoría y evolución de un género." Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Barthes, Roland (1975). "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." *New Literary History* 4.2: 237-272.

Batchelor, Janine (2012). "Jane Austen and Charlotte Smith: Biography, Autobiography and the Writing of Women's Literary History". En Daniel Cook y Amy Culley, eds. *Women's Life Writing, 1700-1850. Gender, Genre and Authorship*. Basingstoke: Palgrave. 181-196.

Baulo, Sylvie (2003). "La producción por entregas y las colecciones semanales." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 581-590.

Benedict, Barbara M. (2004). "Readers, Writers, Reviewers, and the Professionalization of Literature." En Thomas Keymer y Jon Mee, ed. *The Cambridge Companion to English Literature 1740-1830*. Cambridge: Cambridge University Press. 3-23.

--- (2015). "Editorial fictions: paratexts, fragments, and the novel". En Robert L. Caserio y Clement Hawes, eds. *The Cambridge History*

of the English Novel. Cambridge: Cambridge University Press. 213-229.

Berthiaume, Pierre (2002). "Prévost traducteur de Frances Sheridan." En Annie Rivara, ed. *La traduction des langues modernes au XVIIIe siècle, ou "La dernière chemise de l'amour"*. Paris: H. Champion. 57-84.

Blakey, Dorothy (1939). *The Minerva Press 1790-1820*. Londres: The Bibliographical Society.

Bolufer, Mónica (1998). *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Valencia: Institut Alfons el Magnànim.

--- (2002). "Pedagogía y moral en el siglo de las luces: las escritoras francesas y su recepción en España." *Enseñanza y vida académica en la España Moderna. Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* 20: 5-109. http://publicaciones.ua.es/LibrosPDF/0210-5862-20/10-Monica%20Bolufer.pdf [03/05/2005].

--- (2005). "Transformaciones culturales. Luces y sombras." En Margarita Ortega, Asunción Lavrin, Pilar Pérez Cantó, coords. *Historia de las mujeres en España y América Latina. II. El mundo moderno*. Isabel Morant, dir. Madrid: Cátedra. 479-510.

--- (2007). "Poisonous Plants or Schools of Virtue? The Second 'Rise' of the Novel in Eighteenth-Century Spain." En Jenny Mander, ed. *Remapping the Rise of the European Novel, SVEC* 10. Oxford: Voltaire Foundation. 199-214.

--- (2008). *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: Apología de las mujeres*. Valencia: Universitàt de Valencia.

Borham Puyal, Miriam (2015). *Quijotes con enaguas: Encrucijada de géneros en el siglo XVIII británico*. Valencia: JPM Ediciones.

Botrel, Jean-François (1974). "La novela por entregas, unidad de creación y de consumo". En Jean-François Botrel y S. Salaün, eds. *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Ed. Castalia. 111-155.

--- (2001). "La novela, género editorial (España, 1830-1930)." En Paul Aubert, ed. *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez. 35-51.

--- (2002). "Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX." En Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero, dirs. *De libros,*

librerías, imprentas y lectores. El libro antiguo español, VI. Salamanca: Universidad de Salamanca. 53-65.

Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.* Nueva York: Columbia University Press.

--- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

Bousquet-Verbeke, Lysiane (2004). *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique.* París: L'Harmattan.

Brewer, John (1997). *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century.* Londres: Harper Collins.

Brown, Reginald F. (1955). *La novela española 1700-1850.* Madrid: Dirección general de Archivos y Bibliotecas.

Buigues, Jean-Marc (2002). "Les traductions dans l'Espagne des Lumières: langues, rythmes et contenus". *Bulletin hispanique* 104.1: 101-119. http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2002_num_104_1_5103 [10/02/2016].

--- (2003a). "Evolución global de la producción." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 303-316.

--- (2003b). "La sociedad de los autores." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 293-302.

Campbell, Gina (1990). "How to Read like a Gentleman: Burney's Instructions to the Critics in *Evelina.*" *ELH* 57.3: 557-583.

Carnero, Guillermo (2008). *Estudios sobre narrativa y otros textos dieciochescos.* Salamanca: Eds. Universidad de Salamanca, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Carrete Parrondo, Juan (1994). "La ilustración de los libros. Siglo XV al XVIII". En Hipólito Escolar, dir. *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide. 271-359.

Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras.* Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.

--- (2010). "Consecration and Accumulation on Literary Capital: Translation as Unequal Exchange". En Mona Baker, ed. *Critical*

Readings in Translation Studies. Londres y Nueva York: Routledge. 285-303.

Casler, Janine (2001). "The Primacy of the "Rougher" Version: Neo-Conservative Editorial Practices and Clara Reeve's *Old English Baron*." *Papers on Language and Literature* 27.4: 404-437.

Cave, Christophe (2003). "Morellet traducteur de L'Italien de Ann Radcliffe." En Annie Cointre, Alain Lautel y Annie Rivara, eds. *La traduction romanesque au XVIIIe siècle*. Arras: Artois presses université. 317-333.

Celaya, María (2004). *El título en la literatura y las artes*. Pamplona: EUNSA.

Charles, Shelly (2003). "Qu'est-ce qu'un roman anglais? D'*Emma Courtney* à *La Chapelle d'Ayton*." *Eighteenth-Century Fiction* 15.2: 281-301.

Chartier, Roger (2000). *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.

Chaussier, Hector y N. Bizet (1821). *Le tombeau, ouvrage posthume d'Anne Radcliffe*. París: Leconte et Durey.

Checa Beltrán, José (1991). "Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua." En María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, eds. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo. 593-602.

--- (1992). "Novela y teoría española dieciochista." *Ínsula* 546: 15-17.

Civil, Pierre (2009). "El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español". En Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, eds. *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez. 519-539.

Cleary, Jean Coates (1995). "Introduction." *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, por Frances Sheridan. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. vii-xxxiii.

Clery, E.J. (1995). *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coe, Ada M. (1935). "Richardson in Spain." *Hispanic Review* III: 56-63.

Cohen, Margaret y Carolyn Dever, eds. (2000). *The Literary Channel. The International Invention of the Novel*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.

Cointre, Annie (2002). "Bibliographie commentée des traductions de romans anglais du XVIIIe siècle". En Annie Rivara, ed. *La traduction des langues modernes au XVIIIe siècle, ou "La dernière chemise de l'amour"*. Paris: H. Champion.17-29.

