



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 30 (2024)

NOTORIEDAD Y ENMASCARAMIENTO FEMENINOS EN EL SIGLO XIX: LOS RETRATOS DE CECILIA BÖHL DE FABER Y LA IMAGEN AUTORIAL DE FERNÁN CABALLERO

Mercedes COMELLAS AGUIREZABAL

(Universidad de Sevilla)

<https://orcid.org/0000-0003-1246-3611>

Magdalena ILLÁN MARTÍN

(Universidad de Sevilla)

<https://orcid.org/0000-0002-4084-9223>

Recibido: 11-9-2023 / Revisado: 13-2-204

Aceptado: 2-11-2023 / Publicado: 8-10-2024

RESUMEN: Tras la muerte de Fernán Caballero en 1877, los retratos que acompañaron las ediciones de sus escritos popularizaron la efigie de una anciana sombría. De añadidura, se fueron incorporando al repertorio iconográfico de la autora retratos que no la representan y que insistían en esa estampa mohína y avejentada. Por el contrario, los retratos auténticos de la Cecilia joven cuentan con mucho menor recorrido y difusión, lo que ha contribuido a sellar una interpretación de su obra que ignoraba la extraordinaria modernidad de su narrativa. Este trabajo examina el «miedo de ser conocida» que tantas veces expresó en sus cartas incorporando el estudio de sus retratos. Sumando los ejemplos pictóricos al análisis de su obsesión por el incógnito, se descubren rasgos inéditos del imaginario autorial que Cecilia Böhl construyó a través de su identidad literaria.

PALABRAS CLAVE: Fernán Caballero, escritoras españolas, pintura y literatura, imagen autorial, retratos.

FEMALE NOTORIETY AND PORTRAITURE IN THE NINETEENTH CENTURY: THE PORTRAITS OF CECILIA BÖHL DE FABER AND THE AUTHORIAL IMAGE OF FERNÁN CABALLERO

ABSTRACT: After the death of Fernán Caballero in 1877, the portraits that accompanied the editions of her writings popularized the image of a somber elderly woman. Ad-

ditionally, portraits that did not represent her and that insisted on this sullen and aged image were added to her iconographic repertoire. On the contrary, the authentic portraits of the young Cecilia, which correspond to the modern and experimental author of her best years, have had much less reach and diffusion, contributing to cement an interpretation of her work that ignored the extraordinary modernity of her narrative. The article explores the «fear of being known» expressed in her letters, incorporating the examination of her portraits. By juxtaposing pictorial examples with the analysis of her obsession with incognito, novel aspects of the authorial imagery crafted by Cecilia Böhl are revealed.

KEYWORDS: Fernán Caballero, painting and literature, Spanish female writers, portraits, authorial image.

«Es muy difícil conocer a una mujer cuando esta se empeña en no ser conocida».

Carta de Concepción Gimeno a Manuel Catalina (1873).¹

1. INTRODUCCIÓN

Los retratos que tras la muerte de Fernán Caballero en 1877 acompañaron las ediciones de sus escritos popularizaron la efigie de una anciana sombría, contribuyendo a sellar una interpretación de su obra como rancia, envejecida, trasnochada, que ignoraba la extraordinaria novedad de su narrativa, recibida treinta años atrás como una singular y asombrosa revelación.² La mayoría de ellos fueron realizados cuando su voz se había apagado y la fértil prosa de sus primeros años se reducía a esporádicos y repetitivos textos para publicaciones periódicas de difusión entre un público exclusivamente femenino o infantil, mucho más escaso del que tuvo en su lanzamiento. De añadidura, se fueron incorporando progresivamente al repertorio iconográfico de la autora, con importante circulación hasta hoy (en libros de texto y páginas web), retratos que no la representan y que insisten en esa estampa mohína y avejentada. Por el contrario, los retratos auténticos de la Cecilia joven, que corresponden a la autora moderna y experimental de sus mejores años, cuentan con mucho menor recorrido y difusión.

Conforme a ello, el imaginario autorial de Fernán Caballero se ha construido, irónicamente, sobre la apariencia de una señora muy entrada en años, justo la que ella trató de esconder con no pocos esfuerzos y distintas tácticas; la más recurrente, la de ocultar su imagen. Cuando en su vejez las circunstancias le obligaron a presentar su efigie ante al público lector, lo hizo difundiendo un retrato de su temprana juventud. Para entonces, sin embargo, su obra había envejecido tanto o más que ella y aquella estampa resultaba del todo anacrónica. Pero si la escritora Fernán Caballero no era la muchachita de veinte años con que quiso presentarse a las demandas de los lectores con un retrato juvenil, tampoco fue la anciana que se repite en sus imágenes más conocidas. El resultado de su estrategia de ocultación se volvió en su contra y ha influido negativamente en su imagen autorial.

La obsesión de Cecilia Böhl de Faber por evitar la publicidad, indiscutiblemente uno de los aspectos nucleares de su figura, se ha analizado hasta ahora escudriñando sobre todo en sus escritos personales y su epistolario, en el que dejó reflejada la «impondera-

¹ En Ana Simón Alegre, *Diez cartas y una escritora: Concepción Gimeno*, XIV premio de investigación SIEM Concepción Gimeno de Flaquer, Universidad de Zaragoza, 2011.

² En palabras de Antoine de Latour, «Fernán Caballero, opuesta a las revoluciones, hizo inconscientemente una revolución en la novela española», en «Tercer aniversario de la muerte de Fernán Caballero», *La Ilustración católica*, 38 (14 de abril de 1880), p. 303.

ble angustia» que le provocaba la publicidad: «Sentí en mí un sentimiento análogo al que deberían sentir esas mujeres que en los *cuadros vivos* se ponen descubiertas ante el público. Sentí como una especie de profanación de mis pensamientos íntimos [...]. Es el temor de llamar la atención, que es mi *bête noire*, el miedo de ser conocida» (Caballero, 1919: 21-22). Este acerado terror, clave de muchas de sus contradicciones, nunca ha incorporado el estudio de sus retratos, a pesar de que su inclusión puede resultar reveladora, según pretendemos mostrar en lo que sigue. Sumando los ejemplos pictóricos al análisis, se descubren rasgos inéditos del imaginario autorial que Cecilia Böhl construyó a través de su identidad literaria.³

2. LA OCULTACIÓN DEL NOMBRE Y DE LA IMAGEN. UNA BIOGRAFÍA «OSCURA Y SECRETA»

Aunque pronto fue sabido que el pseudónimo masculino con el que firmaba correspondía a una mujer, a diferencia de las otras grandes damas de la pluma que fueron sus contemporáneas, como Carolina Coronado (quien alguna vez firmó como *Conde de Magacela*) o Gertrudis Gómez de Avellaneda (que usó los pseudónimos de *Felipe Escalada*, *La Golondrina*, *La Peregrina*), su nombre auténtico era solo conocido en determinados círculos —«Siento mucho no poder revelar el verdadero nombre de la criatura angelical admirada en España y en Europa bajo el seudónimo de Fernán Caballero», apunta su amigo Cañete (1859: 253) al dedicarle un poema— y, lo que es más singular, su rostro nunca había aparecido en las publicaciones periódicas ni encabezado las colecciones de sus obras, incluso durante los años de mayor popularidad.