Copeland, Edward (1995). *Women Writing about Money. Women's Fiction in England, 1790-1820.* Cambridge: Cambridge University Press.

Craft-Fairchild, Catherine (1993). *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women.* Pennsylvania The Pennsylvania State University Press.

Cronin, Richard y Dorothy Macmillan (2005). "Introduction", en *Emma*, de Jane Austen. *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen*. Vol. 6. Cambridge: Cambridge University Press. xxi-lxxiv.

Crump, Justine (2002). "Introduction." *A Known Scribbler. Frances Burney on Literary Life*. Peterborough, Ontario: Broadview. 13-40.

Davis, Lennard J. (1983). *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. Nueva York: Columbia University Press.

Dawes, Kathryn (2000). "Anonymity and the Pressures of Publication in the Early Ninteenth Century". *Romantic Textualities. Literature and Print Culture, 1780-1840* 4: s.p. http://www.romtext.org.uk/articles/cc04_n03/ [29/10/2016]

D'Hulst, Lieven (1990). *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille: Presses universitaires de Lille.

De Demerson, Paula (1976). *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

De la Concha, Ángeles (2004). "La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria." En María José de la Pascua, María del Rosario García-Doncel y Gloria Espigado, eds. *Mujer y deseo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.17-29.

Del Prado, Javier (1994). "La narración". En Javier del Prado, coord. *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra. 565-584.

Deacon, Philip (1999a). "La novela inglesa en la España del siglo XVIII: Fortuna y adversidades." En Fernando García Lara, ed. *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*. Almería: Universidad de Almería.123-140.

--- (1999b). "El autor esquivo en la cultura española del siglo XVIII: Apuntes sobre decoro, estrategia y juegos". *Dieciocho* 22.2: 213-236.

--- (2004). "El libro erótico en la España dieciochesca." En Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero, dirs. *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y la lectura en Europa y América*. Tomo I. Madrid: Instituto de Historia del libro y de la lectura. 825-837.

Defourneaux, Marcelin (1973). *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid: Taurus.

Delisle, Jean y Judith Woodsworth, eds. (1995). *Translators through History*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

Dobrée, Bonamy (1980). "Introduction." En *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. v-xiv.

Domergue, Lucienne (1982). *Censure et Lumières dans l'Espagne de Charles III*. París: C.N.R.S.

---. (1985). "Ilustración y novela en la España de Carlos IV." En María Carmen Iglesias, Carlos Moya y Luis Rodríguez Zúñiga, eds. *Homenaje a José Antonio Maravall*. Vol I. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. 483-498.

Donaire, María Luisa (1991). "(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural." En María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, eds. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo.79-91.

Doody, Margaret Anne (1997). *The True Story of the Novel*. Londres: Harper Collins.

Dufour, Gérard (2003). "El libro y la Inquisición." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 285-291.

Duncan, Ian (1992). *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press.

Effross, Susi Hillburn (1962). "English Influence on Eighteenth-Century Spanish Literature, 1700-1808." Tesis doctoral. Columbia: Columbia University.

Eisenstein, Elizabeth L. (1992). *Grub Street Abroad. Aspects of French Cosmopolitan Press from the Age of Louis XIV to the French Revolution*. Oxford: Clarendon Press.

Enríquez Aranda, María Mercedes (2002). "El paratexto de la traducción: Un ejemplo en la poesía de John Keats traducida al español". *Interlingüística* 13. 2: 31-40.

Escolar, Hipólito (1986). *Historia del libro*. Madrid: Ediciones pirámide.

--- (1988). *Historia del libro español*. Madrid: Gredos.

--- (1994). "La edición en el siglo XIX." En Hipólito Escolar, dir. *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide. 31-87.

--- (2000). *Manual de historia del libro*. Madrid: Gredos.

Espagne, Michel (2013). "La notion de transfert culturel". *Revue Sciences/ Lettres* 1: 2-9. https://rsl.revues.org/219 [06/2/2016].

Establier Pérez, Helena (2010). "La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: lo histórico, lo sentimental y lo gótico". *Revista de literatura* 72. 143: 95-118.

--- (2012). "Novela anticlerical y traducción en el Trienio Liberal. Diderot, Lewis y Radcliffe en España". *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 30: 67-92.

Estébanez Calderón, Demetrio (2002). *Diccionario de términos literarios*. 1996. Madrid: Alianza Editorial.

Even-Zohar, Itamar (1999). "La posición de literatura traducida en el polisistema literario." En Montserrat Iglesias Santos, ed. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros. 223-231.

Ferdinand, Christine (1998). "Constructing the Frameworks of Desire: How Newspapers Sold Books in the Seventeenth and Eighteenth Century." *Prose Studies. History, Theory, Criticism* (Special Issue on *News, Newspapers, and Society in Early Modern Britain*. Ed. Joad Raymond) 21.2: 157-175.

Fergus, Jan (2000). "Women Readers: a Case Study." En Vivien Jones, ed. *Women and Literature in Britain. 1700-1800*. Cambridge: Cambridge University Press. 155-176.

Ferguson Ellis, Kate (1989). *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversión of Domestic Ideology*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

Fernández, Pura (1998). "En torno a la edición fraudulenta de impresos españoles en Francia: La convención literaria hispano-francesa (1853)." En José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón, coords. *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada.* Madrid: CSIC. 200-209.

--- (2003). "Lecturas instructivas y útiles." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 672-681.

Fernández Quintanilla, Paloma (1981). *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII.* Madrid: Ministerio de Cultura.

Fernández Rodríguez, Carmen María (2008). "Fanny Burney and Spain: The View from Universidade da Coruña." *Burney Letter* 14.1: 16-17.

Ferreras, Juan Ignacio (1973). *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830.* Madrid: Taurus.

--- (1987a). *La novela en el siglo XVIII.* Madrid: Taurus.

--- (1987b). *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868).* Madrid: Taurus.

--- (2009). "Introducción y resumen a la novela del siglo XVIII". En *La novela en España. Historia, estudios y ensayos. Tomo II. Siglos XVI, XVII y XVIII.* Madrid: La biblioteca del laberinto. 511-609.