En la prensa de la época son de hecho muy escasas las referencias al nombre de Cecilia Böhl y apenas desde mediados de los años sesenta se encuentran raros ejemplos que remiten en su mayoría a plumas extranjeras:⁴ en la crónica de «Variedades» de *El*

³ El análisis de la iconografía del escritor y su uso interesado para ganar visibilidad ha sido estudiado por Nathalie Heinich, Dominique Maingueau, José-Luis Díaz o Jérôme Meizoz. Hasta el momento no se ha incorporado a este paradigma la perspectiva de género, salvo en el trabajo pionero de Fernández Menéndez (2021), que se refiere a una autora del siglo xx.

⁴ En 1858 se había comenzado a difundir en la prensa extranjera su verdadera identidad. Primero en Alemania, con la publicación del artículo de Paul Heyse «J. N. Böhl von Faber und seine Tochter Cäcilie» (*Literatur-Blatt des Deutschen Kunstablates*, mayo de 1858). Al año siguiente, el traductor alemán de *La Gaviota* anuncia en su prólogo a la novela que la persona escondida tras el pseudónimo es «Cecilia de Arrom», «Tochter des durch seine Forschungen über die spanische Literatur rühmlichst bekannten Johann Nicolas Böhl von Faber aus Hamburg» (hija del famoso J. N. Böhl von Faber, conocido por su investigación sobre la literatura española) (Lemcke, 1859: xiii). Un año después, en Reino Unido se descubría también la identidad de la novelista: «a powerful painter of national manners and customs [...] arisen in Spain under the pseudonym of Fernan Caballero», de la que, «as in the case of Miss Brontë, it was for some time a point in dispute whether [...] was a man or a woman; but it is now proved beyond doubt that Fernan Caballero is identical with Señora Böhl da Faber, the daughter of a German merchant who settled at Cadiz, and there married a Spanish lady, distinguished both by talent and high birth» (*A Spanish Novelist*, 1859: 237). Quizá este artículo fue obra de Camilla Dufour Crosland, una de las más habituales colaboradoras de este periódico popular, a cuya pluma se deben presentaciones de otras autoras contemporáneas (el artículo salió también en la popular *Littell's Living Age* del mismo año). También algunas ediciones extranjeras de sus obras se publicaron con el nombre de la autora, como las traducciones al neerlandés editadas en Rotterdam por Van Belle en 1863 y 1864: *Spaansche novellen van Caecilia Böhl de Faber*, *La Gaviota van Caecilia Böhl de Faber*, *Lucas Garcia en andere novellen van Caecilia Böhl de Faber* (*Fernan Caballero*). Asimismo, la traducción francesa de una colección de cuentos andaluces da la referencia del nombre real junto al pseudónimo, con la particularidad de recoger el que Cecilia usó desde su tercer matrimonio: *Récits andalous de Fernan Caballero* (*Mme Cecilia Böhl de Arrom*), traduits par Christian de La Villeurnoy, Angers, E. Barassé, 1869. Tres años después, ya en 1872, salió en la famosa colección alemana *Novellenschatz des Auslandes*, publicada por Rudolph Oldenbourg, la novelita *Un servilón y un liberalito* con el título de «Servil und Liberal oder drei Taubenherzen: Von Fernan Caballero (Cecilia Böhl de Faber)». Era la segunda obra de la autora que se publicaba en dicha colección, en la que compartía volúmenes con Mérimée, Turgeniev, Musset, Puschkin, Dickens, Irving, George Sand o Balzac. En el volumen II había salido «Schweigen im Leben, im Sterben vergegen» (*Callar en vida y perdonar en muerte*) bajo el nombre de Fernán Caballero, sin que se desvelara el pseudónimo; sin embargo, en el volumen V, tras el título de la obra y el pseudónimo, se incorpora el nombre real de la escritora. Todas las referencias son de

Clamor Público del 18 de septiembre de 1864 se trasladan los juicios del crítico francés M. Octavio Sachot sobre la literatura española del momento; Sachot coloca a Fernán a la cabeza de los novelistas contemporáneos y hace una referencia a su identidad real que no era habitual:

Aunque se traducen muchas novelas, no es por falta de novelistas nacionales, puesto que existe una numerosa y distinguida falange, a cuyo frente se halla una pluma femenil. Aludimos a doña Cecilia Böhl [sic], más conocida entre nosotros con el pseudónimo de Fernán Caballero, y a quien sus compatriotas suelen llamar la Jorge Sand española («Variedades. Crónica de la capital», 1864: 3).

Tres años después, en una reseña a *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, salida el mismo día en *El Artista* y en las «Variedades» de *El Pabellón Nacional*, José García se pregunta por los grandes pseudónimos españoles que no pudieron esconder la identidad de los autores encubiertos tras ellos: «por qué su tiempo conoció al maestro Téllez, aunque por su respetable carácter religioso debiera tomar el nombre de Tirso, y por qué Cecilia Böhl [sic], dama distinguidísima, superior en todo a su sexo, ha pretendido en vano atribuir su gloria a Fernán Caballero» (García, 1867: 3).