--- (2010). *La novela en España. Historia, Estudios y ensayos. Tomo III. Siglo XIX. Primera parte (1800-1868).* Madrid: La biblioteca del laberinto.

Fletcher, Loraine (2001). *Charlotte Smith. A Critical Biography.* 1998. Basingstoke y Nueva York: Palgrave.

Flint, Christopher (2004). "The Eighteenth-Century Novel and Print Culture: A Proposed Modesty." En Thomas Keymer y Jon Mee, ed. *The Cambridge Companion to English Literature 1740-1830.* Cambridge: Cambridge University Press. 344-364.

Flint, Kate (1993). *The Woman Reader 1837-1914.* Oxford: Clarendon Press.

Foucault, Michel (1979). "What is an Author?" En Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Londres: Methuen & co.; Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 141-160.

Freedman, Jeffrey (1993). "Traduction et édition à l'époque des lumières." *Dix-huitième siècle* 25: 79-100.

Freire López, Ana María (1989). "Un traductor del reinado de Carlos III: Bernardo María de Calzada." *Investigación franco-española* 2: 71-80.

Gallego Roca, Miguel (1994). *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Jucar.

Galván, Fernando (2008). "The Eighteenth-Century English Novel and Its Spanish Heritage and Reception." *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 56: 123-143.

García Bascuñana, Juan F. (2008). "*Las aventuras de Telémaco hijo de Ulyses* de Fénelon, en la traducción de Fernando Nicolás de Rebolleda (1803)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbv7h4 [09/11/2016]

García de León, María Encarnación (1983). "Los prólogos de las traducciones de novelas en el siglo XVIII." En *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su mundo*. Vol. II. Oviedo: Cátedra Feijoo, Universidad de Oviedo. 483-494.

García Garrosa, María Jesús (1990). *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid y Caja Salamanca.

--- (1991). "Las traducciones de Félix Enciso Castrillón." En Mª Luisa Donaire y Francisco Lafarga, eds. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo. 613-622.

--- (2005). "Publicidad y venta de novelas en España a finales del siglo XVIII." *Bulletin of Spanish Studies* 82.1: 19-35.

--- (2006). "El debate sobre las traducciones en España en el siglo XVIII: Un espacio de opinión pública." En Marieta Cantos Casenave, ed. *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentros de la Ilustración y Romanticismo (1750-1850). Cádiz, América y Europa ante la Modernidad*. Cádiz: Universidad de Cádiz. 541-553.

--- (2007). "La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión." *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos VI: 203-209.

--- (2011). "Gaspar Zavala y Zamora y la sociedad inglesa. *El amante honrado*: adaptación dramática de la novela *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*". *Dieciocho* 34. 1: 7-28.

García Garrosa, María Jesús y Francisco Lafarga (2004). *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología.* Kassel: Edition Reichenberger.

--- (2009). "La historia de la traducción en España en el siglo XVIII." En José Antonio Sabio Pinilla, ed. *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII).* Granada: Comares. 27-80.

García Hurtado, Manuel-Reyes (1999). "La traducción en España, 1750-1808: Cuantificación y lenguas en contacto." En Francisco Lafarga, ed. *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura.* Lleida: Universitat de Lleida. 35-43.

García Lara, Fernando, ed. (1999). *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII.* Almería: Universidad de Almería.

Garrigós, Cristina (2004). "Introducción." *La mujer Quijote* de Charlotte Lennox. Madrid: Cátedra. 7-71.

Garside, Peter (2015). "Authorship". En Peter Garside y Karen O'Brien, eds. *English and British Fiction 1750-1820. The Oxford History of the Novel in English*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press. 29-52.

Genette, Gérard (1988). "Structure and Functions of the Title in Literature." *Critical Inquiry* 14.4: 692-720.

--- (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gil-Bardají, Ana; Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva, eds. (2012). *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation.* Berna: Peter Lang,

Gilbert, Harriett (1989). "Introduction". En *The Canterbury Tales*, de Harriet y Sophia Lee. Londres, Boston, Sydney, Wellington: Pandora. vii-xiii.

Glendinning, Nigel (1968). "Influencia de la literatura inglesa en el siglo XVIII." En Joaquín Arce, Nigel Glendinning y Lucien Dupuis. *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras. Conferencias pronunciadas en la Primera Reunión de Lengua y Literatura española del siglo XVIII. Cuadernos de la Cátedra Feijoo* 20. Oviedo: Universidade de Oviedo. 47-93.

--- (1974). *Historia de la literatura española 4. El siglo XVIII*. 2ª edición. Madrid: Ariel.

González Palencia, Ángel (1935). *Estudio histórico de la censura gubernativa en España 1800-1833*. 2 vols. Madrid: Tipografía de Archivos.

González Rolán, Tomás y Antonio López Fonseca (2014). *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV*. Madrid: Escolar y Mayo.

Gosálvez Lara, José Carlos (1997-1999). "Enrique Ataide y Portugal. Seis quartetos de dos violines, viola y baxo, obra 1ª. Introducción y facsímil". *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid* 4, 5, 6: 109-154.

Graeber, Wilhelm (1996). "Le charme des fruits défendus: Les traductions de l'anglais et la dissolution de l'idéal classique". En Michel Ballard y Lieven D'Hulst, eds. *La traduction en France à l'âge classique*. Lille: Presses universitaires du Septentrion. 305-319.

Grenby, M.O. (2011). *The Child Reader, 1700-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.

--- y Reynolds, Kimberly, eds. (2011). *Children's Literature Studies: A Research Handbook*. Basingstoke y Nueva York: Palgrave.

Griffin, Dustin (2014). *Authorship in the Long Eighteenth Century*. Newark: University of Delaware Press.

Grossman, Edith (2011). *Por qué la traducción importa*. Trad. Elvio E. Gandolfo. Madrid y Buenos Aires: Katz Editores.

Gruber, Edith M. (1993). "The Significance of Translation for the Development of Spanish Romanticism". En José Lambert y André Lefevere, eds. *La Traduction dans le développement des littératures / Translation in the Development of Literatures*. Berna: Peter Lang y Leuven University Press. 165-172.

Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

Haggery, George E. (1996). "Female Abjection in Inchbald's *A Simple Story*." *Studies in English Literature 1500-1900* 36.3: 655-671.

Hall, Daniel (2005). *French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century*. Berna: Peter Lang.

Hamnett, Brian (2011). *The Historical Novel in Nineteenth-century Europe. Representations of Reality in History and Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Harlow, Fiona (s. a.). "Author Biography: Elizabeth Helme". *Chawton House Library: Research Papers*. http://www.chawton.org/library/research/helme_louisa_biog.pdf [16/12/2008]

Harvey, Keith (2003). "'Events' and 'Horizons'. Reading Ideology in the 'Bindings' of Translations". En María Calzada Pérez, ed. *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome. 43-70.

Haslett, Moyra (2003). *Pope to Burney, 1714-1779: Scriblerians to Bluestockings*. Londres: Palgrave Macmillan.

Hazard, Paul (1991). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Versión española de Julián Marías. Madrid: Alianza Universidad.

Heilbron, Johan (2010). "Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System". En Mona Baker, ed. *Critical Readings in Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge. 304-316.

Henríquez Ureña, Pedro (1941). "Literatura de Santo Domingo." *Historia Universal de la Literatura*, vol. XII, Santiago Prampolini, ed. Buenos Aires. 28/03/2004. <http://www.geocities.com/jemarcano/intro.html>

Hermans, Theo, ed. (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres y Sydney: Croom Helm.

--- (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Howells, Coral Ann (1978). *Love, Mystery, and Misery; Feeling in Gothic Fiction*. Londres: The Athlone Press.

Huertas Vázquez, Eduardo (1988). *La política cultural de la Segunda República española*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Hume, Robert D (1969). "Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel." *PMLA* 84.2: 282-290.

Hunter, J Paul (1990). *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company.

Isaac, Megan Lynn (1996). "Sophia Lee and the Gothic of Female Community." *Studies in the Novel* 28.2: 200-218.

Isles, Duncan (1989). "Johnson, Richardson, and *The Female Quixote*". En *The Female Quixote*, por Charlotte Lennox. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. 419-428.

Jacobs, Edward (1995). "Anonymous Signatures: Circulating Libraries, Conventionality, and the Production of Gothic Romances." *ELH* 62.3: 603-629.

Jaffe, Catherine (1999). "Suspect Pleasure: Writing the Woman Reader in Eighteenth-Century Spain." *Dieciocho* 22.1: 35-59.

--- (2005). "From *The Female Quixote* to *Don Quijote con faldas*: Translation and Transculturation." *Dieciocho* 28.2: 120-126.

Jiménez Carra, Nieves (2006). "Introducción". En *El barón inglés o El campeón de la virtud. Novela gótica*, de Clara Reeve. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga. 5-17.

Kelly, Gary (1985). "'This Pestiferous Reading': The Social Basis of Reaction against the Novel in Late Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Britain." *Man and Nature/L'homme et la nature (Canadian Society for Eighteenth-Century Studies)* 4: 183-194.

--- (1990). "Unbecoming a Heroine: Novel Reading, Romanticism, and Barrett's *The Heroine*." *Nineteenth-Century Literature*, 45.2: 220-241.

--- (1993). *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830*. Londres y Nueva York: Longman.

Killen, Alice M. (2000). *Le roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. 1924. Ginebra: Slatkine Reprints.

King, Shelley y John B. Pierce (2003). "Introduction." En *The Father and Daughter with Dangers of Coquetry*, de Amelia Opie. Peterborough, Ontario: Broadview press. 11-51.

Korshin, Paul J. (1974). "Types of Eighteenth-Century Patronage." *Eighteenth-Century Studies* 7.4: 453-473.

Kovala, Urpo (1996). "Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure". *Target* 8.1: 119-147.

Kremer, Nathalie (2005). "Entrer dans le roman. Note sur la préface romanesque: de la présentation à la représentation". *Fabula. La recherche en Littérature*, s.p. http://www.fabula.org/atelier.php?Entrer_dans_le_roman.

La Parra, Emilio y Casado, María Ángeles (2013). *La Inquisición en España. Agonía y abolición*. Madrid: Los libros de la catarata.

Lafarga, Francisco (1999). "Hacia una historia de la traducción en España (1750-1830)." En Francisco Lafarga, ed. *La traducción en Espa-*

ña (1750-1830). Lengua, literatura, cultura. Lleida: Universitat de Lleida. 11-31.

--- (2004). "El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo." En Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds. *Historia de la traducción en España.* Salamanca: Editorial Ambos Mundos. 209-319.

Lambert, José (1986). "Les relations littéraires internationales comme problème de réception". En János Riesz, et al. eds. *Sensus Communis. Contemporary Trends in Comparative Literature. Panorama de la situation actuelle en Littérature Comparée.* Tübingen: Gunter Narr Verlag. 49-64.

--- (1993). "La traduction dans les littératures. Pour une historiographie des traductions." En José Lambert y André Lefevere, eds. *La traduction dans le développement des littératures / Translation in the Development of Literatures.* Berna: Peter Lang & Leuven University Press. 7-25.

Lambert, José y Hendrik van Gorp (1985). "On Describing Translation." En Theo Hermans, ed. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation.* Londres y Sydney: Croom Helm. 42-53.

Larriba, Elisabel (2003). "El público de la prensa." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 463-470.

Lasa Álvarez, Begoña (2004a). "*A Simple Story* de Elizabeth Inchbald en español: ¿una novela o sólo parte de ella?" En Adolfo Luis Soto Vázquez, ed. *Insights into Translation* (Vol. VI). A Coruña: Universidade da Coruña. 141-153.

--- (2004b). "*A Simple Story* but not so Simple a Journey: How Elizabeth Inchbald Arrived in Spain." En Isabel Moskowich-Spiegel Fandiño y Begoña Crespo García, eds. *Re-interpretations of English. Essays on Literature, Culture and Film (II).* A Coruña: Universidade da Coruña. 197-207.

--- (2006). "*The Children of the Abbey* (1796): A Nineteenth-Century Bestseller." En Mla. Susana Domínguez Pena, Margarita Estévez Saá y Anne MacCarthy, eds. *Ireland in the Coming Time: New Insights on Irish Literature / Nuevas Incursiones en Literatura Irlandesa.* Weston, Florida: Netbiblo. 33-41.