La mención a su identidad real se hace más frecuente en los años setenta, cuando protegida por la respetabilidad de la proyecta ancianidad, comienza a añadirse su nombre al lado del popular pseudónimo. Así, en la relación de los colaboradores de *La Concordia*, Antonio Aparisi y Guijarro no tiene empacho en aclarar tras la mención a Fernán Caballero que es «seudónimo como es sabido de la eminente y católica escritora doña Cecilia Böhl de Arrom» (Aparisi, 1873: 56). La referencia permite confirmar que en el ambiente literario era de todos conocido su nombre real, como también era sabido de todos que se trataba de una escritora «católica», y que, aunque hoy la conocemos por Cecilia Böhl de Faber, el segundo apellido que usó a partir de 1837 es el de su segundo marido, con el que firmó primero como Cecilia Böhl de Arrom —y a la muerte de este, en abril de 1859, como Cecilia Böhl viuda de Arrom— todas las cartas en las que decide usar su nombre completo en vez del pseudónimo. También así la presenta Leopoldo María de Cueto al introducir el texto con que «la ilustre novelista Doña Cecilia Böhl, viuda de Arrom (Fernán Caballero)» contribuyó al *Homenaje poético a S. M. el Rey Don Alfonso XII* (Cueto, 1875: 1).⁵ Sin embargo, a pesar de haber sido el que adoptó, Böhl de Arrom apenas ha trascendido como apellido de la autora, y ello como resultado de la ocultación del verdadero nombre, escasamente difundido. De la misma manera, apuntábamos ya y veremos más adelante, la ocultación de su apariencia dio lugar a la difusión de un imaginario falseado.

En cuanto a lo primero, ha de recordarse que el uso de pseudónimo no estaba siempre asociado a la intención de ocultamiento de la identidad autorial. Fue común entre las escritoras decimonónicas elegir pseudónimos masculinos con que muchas veces no pretendían encubrirse sino defenderse, o bien, piensa Showalter (1977: 58), fantasear con una identidad viril. Y si en los escritores costumbristas (entre los que se suele contar a Fernán Caballero) se hizo habitual firmar con pseudónimo, nadie ignoraba que *El curioso parlante* era el sobrenombre de Mesonero Romanos, *Fígaro* de Larra o *El solitario* de Estébanez Calderón.⁶ En el caso de Cecilia Böhl, sin embargo, estamos ante un caso bien distinto

traducciones salidas a partir de los años sesenta y publicadas fuera de España.

⁵ Como se señalaba en la nota 4, también algunas publicaciones extranjeras usaron ese nombre al lado del pseudónimo: *Récits andalous de Fernan Caballero (Mme Cecilia Böhl de Arrom)*, traduits par Christian de La Villeurnoy, Angers, E. Barassé, 1869.

⁶ El empleo del pseudónimo, habitual en la práctica periodística decimonónica, es cuestión que no puede redu-

y en el que, frente a los ejemplos anteriores, sí hubo voluntad de esconder tanto el sexo como la identidad real de quien sostenía la pluma. Sobre los motivos de este escamoteo se han dado todo tipo de razones, empezando por las que expresó la propia Cecilia en distintos lugares y con frecuentes contradicciones. Especialmente sus cartas son reflejo de ese constante deseo de separar el yo autorial masculino de su perfil femenino, retirado de las actividades públicas y acorde al modelo doméstico encarnado por sus personajes ejemplares (con paradigma en *Clemencia*). Son muy conocidas las cartas que escribe a Hartzenbusch en 1849, justo cuando aparece *La Gaviota*, afirmando «no quiero que nadie, nadie sepa que yo he escrito ni un renglón», por lo que no deja de insistirle y «suplicar a usted encarecidamente guarde más que nunca un secreto que si se divulgase me daría el mayor de los pesares, y me haría tirar para siempre la pluma» (Heinermann, 1944: 62 y 89-90). La indiscreción de José Joaquín de Mora, por quien comenzó a difundirse su identidad real, le causó una enorme vergüenza: «Esta publicidad da un solemne mentís a toda mi demás vida, principios y máximas que han sido el que una mujer, vale tanto más, cuanto menos ruido mete y menos en boca se toma» (Heinermann, 1944: 97). Su mayor deseo hubiera sido desgajar mujer y autor, como escribe en 1859 a uno de sus correspondientes epistolares más íntimos, Antoine de Latour: «yo daría mi vida por haber podido lograr el que mis escritos y mi persona quedasen tan separados como la noche y el día» (1961: 36).

La energética reserva de Cecilia Böhl y el profundo conflicto entre su identidad social y su identidad literaria, considerados por la crítica como una de sus características singulares,⁷ la convirtieron ya en su tiempo en una desconocida, sin que hasta hoy hayan podido clarificarse muchos de los lugares oscuros que han pesado siempre sobre su figura. Las causas fundamentales, más allá de la dificultad para consultar los archivos familiares, inaccesibles desde que Julio Rodríguez-Luis los estudiara entre 1973 y 1974 (Rodríguez-Luis, 1977) y Guillermo Carnero preparase con aquel material su tesis doctoral (1978),⁸ las generó la propia escritora, que negó siempre la narración de su vida con el argumento de la modestia y privacidad que le correspondían. En carta a Antoine de Latour dice estar incluso dispuesta a escribir a *Le Conservateur*, donde el francés había publicado un artículo sobre ella, para rogar a sus redactores que, «en cuanto a apuntes biográficos, me haga el favor de abstenerse de meterse en la vida privada de una persona que ha tomado un seudónimo con sólo el objeto de que sea ésa todo lo oscura y secreta que lo debe ser la vida de una mujer que predica la modestia y la paz del hogar» (Montoto, 1956: 477).

cirse a moda de la época. El caso de Larra, quizás junto al de Fernán Caballero el más complejo entre los escritores decimonónicos, ha sido estudiado por Antonio Pérez Lasheras (2012). Por su parte, y refiriéndose también al caso de Larra, Leonardo Romero Tobar (2007: 25-35) propone entenderlo como adelanto de lo que habría de ser el moderno «heterónimo» literario, con una función polifónica que llevó a *Figaro* al uso de distintas firmas y pseudónimos.

7 En su pionero estudio sobre la autora, Montesinos (1961: ix-x) acuñó a partir de esta peculiaridad la conocida metáfora que la comparaba con un «gran calamar andaluz» por la capacidad de camuflarse en su tinta y la presentó como «una enemiga de sí misma» que «se nos escapa porque era interés suyo escaparse a sí misma» (1961: 95). Por su parte, Susan Kirkpatrick (1991: 227) tituló las páginas que le dedica en su ensayo sobre *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España* «La negación del "yo"», afirmando que con el pseudónimo, además de marcar el voluntario cambio de identidad sexual, la escritora fijó la construcción de un yo alternativo, disociado de la mujer privada y oculta a la publicidad. Gracias a ese desdoblamiento de identidades, pudo, según Rabaté (2008: 295-296), resolver sus contradicciones y vivir con relativa serenidad su vocación literaria. Para Miñana, sin embargo, nunca cejó la interna «lucha entre Fernán Caballero y Cecilia Böhl de Faber» (2009: 110). También se ha argüido que el nombre masculino fue una «renuncia a lo que sus contemporáneos asociaban con la escritura femenina, esto es: lo patético y subjetivo femenino, en aras de un objetivismo que ella pretende traer a España e identifica con una personalidad literaria varonil» (Comellas, 2010: xv; 2018: 237-240).