--- (2009a) "La novela inglesa del siglo XVIII en España: el caso de *Memorias para la historia de la virtud* de 1792". En Elena de Lorenzo Álvarez, ed. *La época de Carlos IV (1788-1808)*. Oviedo: Trea. 677-686.

--- (2009b). "Titles in Translation: Some Eighteenth-Century Examples". En Anthony Barker, David Callahan y Maria Aline Ferreira, eds. *Success and Failure*. Aveiro (Portugal): Universidade de Aveiro, Dpto de Linguas e Culturas. 239-246.

--- (2010). "Reviewing Women in the Long Eighteenth Century: A Question of Inequality." En Ana Antón-Pacheco et al. eds. *Differences, (In)Equality and Justice. Estudios de Mujeres. Vol. VII.* Madrid: Editorial Fundamentos. 191-199.

--- (2011a). "La visibilidad del traductor durante la época romántica en España". En Susana Cruces Colado, Alberto Álvarez Lugrís, Ana Luna Alonso y Maribel del Pozo Treviño, eds. *Traducir en la frontera*. Granada: Ed. Atrio. 259-270.

--- (2011b). "Regina Maria Roche, an Eighteenth-Century Irish Writer on the Continent and Overseas". En Marisol Morales Ladrón y Juan Francisco Elices Agudo, eds. *Glocal Ireland: Current Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 51-61.

--- (2013a). "*Los Cuentos de Canterbury* revisitados: Versiones y traducciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX". *Oceánide* 5: s.p.

--- (2013b). "Las biografías de escritoras británicas en España: modelos de conducta a mediados del siglo XIX". *BABEL A.F.I.A.L.* 22: 5-24.

--- (2015). "Novela inglesa y censura inquisitorial durante el reinado de Fernando VII: un expediente de 1815-1816". Número especial *Traducción y censura: Nuevas perspectivas*, Juan José Martínez Sierra, Gora Zaragoza Ninet y José Javier Ávila Cabrera, eds. *Quaderns de Filología. Estudis Literaris* 20: 145-161.

Lefevere, André (1992). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nueva York: Modern Language Association of America.

--- (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Trad. de María Carmen África Vidal Claramonte y Román Álva-

rez. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
Levinson, Jerrold (1985). "Titles." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44.1: 29-39.
Lockwood, Thomas (2001). "Subscription-Hunters and Their Prey." En John Dussinger, ed. *Questions of Literary Property in Eighteenth-Century England* (número especial). *Studies in the Literary Imagination* 34.1: 121-135.
Lonsdale, Roger (1963). "Dr. Burney and the *Monthly Review*." *The Review of English Studies. New Series* 14.56: 346-358.
Lopez, François (2004). "La librería madrileña al final del Antiguo Régimen." *Dieciocho* 27.1: 17-29.
López-Cordón Cortezo, María Victoria (1996). "Traducciones y traductoras en la España de finales del siglo XVIII." En Cristina Segura y Gloria Nielfa, eds. *Entre la marginación y el desarrollo: Mujeres y hombres en la historia. Homenaje a María Carmen García-Nieto*. Madrid: Ediciones del Orto. 89-112.
--- (2005). "La fortuna de escribir: escritoras de los siglos XVII y XVIII." En Margarita Ortega, Asunción Lavrin, Pilar Pérez Cantó, coords. *Historia de las mujeres en España y América Latina. II. El mundo moderno*. Isabel Morant, dir. Madrid: Cátedra. 193-234.
López Santos, Miriam (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
López-Vidriero, María Luisa (1994). "La imprenta en el siglo XVIII." En Hipólito Escolar, dir. *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide. 201-269.
Lorenzo Modia, María Jesús (1998). *Literatura femenina inglesa del siglo XVIII*. A Coruña: Universidade da Coruña.
--- (2001). "Late Seventeenth- and Eighteenth-Century Translations by English Women Writers: Fact and/or Fiction." En Ann Barr, María Rosario Martín Ruano y Jesús Torres del Rey, eds. *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 367-377.
--- (2005). "'In every possible sense, translation is necessary but impossible': The Cases of Charlotte Lennox's *Don Quijote con faldas* and *La mujer Quijote*." Comunicación presentada en el *V Congreso Internacional de Estudios de Traducción*, A Coruña.

--- (2006). "Charlotte Lennox's *The Female Quixote* into Spanish: A Gender-Biased Translation." *The Yearbook of English Studies* 36.1: 103-114.

--- (2007). "Don Quixote in England: *The Amicable Quixote*." En José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué, eds. *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid: Universidad de Valladolid.167-175.

Lorenzo Modia, María Jesús y Begoña Lasa Álvarez (2007). "From Britain to Spain via France: Amelia Opie's *The Father and Daughter*". En Gillian Dow, ed. *Translators, Interpreters, Mediators: Women Writers 1700-1900*. Oxford, Berna: Peter Lang. 129-141.

Lyons, Martyn (1987). *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*. Paris: PROMODIS, Éditions du Cercle de la librairie.

MacCarthy, B.G. (1994). *The Female Pen: Women Writers and Novelists, 1621-1818*. Cork: Cork University Press.

Mack, Robert L. (1992). "Introduction." En Robert L. Mack, ed. *Oriental Tales*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. vii-lxi.

Maclean, Marie (1991). "Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral." *New Literary History* 22: 273-279.

Malingret, Laurence (1998). "Les titres en traduction." En Teresa García-Sabell Tormo et al., eds. *Les chemins du texte. VI Coloquio da APEFUE. Tomo II. Lingüística, traducción e didáctica. Historia.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela y APEFUE. 396-407.

Mander, Jenny, ed. (2007). *Remapping the Rise of the European Novel, SVEC* 10. Oxford: Voltaire Foundation.

Martin, Angus (1993). "Le roman européen au 18e siècle et la statistique bibliographique." *Dix-huitième siècle* 25: 101-114.

Martín Gaite, Carmen (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España.* Madrid: Siglo XXI.

Martínez Martín, Jesús A. (2003). "Editores y empresas editoriales." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 601-608.

Mateos Montero, Aurora (2005). "El papel de la madre en las primeras lecturas del niño, según los escritores de memorias (1875-1914)."

En V. Trueba et al., eds. *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. Barcelona: Universidad de Barcelona. 203-212.

McLaverty, James (1997). "Questions of Entitlement: Some Eighteenth-Century Title Pages." En D.C. Greetham, ed. *The Margins of the Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 173-198.

McLeod, Deborah Anne (1997). "The Minerva Press." Tesis doctoral. Edmonton (Canadá): University of Alberta.

McMurran, Mary Helen (2009). *The Spread of Novels: Translations and Prose Fiction in the Eighteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.

Medlin, Dorothy (2002). "Across the Channel: French Translations of Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*". En Annie Rivara, ed. *La traduction des langues modernes au XVIIIe siècle, ou "La dernière chemise de l'amour"*. Paris: H. Champion.191-207.

Melot, Michel (1985). "Le texte et l'image." En Henri-Jean Martin y Roger Chartier, eds. *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*. Tome III. París: Promodis. 286-311.

Moerman, Ellen R. (2002). "Traduire le geste: *Sydney Bidulph* dans les traductions de Prévost et de Robinet." En Annie Rivara, ed. *La traduction des langues modernes au XVIIIe siècle, ou "La dernière chemise de l'amour"*. Paris: H. Champion. 85-108.

Montandon, Alain (1999). *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. París: Presses Universitaires de France.

Montesinos, José F. (1980). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida de un esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. 4ª edición. Madrid: Ed. Castalia.

Moretti, Franco (2000). "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1: 54-68.

--- (2001). *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid: Trama Editorial.

--- (2008). "The Novel: History and Theory". *New Left Review* 52: 111-124.

--- (2009). "Style, Inc. Reflection on Seven Thousand Titles (British Novels, 1740-1850)". *Critical Inquiry* 36.1: 134-158. http://www.

jstor.org/stable/10.1086/606125 [06/04/2011].
Mounin, Georges (1994). *Les belles infidèles*. París: Presses universitaires de Lille.
Navas Ruiz, Ricardo (1982). *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra.
Newmark, Peter (1995). *A Textbook of Translation*. Nueva York y Londres: Prentice Hall.
Nies, Fritz (2013). "La France, pays ouvert: l'afflux de richesses exogènes par la traduction au XVIIIe siècle". *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 113-1: 55-70.
Nixon, Cheryl L., ed. (2009). *Novel Definitions. An Anthology of Commentary on the Novel 1688-1815*. Peterborough, Ontario: Broadview press.
Norton, Rictor (1999). *Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe*. Londres y Nueva York: Leicester University Press.
---, ed. (2006). *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*. Londres: Continuum.
Oxford Dictionaries (2016). "Story". http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/story [05/03/2016].
Pataky Kosove, Joanne Lynne (1977). *The "Comedia Lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*. Londres: Tamesis Books Limited.
Pajares, Eterio (1989-90). "Influencia de la narrativa lacrimosa europea en las novelas cortas de Olavide." *Archivum* XXXIX-XL: 385-394.
--- (1994a). "La traducción inglés-español en el siglo XVIII: ¿Manipulación o norma estética?" En Federico Eguiluz, et al., eds. *Transvases culturales: literatura, cine y traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco. 385-394.
--- (1994b). "Samuel Richardson's Presence and Absence in Spain." *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 7: 159-170.
--- (1996a). "La teoría de la traducción en el siglo XVIII." *Livius* 8: 165-174.
--- (1996b). "Traducción inglés-español en el siglo XVIII: la 'traducción tutelada'." En *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces II* [Actas del Coloquio Internacional 'Unidad y diversidad en el Mundo Hispánico del siglo XVIII'. Salamanca, junio 1994]. Madrid: Editorial Complutense. 991-1000.

--- (1999). "Censura y nacionalidad en la traducción de la novela inglesa." En Francisco Lafarga, ed. *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Universitat de Lleida. 345-352.

--- (2001). "La primera traducción española de *Tom Jones*: Análisis crítico." *Dieciocho* 24.2: 245-260.

--- (2006). *La novela inglesa en traducción al español durante los siglos XVIII y XIX: Aproximación bibliográfica*. Barcelona: PPU.

--- (2010). *La traducción de la novela inglesa del siglo XVIII*. Vitoria: Portal Education.

Paku, Gillian (2015). "Anonymity in the Eighteenth Century". *Oxford Handbooks Online*. Oxford: Oxford University Press.http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-37#ref_oxfordhb-9780199935338-e-37-note-13 [28/10/2016]

Palacios Fernández, Emilio (2002). *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Palau y Dulcet, Antonio (1951). *Manual del librero hispanoamericano*. 2ª edición corregida y aumentada por el propio autor. Barcelona: Librería Palau.

Paz y Mélia, Antonio (1957). *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*. 2ª edición. Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional.

Pearson, Jacqueline (1999). *Women's Reading in Britain. 1750-1835. A Dangerous Recreation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pedraza, Felipe B. y Milagros Rodríguez (1982). *Manual de literatura española VI. Época romántica*. Tafalla (Navarra): Ed. Cenlit.

Peers, Edgar Allison (1924). "Minor English Influences on Spanish Romanticism." *Revue Hispanique* 62.141: 440-458.

---. (1954). *Historia del movimiento romántico español*. 2 vols. Madrid: Gredos.

Pegenaute, Luis (2004). "La época romántica." En Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds. *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos. 321-396.

Pellat, Valeria, ed. (2013). *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Perry, Ruth (1980). *Women, Letters, and the Novel.* Nueva York: AMS Press.

Pym, Anthony (2010). *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication.* Edición revisada. Tarragona: Intercultural Studies Group. http://usuaris.tinet.cat/apym/publications/TTT_2010.pdf [13/02/2016]

Rennhak, Katherina (2011). "Paratexts and the Construction of Author Identities: The Preface as Thresold and Thresolds in the Preface". En Isabel Karremann y Anja Müller, eds. *Mediating Identities in Eighteenth-Century England. Public Negotiations, Literary Discourses, Topography.* Farnham: Ashgate. 57-70.

Rivara, Annie, ed. (2002). *La traduction des langues modernes au XVIIIe siècle, ou "La dernière chemise de l'amour".* Paris: H. Champion.