8 Véase el reciente volumen que ha editado con el título *Romanticismo y nacionalismo en España: el debate inicial (1805-1820)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII-Maia Ediciones, 2022. En él colecciona varios de los textos de aquel fondo.

Su actitud no desdice —aunque sí carga la nota— de lo que imponía la época a las señoritas decentes, causa de la escasez de escritos autobiográficos femeninos (Caballé, 2014: 253). Como bien explica Pura Fernández a propósito de la fabulación biográfica de Emilia Serrano, baronesa de Wilson, «la biografía ideal de una mujer en el siglo XIX se cifraba, *grosso modo* en la ausencia de datos o noticias concretos, más allá de los marcados por el esencialismo biológico de quien estaba destinada al matrimonio y a la maternidad», pues lo contrario «implicaba un caudal vital incompatible con la modestia y la anonimia deseables en cualquier ángel del hogar y anunciaba una relación problemática con la honradez exigible a cualquier dama que se preciara» (2022: 72; Fernández, 2016).

Sin embargo, en el caso de Cecilia el empecinamiento en la reserva llegó a grado tal que incluso le fue censurado por sus amigos y devotos. Se observa especialmente en las primeras tentativas de presentar biográficamente a la escritora, que solo se publicaron tras su muerte, acaecida en 1877, cuando la crítica positivista había convertido la biografía en un acercamiento obligado al estudio de los autores. Oorlé firmaba ese mismo año una *Necrología: Noticias biográficas de la eminent literata Cecilia Böhl de Faber y Larrea conocida en el mundo literario bajo el pseudónimo de Fernán Caballero*. En sus páginas introductorias hace una encendida defensa del talento de la escritora y expone la necesidad de trazar una semblanza de su figura biográfica, empresa —afirma— hasta entonces nunca emprendida, tampoco en las noticias que la prensa difundió con motivo del reciente fallecimiento:

¿Por qué nosotros hemos emprendido la ardua empresa de escribir noticias exactas del malogrado escritor? Porque nadie lo ha hecho, porque observamos alguna apatía. En esto consiste la queja que tenemos con nuestros respetables compañeros en la prensa.

Otros lo hubieran hecho mejor que nosotros, y ahora les suplicamos humildemente que, recogiendo los modestos apuntes históricos que damos a luz, se escriba una biografía que corresponda a Fernán Caballero (Oorlé, 1877: 4).

El texto, atribuido en la portada al dicho M. Oorlé (raro nombre flamenco que pudo bien corresponder a un pseudónimo) y en el interior firmado por un también extraño «El Obrero de la Civilización», promete abordar la empresa con rigor y solicita le sean apuntados los errores en que pueda incurrir: «Los periódicos han cometido algunas inexactitudes al ocuparse en la biografía de Fernán Caballero, y nosotros vamos a procurar rectificarlas, agraciando extraordinariamente nos enmienden si cometemos involuntariamente la más mínima equivocación» (Oorlé, 1877: 6). Con ello demuestra que tampoco el biógrafo se siente muy seguro de los datos manejados, realmente escasos: apenas los referidos a su nacimiento, matrimonios, domicilio en el Alcázar y en su última morada, extendiéndose algo más en sus días finales de enfermedad. Se insiste en las dificultades para trazar mejor semblanza, pues su «inmensa popularidad contrasta de una manera admirable con la modestia de la ilustre escritora, que, mientras lo duró la vida, se negó obstinadamente a facilitar datos para poder extender con seguridad algunos apuntes biográficos» (Oorlé, 1877: 10).

Muy cercana en el tiempo fue la «Noticia biográfica» que uno de los íntimos de Cecilia, Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, escribió unos meses después de su muerte prologando la edición de *Estar de más y Magdalena*. En dicha introducción advierte que sus páginas serán breves, como «forzosamente lo exigen, así la carencia de sucesos extraordinarios que agitasen la existencia de quien vivió siempre la vida del hogar, como la falta de datos que [...] nace de la repugnancia constante e invencible de la esclarecida dama a hablar de sí, y que ha de ofrecer siempre a sus biógrafos obstáculos insuperables»

(1878: viii). Es imposible que De Gabriel no conociera los «sucedidos extraordinarios» de la vida de su amiga, que solo se encerró en el hogar ya quincuagenaria y consolidada su fama. De hecho, esa «Noticia» repasa las extremadas peripecias de su biografía, aunque en ocasiones tomándolas, admite De Gabriel, de la novela *Clemencia*, en la que puede vislumbrarse la historia de su autora, ya que esta era muy poco propensa a recordar su pasado, incluso entre los amigos cercanos. De ello da fe la reprimenda que recibió otro de ellos, el ya mencionado Latour, en una carta de 1859 en la que Cecilia le afeaba su falta de discreción:

Pero quiero reñir un poco con V. ¿Por qué saca V. siempre mi persona, mezclando así un poco de acíbar a tan dulce miel? Si yo he hecho [...] a mi heroína americana, ¿para qué decir que he estado yo en América, y menos que no gusto hablar de ello? ¿Me ha oído V. hablar de ninguna de las demás situaciones de mi vida? ¿He hablado nunca de Alemania, ni de la opulenta y brillante casa de mi abuela en que me crie como *enfant gâté* con todas las delicias y mimos posibles? ¿He hablado de mi estada primera en Cádiz y el Puerto donde fui *enfant gâté* del público? ¿He hablado de mi venida a Sevilla con un hombre ideal con el que fui idealmente feliz y murió adorándome y bendiciéndome? No, pues entonces ¿qué extraño tiene no hablase de una época, aunque es la más interesante de mi vida? (Morel-Fatio, 1901: 270).

Más que los breves apuntes biográficos que se permite la escritora en esta carta, y que han llamado la atención de la crítica, interesa subrayar la negativa radical y reiterada a hablar de su propia vida, incluso en la intimidad: nunca, insiste una y otra vez, ha contado nada sobre los episodios que aquí se limita a mencionar. Aquel secretismo le fue reprochado también por Manuel Ossorio y Bernard en los «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX», que se publicaron en *La España Moderna* (1889) y que poco podían decir de Cecilia Böhl, pues «nunca había consentido en facilitar el conocimiento de su vida a sus entusiastas biógrafos, grave error, aunque la modestia lo disculpe; pues quien logra fama pública no puede encerrarse estrechamente en los límites de la vida privada» (Ossorio, 1889: 180).

La referencia a los «estrechos límites» con la que concluye la cita puede ponernos en la pista de las razones profundas y complejas que llevaron a la autora a ese grado de impenetrabilidad, razones que interesan y dicen tanto o más sobre ella que los datos de su biografía. De hecho, la idea de encerrarse en los límites de un círculo de intimidad es uno de los lemas recurrentes en la obra, tanto creativa como epistolar, de Cecilia Böhl. Tiene ya importante protagonismo en uno de los primeros escritos que conocemos de su pluma: la carta que escribió a los editores de *El Artista* cuando en 1835 su madre, Frasquita Larrea, les envió el relato *La Madre o el Combate de Trafalgar* para que se publicase en la revista. En dicha carta se manifiesta contrariada por aquel envío hecho a sus espaldas, pues no le acomoda el papel público de la mujer literata: «no he pensado jamás en escribir para el público», afirma, «por íntimo convencimiento [de] que el círculo que forma la esfera de una mujer, mientras más estrecho, más adecuado a su felicidad» (Caballero, 1919: 46). La asociación entre la estrecha privacidad y la felicidad no valía solo para las féminas (aunque en esta misiva sean la «severidad e intolerancia del sexo fuerte» las que no dejan a la «mujer sensata» ninguna otra opción), pues Stein, *alter ego* masculino de la autora en *La Gaviota* (1849), revela el secreto de su filosofía personal con un pasaje del poeta elegíaco suizo Johann Gaudenz von Salis-Seewis, titulado «Del retiro». La traducción del fragmento que Cecilia incorpora en su novela comienza: «En la suave sombra del

retiro hallé la paz, la paz que a un mismo tiempo nos ablanda y fortalece, y que mira tranquila los golpes de la suerte como el santo mira los sepulcros», y concluye con la frase «el hombre cuerdo concreta su felicidad a un estrecho círculo» (Caballero, 2010: 123-124). Y no se olvide que la elección de ese «estrecho círculo» sin ambición, en cuyos mezquinos límites sin embargo se cifra la felicidad, es el atributo más significativo de la protagonista de *Clemencia* (1852) y el que la convierte en un ser excepcional y superior: «El que es poco común, hija mía, es el tuyo que es el tipo femenino más bello, el de la inocente joven que criada en un convento, vive satisfecha en el estrecho círculo de una casa austera, habiendo atravesado el mundo» (Caballero, 1857: 173).

Fernán reconoció haber construido con rasgos de su propia biografía a esta heroína, con la que se identificó hasta tal punto que incluso llegó a configurar su ficticia fisonomía a partir de su propio retrato adolescente. Así se aprecia al comparar la prosopografía de Clemencia con el *Retrato de Cecilia Böhl de Faber* (Fig. 1) que se conserva en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, y que muestra la imagen más juvenil de la escritora.⁹ En el retrato reconocemos los rasgos de la Clemencia de 16 años: «de mediana estatura y perfectas formas, blanca y sonrosada como un niño inglés, su dorado cabello la cubría toda, cuando estaba suelto, como un manto real de oro. Sus grandes ojos pardos tenían un señorío tan dulce y grave que parecían haber sido colocados por la Nobleza en la cara de la Inocencia. Su hermosa boca tenía sonrisas de ángel, como las que en la cuna tienen los niños para sus madres» (1857: 7-8). La complacencia de la Cecilia con aquella imagen juvenil, tan evidente en la morosa descripción de su personaje (algo poco frecuente en la escritora) se demuestra además en que conservó siempre consigo aquel retrato, según se deduce de los *Recuerdos* de Coloma (1910: 24).

La imagen de Cecilia en esta pintura —con un fastuoso vestido turquesa y un sofisticado peinado estilo Regencia— guarda estrechas similitudes con el retrato que la escritora regaló a su amiga Matilde Pastrana, condesa de Monteagudo, en el que, según Valencina (1919: 193), aparecía efigiada «en traje de baile, cuando aún estaba en toda su lozanía».¹⁰ En ambos casos, los retratos de la adolescente Cecilia revelan un rasgo de su personalidad que permaneció incólume hasta sus últimos años, según notó Coloma (1910: 24): la coquetería. El gusto por la moda de influencia internacional que se aprecia en sus retratos juveniles daría paso a la preferencia por las prendas típicas de la indumentaria española, según dictaron las irradiaciones del nacionalismo sobre la vestimenta de la época isabelina (Velasco Molpeceres, 2016 y 2020; San Narciso, 2017; Ruiz Cáceres, 2019). En cualquier caso, aunque siempre hizo alarde de su desapego por las frivolidades y en varios pasajes de sus obras (especialmente en *Clemencia*) se critica con dureza la afición de las damas vanidas a la moda, varios datos de su biografía demuestran no haber sido ajena a esas distracciones, tanto en los tiempos en los que tenía la edad de su personaje como bastante después.¹¹

⁹ La pintura (óleo sobre lienzo) fue donada por la viuda de Leandro Díaz de Urmeneta a la institución sevillana, junto a un atril que perteneció a la escritora, según el Acta de la Sesión de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, celebrada el 17 de junio de 1969. Véase Caballos Ruffino (2023: 46).

¹⁰ Dicha pintura perteneció a Valencina (1919: 93), quien señala que le fue conferida por la referida condesa de Monteagudo. Indica, además, el autor que existían dos copias de la misma: una de ellas era propiedad de la condesa de Venavito, siendo reproducida en el artículo publicado por Blanca de los Ríos (1915: 42), mientras la segunda se conservaba en la colección de Adela Pareja.