Robinson, Douglas (1995). "Theorizing Translation in a Woman's Voice. Subversions of the Rhetoric of Patronage, Courtly Love, and Morality by Early Modern Women Translators." *The Translator* 1.2: 153-75. http://home.olemiss.edu/~djr/pages/writer/articles/html/woman.html [16/04/2005]

Rodríguez, Rodney T. (1989). "Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del XVIII español." En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Vol. I. Frankfurt: Vervuert Verlag. 85-90.

Rodríguez Espinosa, Marcos (1997). "El prólogo como elemento contextualizador de la traducción: Charles Dickens en España." En Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero, eds. *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción.* Madrid: Ed. Complutense. 341-352.

--- (1999). "Traducción y paratextos de la novela inglesa del siglo XIX: el papel de las ilustraciones". En Alberto Alvarez Lugrís y Anxo Fernández Ocampo, coord. *Anovar-anosar, estudios de traducción e interpretación.* Vol. 2. Vigo: Universidad de Vigo. 161-166.

--- (2008). "Exilio, vocación trasatlántica y mediación paratextual: José Joaquín de Mora y sus traducciones de *Ivanhoe* (1825) y *El talismán* (1826) de Walter Scott". En Juan Jesús Zaro Vera, coord. *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo XIX.* Granada: Atrio. 73-94.

Rodríguez Gutiérrez, Borja (2004). *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

Romero López, Dolores (2015). "Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939): Identidad moderna y *affidamento*". *Hermeneus* 17: 179-207.

Romero Tobar, Leonardo (2003). "Recrearse con la prosa y la novela." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 693-704.

Rubio Cremades, Enrique (1997). "La novela histórica del Romanticismo español." En Guillermo Carnero, coord. *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*. Madrid: Espasa Calpe. 610-642.

Ruiz Casanova, José Francisco (2000). *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

Ruiz de la Peña Solar, Álvaro (2003). "Ilustración, lectura y juventud en la España del siglo XVIII". En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 492-504.

Runge, Laura (2005). "Momentary Fame: Female Novelists in Eighteenth-Century Book Reviews." En Paula R. Backscheider y Catherine Ingrassia, eds. *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing. 276-298.

Sánchez Franco, Julián (1982). "Presencia e influencia de la literatura inglesa en la España del siglo XVIII." Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Santoyo, Julio César (1989). "Bibliografía tentativa de traducciones inglés-español: 1577-1800". *BELLS* 1: 161-187. http://www.raco.cat/index.php/Bells/article/view/98184 [12/12/2008].

--- (2009). "Inglesa de Gran Bretaña, Literatura". En Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds. *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos. 577-587.

Sauvy, Anne (1985). "Une littérature pour les femmes." En Henri-Jean Martin y Roger Chartier, eds. *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*. Tome III. París: Promodis. 444-453.

Schellenberg, Betty A. (2001). "Frances Sheridan Reads John Home:

Placing *Sidney Bidulph* in the Republic of Letters." *Eighteenth-Century Fiction* 13.4: 561-577.

Schleiermacher, Friedrich (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. 1813. Traducción y comentarios de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Schweickart, Patrocinio P. (1992). "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading." En Elizabeth A. Flynn y Patrocinio P. Schweickart, eds. *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts, and Contexts*. 1986. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press. 31-62.

Servén Díez, Carmen (2005). "Mujer y novela: prescripciones sociales en la España de la Restauración." En V. Trueba et al., eds. *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. Barcelona: Universidad de Barcelona. 333-346.

Shattock, Joanne (1993). *The Oxford Guide to British Women Writers*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Shavit, Zohar (1999). "La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños." En Montserrat Iglesias Santos, ed. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.147-181.

Shevlin, Eleanor F. (1999). "'To Reconcile Book and Title, and Make'em Kin to One Another': The Evolution of the Title's Contractual Functions." *Book History* 2.1: 42-77.

Shuttleworth, Mark (1998). "Polysystem theory". En Mona Baker, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge. 176-179.

Simon, Sherry (1990). "Translating the Will to Knowledge: Prefaces and Canadian Literary Politics." En Susan Basnett y Andre Lefevere, eds. *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter. 110-117.

Simón Palmer, María Carmen (2003). "La mujer lectora." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 745-753.

Skinner, John (2001). *An Introduction to Eighteenth-century Fiction. Raising the Novel*. Basingstoke: Palgrave.

Spender, Dale (1986). *Mothers of the Novel. 100 Good Women Writers before Jane Austen*. Londres: Pandora.

Spencer, Jane (1993). *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn*

to Jane Austen. 1986. Oxford: Blackwell Publishers.

--- (1987). "Reeve, Clara." En Janet Todd, ed. *A Dictionary of British and American Women Writers, 1660-1800*. Londres: Methuen & Co. 266-268.

--- (1996). "Women Writers and the Eighteenth-Century Novel." En John Richetti, ed. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press. 212-235.

Stevens, Anne (2001). "Tales of Other Times. A Survey of British Historical Fiction, 1770–1812." *Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text*, 7. http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/cc07_n03.html [01/09/2006].

Stewart, Philip (2009). "Traductions et adaptations: le roman transnational." En Philip Stewart y Michel Delon, eds, *Le second triomphe du roman du XVIIIe siècle*, *SVEC* 2, Oxford, Voltaire Foundation, 161-170.

Stockhorst, Stefanie (2010). "Introduction. Cultural Transfer through Translation: a Current Perspective in Enlightenment Studies." En Stefanie Stockhorst, ed. *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightenment Thought in Europe by Means of Translation*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi. 7-26.

Straub, Kristina (1997). "Cultural and Historical Background." En *Evelina* de Frances Burney. Boston y Nueva York: Bedford Books.

Streeter, Harold Wade (1936). *The Eighteenth-Century English Novel in French Translation. A Bibliographical Study*. Nueva York: Publications of the Institute of French Studies.

Suárez Lafuente, María Socorro (1979). "La novela inglesa en España. (Últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX)." En *Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (AEDEAN)*. Valencia: Universidad de Valencia. 67-72.

Summers, Montague (1938). *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*. Londres: The Fortune Press.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2002). "What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research." En Theo Hermans, ed. *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester, UK; Northampton, MA: St Jerome Pub. 44-60.