¹¹ En la biografía de Montoto se recogen referencias de la carta escrita por Cosme Duff Gordon y dirigida a Johann Nikolaus Böhl von Faber a propósito de la estancia de sus hijas Ángela y Cecilia en Londres en julio de 1836: «Estoy verdaderamente indignado con Cecilia, porque es tal su afición a comprar *felpilla* que, realmente, no ha tenido tiempo de conocer la región londinense, ni siquiera Hyde Park. Fuimos todos con mi madre y hermanas a pasar un día en Richmad, pero [...] Cecilia prefirió una vez más las eternas tiendas» (1969: 207). En cartas familiares de fechas muy posteriores puede comprobarse la contradictoria actitud que con los años fue combinando la desgana

Al insistir en su desafección por toda presunción femenina, así en el epistolario como en su obra de creación, lo que hacía era encubrir ese rasgo de carácter que no quiso reconocer nunca y al que sometió al mismo destierro público que a la ambición que tanto la agitó y también siempre quiso ocultar, o incluso ocultarse a sí misma, ensombreciéndola en la oscuridad de ese «estrecho círculo», o «pequeña esfera» tan frecuentemente referido en sus escritos, tanto creativos como epistolares. Así, en una de las cartas que escribió a Cuthbert aplicaba a su propia existencia la lección que valía para sus personajes:

cuanto más he vivido tanto más me he convencido que cuanto más se restringe el círculo de sus facultades, de sus sentimientos, de su vida intelectual, tanto más se aproxima uno a esa buena y estúpida felicidad, que es lo único positivo de la existencia, supuesto que para otras dichas la suprema sabiduría las ha hecho imperfectas para nosotros (Caballero, 1961: 396).

Merece la pena detenerse en esta idea recurrente y con la que no solo justificó su secretismo, sino que alimentó la raíz de sus ideas literarias, pues la asociaba a uno de los rasgos más interesantes de su poética narrativa: la negación del genio creador, valor autorial propio del romanticismo del que la autora se desliga para proponer una nueva imagen de escritor. Así se hace evidente en varios lugares, como por ejemplo la carta que escribe a Hartzenbusch el 15 de abril de 1849 quejándose de que José Joaquín de Mora no ha publicado todavía *La Gaviota* en *El Heraldo*, como prometió, y vincula la «pequeña esfera» sombría de su espacio, voluntariamente menguado, con la renuncia a la creatividad: «Usted me conoce, y creo habrá conocido, que en mi pequeña esfera puedo, como decía Sócrates, *sé que nada sé* decir, que valgo bastante para saber que nada valgo, y que la paciencia que recopila no es el genio que crea» (Heinermann, 1944: 73). Y el 15 de octubre de 1852, en una reveladora carta al conde de Cazal, se ratifica: «mi excesiva timidez para inventar, mi puritanismo de verdad, son trabas que me impedirán siempre salir de *un círculo circunscrito*¹² y elevarme a la esfera del genio» (1919: 38). En ambos casos, como puede apreciarse, esa retirada al «estrecho círculo» implica también una renuncia a un modelo literario que, en su sentir, resulta grandilocuente y falso: frente al genio creador romántico, de encumbrado vuelo e inmenso territorio, elige la modesta tarea de recopiladora, un tipo de autoría que es valiosa no por el nombre que la crea, sino por los valores que traslada, como la literatura popular, que fue su venero y su modelo. Si en los argumentos de sus obras quiso renunciar —no siempre lo consiguió— a todo tipo de ingredientes folletinescos y excesos melodramáticos propios de la exuberancia romántica, también la narración de su novelesca vida quedó sujeta y sometida a los límites de un círculo muy estrecho que casi la soterra. Si, como había escrito en una conocida carta a Latour, aseguraba estar convencida como nadie de que «*le moi est odieux*» (Morel-Fatio, 1901: 270), tenía que someter su subjetividad a la oscuridad del círculo privado.

por el arreglo con la fascinación que seguía teniendo por las prendas elegantes y los buenos paños. Así, por ejemplo, en la carta que escribe a su hermana Ángela en los primeros años sesenta, en la que se refiere primero a «mi pereza y horror a vestirme puede más que nada», y sin embargo, después de haberse quejado de las muchas prisas que la apremian, pues la esperan los Montpensier en palacio, dedica largo espacio a hacer relación de los regalos traídos por Osborne a la familia: «El abrigo que manda J. a E. es magnífico, de espumilla blanco bordado, forrado de *glacé* cereza y lo más hermoso los flecos, pero no me gusta la hechura, anchísimo, corto y sin mangas. Dos trajes de seda preciosos, uno para Cecilia y otro para Paca, mangas de Tomás para su mujer y cuñada, un sombrerito y capita al niño, [...]. A mí me manda Aurora un manto, pero demasiado bonito, que cambiaré con Paca por uno liso, es corto, redondas las puntas, guarnecido de una cinta rizada preciosa, y un velo chico redondo lindísimo, pero a mí me gusta más lo pata a la llana» (Ravina, 1998: 240).

¹² La cursiva es nuestra.

Fue aquel círculo al que redujo su ambición literaria durante muchos años, cuando solo en el ambiente familiar y de los allegados se conocía su actividad novelística.¹³ De hecho, antes de subir los escalones del Parnaso de su tiempo con nombre e identidad masculina, debió haber sido una de las muchas escritoras reducidas a la oscuridad de las que hablaba Hartzenbusch en un artículo sobre la actividad literaria femenina, cuyas palabras dan todo el sentido a una Cecilia escritora inédita, cuyas obras no salían del entorno de los parientes y amigos:¹⁴

No hay ciudad, y apenas hay villa en España, que no tenga uno o más distinguídos ingenios hembras que, ya en prosa, ya en verso, escriben, tal vez solo para comunicar modestamente sus pensamientos al reducido corro de su familia y sus amigos, cual tímidas aves de la selva que dan su voz al viento sin buscar quien, lejos de su nido, las oiga (Hartzenbusch, 1866: 297).

De esa época tan oscura como fundamental, probablemente la más productiva de su trayectoria, da cuenta uno de los retratos más interesantes de la escritora, el *Retrato de Cecilia Böhl de Faber* (Fig. 2) de la colección Conde de Osborne, del que se conservan, además del original, dos copias custodiadas, igualmente, en colecciones privadas de los herederos.¹⁵ El lienzo, de autoría desconocida, fue ejecutado hacia 1826-1830 por encargo de su padre, formando parte de una serie de tres pinturas en las cuales son efigiadas, además de Cecilia, sus hermanas, Aurora y Ángela (Figs. 3 y 4). El hecho de formar parte de una serie familiar indica que el destino de la pintura debió ser el «estrecho círculo» de parientes y amigos con acceso al lienzo colgado en las zonas nobles de la casa familiar.¹⁶ Un círculo en el que Cecilia se siente con la suficiente libertad para expresar, a través de su retrato, su ambición como escritora. Es por ello por lo que, frente a los retratos de sus hermanas, que aparecen representadas en poses convencionales, dirigiendo sus miradas al espectador y en actitudes cotidianas e intrascendentes —Aurora sostiene un florido sombrero entre sus manos y Ángela aparece acompañada de un perrito—, Cecilia decide ser representada empuñando una pluma en su mano derecha, con el codo apoyado en el bufete, sobre unos papeles que son el atributo que la define, concentrada en sus pensamientos e ignorando al espectador. El análisis de este retrato resulta revelador de la personalidad de Cecilia en diversos aspectos, algunos de ellos, como su coquetería y su

¹³ Fue sobre todo Javier Herrero quien, en su imprescindible *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento* (1963), insistió en la importancia de los años iniciales de la autora, antes de darse a conocer a través de su pseudónimo o ni siquiera haberlo concebido.

¹⁴ Véase lo que al respecto escribe Fernán en carta a Faustina Sáez de Melgar de 14 de febrero de 1866, conservada en el Archivo privado Faustina Sáez de Melgar [en adelante, AFSM], Do813 (propiedad familiar de Virginia Seguí Collar): «escribí mi primera obra, *La familia de Alvareda*, antes de tener 20 años y poco después la mayor parte». Véase nota 31.

¹⁵ La pintura fue dada a conocer en Comellas, 2022. Agradecemos al Conde de Osborne el haberlos permitido su reproducción. Una de las dos copias del retrato ha sido presentada a través del programa de actividades *Fernán Caballero, Autora del Año 2022*, organizado por el Centro Andaluz de las Letras, gracias a la generosidad de su propietario. La segunda copia fue publicada en Montoto (1969: 120), como perteneciente a la colección de D.ª Elisa Porres Osborne, marquesa de Castilleja del Campo, y se exhibió en la exposición *Fernán Caballero. De la Andalucía romántica a la novela moderna*, celebrada en el Puerto de Santa María (Cádiz), en 1996.

¹⁶ Es probable que los retratos de Cecilia, Aurora y Ángela formen parte de una serie mayor en la que se integrarían también el *Retrato de Frasquita Larrea* y el *Retrato de Juan Nicolás Böhl de Faber*, de los que se conservan distintas copias, probablemente encargadas para cada uno de los hijos del matrimonio; dos de estas copias están expuestas en el Museo de las Cortes de Cádiz y el resto en colecciones privadas. Lamentablemente, la imposibilidad de acceder al retrato de Ángela para medir sus dimensiones, impide en estos momentos aseverar que las cinco pinturas constituyan un único ciclo pictórico, si bien sí es posible confirmar que los retratos originales de Cecilia y Aurora tienen el mismo tamaño (77 x 64 cms.).

afición por la moda, ya referidos en párrafos anteriores. Pero es la actitud de la modelo lo que resulta más significativo, pues, más allá de confirmar su dedicación seria a la escritura en esta segunda mitad de la década de 1820 —hasta el punto de elegir la pluma como atributo—, el mensaje que quiere transmitir de sí misma como autora revela esa superación de la iconografía romántica, para mostrar la creación literaria como un ejercicio reflexivo: su figura se representa en una actitud pensativa y de observación que corresponde muy bien con la actitud autorial que exhibe en el prólogo a *La Gaviota*: «no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad [...]. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español. Al trazar este bosquejo sólo hemos procurado dar a conocer lo natural y lo exacto» (Caballero, 2010: 5). Cecilia ya no es la escritora inspirada, imaginativa y genial que corresponde al imaginario autorial romántico —nunca dejó de reconocer explícita y abiertamente su falta de imaginación o escasez de inventiva—,¹⁷ sino que avanza con valentía una revolución literaria cuyo protagonismo expulsa de escena al genio poseído para colocar en su lugar al observador reflexivo.

El cuadro, que, como se ha señalado, debió ser exhibido en la casa familiar junto a los de sus hermanas, demuestra además que la actividad literaria de Cecilia tuvo que ser conocida entre las muchas y distinguidas visitas que frecuentaban el domicilio. Esto es, que Washington Irving no debió ser el único en leer sus textos durante aquellos años en los que Cecilia Böhl, marquesa de Arco Hermoso, aun no Fernán Caballero, fue pintada con la pluma en la mano como símbolo de su fértil actividad literaria. Ello explicaría que, cuando al fin se decidió a publicar *La Gaviota*, algunos sevillanos reconocieran su estilo y sus maneras literarias, según advirtió tras las primeras reacciones habidas de los lectores.¹⁸ Temerosa de toda publicidad, había creado a Fernán Caballero como instancia narrativa y principal personaje de la obra creativa: un observador y mediador fidelísimo entre la realidad y el texto. El yo quedaba oculto tras el foco de la objetividad. Por eso, como brillantemente ha señalado Margarita García Candeira, «la obra y la teoría creativa de Fernán Caballero desafían la comprensión del romanticismo como abismamiento en la subjetividad, que responde más bien a la vertiente francesa del movimiento», y que «no debería impedir la toma en consideración de otras modulaciones románticas que optaron por articular nuevos pactos para revincular ese yo con el mundo, el sujeto con el objeto» como fue, entre otras manifestaciones europeas, la poética narrativa de Fernán Caballero. En ella «parte de una idea preestablecida cuya solvencia pretende confirmar mediante la observación selectiva, pero también es verdad que su programa creativo, tantas veces expuesto, remite a una similar voluntad conciliatoria que evita el pretendido solipsismo del poeta romántico» (2022: 171). El ocultamiento de la autora estimula a considerar la conexión entre costumbrismo y romanticismo bajo una nueva luz, al menos en lo que se refiere a la poética de la objetividad de Fernán Caballero (Comellas, 2010: LXI- LXXI). Iró-

¹⁷ Esa confesión la hizo en cartas privadas como Cecilia y en textos publicados como Fernán. Valgan como ejemplos la dedicatoria de *Deudas pagadas* (1860) a su amigo Antoine de Latour, donde confiesa su «impotencia para imaginar» y «completa falta de propio caudal», o el tercer capítulo de *Lágrimas* (1850): «Esta ha sido una digresión larga cual abril y mayo. Pero como dice *El Heraldo* que son nuestras novelas de cortas dimensiones, no teniendo nosotros bastante imaginación para crear eventos, ni menos aún el poder necesario para decirles después de creados, ¡crecid y multiplicaos!, no nos queda más recurso que acudir a las digresiones para atenuar en cuanto esté en poder de nuestra pluma la dicha objeción».