--- (2010). "Paratexts". En Yves Gambier y Look van Poorslaer, eds. *Handbook of Translation Studies. Vol. II.* Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins. 113-116.

Temes, David (1987). "Agnes Maria Bennett." En Janet Todd, ed. *A Dictionary of British and American Women Writers, 1660-1800.* Londres: Methuen & Co. 45-46.

Tinnon Taylor, John (1943). *Early Opposition to the English Novel.* Nueva York: King's Crown Press.

Todd, Janet, ed. (1987). *A Dictionary of British and American Women Writers, 1660-1800.* Londres: Methuen & Co.

--- (1989a). *The Sign of Angellica. Women, Writing and Fiction, 1660-1800.* Londres: Virago.

--- ed. (1989b). *Dictionary of British Women Writers.* Londres: Routledge.

Tompkins, J.M.S. (1932). *The Popular Novel in England 1770-1800.* Londres: Constable & Co.

Tong, Joanne (2004). "The Return of the Prodigal Daughter: Finding the Family in Amelia Opie's Novels." *Studies in the Novel* 36.4: 465-483.

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

Trabado, José Manuel (2004). "Función título y estratificación textual." En Magdalena León Gómez, ed. *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 223-233.

Tran-Gervat, Yen-Mai (2003). "La première traduction de *The Female Quixote* de Ch. Lennox: le choix de la comédie". En Annie Cointre, Alain Lautel y Annie Rivara, eds. *La traduction romanesque au XVIIIe siècle.* Arras: Artois presses université. 286-293.

Turner, Cheryl (1994). *Living by the Pen. Women Writers in the Eighteenth Century.* Londres y Nueva York: Routledge.

Tymoczko, Maria (2014). "Cultural Hegemony and the Erosion of Translation Communities". En Sandra Bermann y Catherine Porter, eds. *A Companion to Translation Studies.* Oxford: Wiley Blackwell. 165-178.

Urzainqui, Inmaculada (1986). "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII." *Scripta in memoriam José Benito Álvarez-Buylla Álvarez (1916-1981).* Oviedo: Universidad de Oviedo. 313-332.

--- (1991). "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor." En María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, eds. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia.* Oviedo: Universidad de Oviedo. 623-638.

--- (2002). "Los espacios de la mujer en la prensa del siglo XVIII." En Celso Almuiña y Eduardo Sotillos, coords. *Del periódico a la sociedad de la información.* Vol. I. Madrid: España Nuevo Milenio. 53-79.

--- (2003). "Nuevas propuestas a un público femenino." En Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, dirs. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 481-491.

Vallejo González, Irene (1998). "Dos traducciones españolas del drama *Mathilde* (1799) de Boutet de Monvel y su fuente literaria inglesa, la novela *A Simple Story* de E. Inchbald." En *Le théâtre en Espagne: perméabilité du genre et traduction.* Pau: Université de Pau-Éditions Covedi. 169-179.

Van Gorp, Hendrik (1996). "Traductions, versions et extraits dans la *Nouvelle Bibliothèque des Romans* et la *Bibliothèque Britannique* (1796-1802)." En Michel Ballard y Lieven D'Hulst, eds. *La traduction en France à l'âge classique.* Lille: Presses universitaires du Septentrion. 291-303.

Varney, Andrew (1993-94). "Brightness and Beauty, Taste and Relish: Advertising and Vindicating Eighteenth-Century Novels." *Connotations* 3.2: 133-146. http://www.connotations.uni-tuebingen.de/varney00302.htm [18/02/2015].

Vauchelle-Hacquet, Aline (1985). *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833.* Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

--- (2003). *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France au temps de la première guerre carliste, 1834-1840.* Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

Vázquez, Lydia (1994). "Estrategias paratextuales de la traducción: En

torno a las versiones españolas de las ficciones francesas del siglo XVIII." En Luis Charlo, ed. *Reflexiones sobre la traducción*. Cádiz: Universidad de Cádiz. 707-720.

Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.

--- (2010). "Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English". En Mona Baker, ed. *Critical Readings in Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge. 65-79.

Vidal Claramonte, María Carmen África (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

--- (2005). *En los límites de la traducción*. Granada: Comares.

Villamediana, Leticia (2013). "La anglomanía en la prensa periódica española durante la segunda mitad del siglo XVIII". En Fernando Durán López, ed. *Hacia 1812 desde el siglo ilustrado*. Oviedo: Trea. 197-210.

Viñao, Antonio (1998). "Liberalismo, alfabetización y primeras letras (siglo XIX)." *Lisants et lecteurs en Espagne. XVe-XIXe siècle. Bulletin Hispanique* 100.2: 531-560.

Warner, William B. (2005). "Novels on the Market." En John Richetti, ed. *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press. 87-105.

Watt, Ian (1985). *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 1957. London: Penguin Books.

Watt, James (2004). "Gothic." En Thomas Keymer y Jon Mee, ed. *The Cambridge Companion to English Literature 1740-1830*. Cambridge: Cambridge University Press. 119-135.

Watt, Richard (2000). "Translating Culture: Reading the Paratexts of Aimée Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*". *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 13.2: 29-46.

West, Constance B (1932). "La théorie de la traduction au XVIIIe siècle par rapport surtout aux traductions françaises d'ouvrages anglais." *Revue de littérature comparée* XII: 330-355.

Wiggin, Bethany (2011). *Novel Translations. The European Novel and the German Book, 1680-1730*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Wilsmore, S. J. (1987). "The Role of Titles in Identifying Literary Works." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45.4: 403-408.

Wittmann, Reinhard (1998). "¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?" En Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, dirs. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Santillana. 435-472.

Yahalon, Shelly (1999). "De lo no literario a lo literario. Sobre la elaboración de un modelo novelístico en el siglo XVIII". En Montserrat Iglesias Santos, ed. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros. 99-124.

Zachs, William (1998). *The First John Murray and the Late Eighteenth-Century London Book Trade*. Oxford: Oxford University Press & The British Academy.

Zavala, Iris M (1987). *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*. Ámsterdam: Rodopi.

Zawisza, Elisabeth (1977). "Sur le discours préfacier dans les romans au XVIIIe siècle", *Acta Universitatis Wratislaviensis* 319: 89-104.

Sevilla
2017

9 780201 379624

Novelistas británicas del siglo XVIII en España