¹⁸ Así lo cuenta a Hartzenbusch: «Cuando dije a V. que nada oía sobre mi novela, no era porque yo tuviese la fatuidad de creer que ningún papel público se ocupase de ella; era porque metida aquí en mi rincón, en esta Tebaida literaria, nadie lo había leído. Con motivo de los baños han venido varios amigos y ha mudado esto. [...] Bermúdez de Castro decía: «hay cosas en esa novela que sólo V. puede decir, pero no es el estilo de V., es más castizo y correcto» (Caballero, 2010: 558). Bermúdez, como su amigo García Tassara, también sevillano, debía obviamente conocer ya la obra de Cecilia para hacer esa afirmación.

nicamente, el retrato que mejor representa esa renuncia al genio romántico como modelo autorial, su fuerte vocación literaria y ese deseo de ser conocida como escritora solo en la intimidad del «estrecho círculo», ha sido el menos conocido de la autora.

3. EL DOMINIO DE LA PROPIA IMAGEN

Un rasgo significativo de carácter de Cecilia Böhl fue su voluntad de control, en especial de controlar su imagen. Su extrema sensibilidad, que la hizo sufrir tantas veces ante las críticas o lo que ella sentía fácilmente como ataques venidos del exterior, la llevó a usar de la literatura a su favor, convirtiéndola en una aliada protectora. Construyó con sus armas un refugio que quiso ser inexpugnable, tras un imaginario autorial opaco y protector, encarnado en el pseudónimo y la máscara de Fernán Caballero. Ello le permitía, tirando desde la sombra de los hilos adecuados, jugar con los roles de género, siendo masculino o femenina a conveniencia (Comellas, 2018: 241).¹⁹ Ya lo apuntó Antoine de Latour en el artículo que sobre la exitosa escritora publicó en *Le Correspondant* en 1857:

Cet appui si aisément obtenu, si galamment accordé, a contribué à répandre l'opinion que l'auteur de la *Gaviota* pourrait bien être une femme. On s'est demandé: Qu'est-ce donc que ce charmant conteur, qu'on ne rencontre jamais à Madrid, dont les merveilleux petits récits, datés tantôt de Jerez, du Puerto-Santa-Maria ou de San Lucar, tantôt de Séville et d'une des tours de l'Alcazar, émeuvent si vivement le coeur, remuent si fortement l'intelligence, et qui par la supériorité de ses oeuvres, comme par le mystère attaché à sa personne, éveille au loin tant d'intérêt et de curiosité? (Latour, 1857: 633).

Los efectos beneficiosos de ese misterio, que tanto interés y curiosidad concitaban, habían sido previamente notados por Vicente Barrantes en la famosa carta pública de 1853 que dirigió a la autora con motivo de la novela *Clemencia* y que sacó en *La Ilustración*: «Usted decididamente sabe de memoria la fábula del titiritero. No encienda usted nunca la linterna. La oscuridad echa sobre los objetos unas tintas maravillosas que los embellecen» (Barrantes, 2010: 565). También en aquel texto se refirió, con menos simpatía que Latour, al efecto desconcertante de ese desplazamiento de lo masculino a lo femenino: tanto la voz autorial como la propia Clemencia, ambas igualadas por Barrantes, confunden en sus posiciones; de ninguna de las dos se sabe si es hombre o mujer, pues ambas violentan todas las diferencias naturales entre los sexos. Lo extraordinario de Fernán es que, frente a la exhibición del yo de que hacen gala todos en su tiempo, ha logrado escamotear su imagen y su identidad. Desconcertado e incómodo, Barrantes se pregunta:

¿A quién me dirijo? ¿Quién me escucha? No lo sé ciertamente, y esta es para mí la mayor prueba del indisputable y grandísimo talento de usted. Cuando en todos los escritores nacionales y extranjeros domina el yo ridículo y vano, usted ha sabido permanecer anónima pese a los gacetilleros de Madrid y de Sevilla, vendedores al pormenor de secretos que no son suyos. A estas horas que cuenta usted una respectable antigüedad en las letras, nadie se atreve todavía a asegurar paladinamente si es usted mujer u hombre, Fernán verídico o verídica Doña... ¡tente, lengua! Salvo

¹⁹ Algo similar ocurre en el caso de George Sand, cuyo cambio de identidad a través del pseudónimo tiene implicaciones de género que también afectaron al caso de Fernán Caballero. Para la autora francesa, véase la bibliografía citada en Comellas (2019: 69, n. 15).

algunos elegidos —pocos por su fortuna y por la de usted discretos—, el público lee, admira y acaba por preguntarse: ¿quién es?, ¿dónde está?, y quedarse como quien ve visiones (Barrantes, 2010: 564-565).

Como sospechaba el reseñista, Cecilia y Fernán disfrutaban de generar una confusión que acarreaba no pocos beneficios. Entre ellos, la protección buscada de la exposición pública y el control de la imagen, reducida a una voz sin cuerpo. En el prólogo a *Clemencia* (1852) el conflicto se convierte en sugerente juego de metaficción: la primera persona narrativa, adelantándose en treinta años a la galdosiana de *El amigo Manso* (1882), pone sobre la mesa su existencia y se dirige así a su lector:

¿Quieres creer que un escritor de los buenos, de los de fuste, de los sonados, como decimos por acá, ha escrito a Andalucía para saber si Fernán era Fernán, o si era quizás Luis Napoleón, Kossuth o Lola Montes? [...] Y sábete que no ha sido él solo entre la aristocracia literaria quien se ha empeñado en que yo no soy yo: esto ha sido a punto que han llegado a aturullarme y hacerme dudar de si existo o no. Mi cocinera, a quien ya conoces, estaba muy inquieta viéndome de continuo pasear agitado por mi gabinete, declamando en lúgubre acento el monólogo de Hamlet: [...]

—Señor —me decía—, el almuerzo.

—Ser o no ser, esa es la cuestión —contestaba yo.

—Señor, la comida.

—Ser o no ser...

Mi cocinera, con la gran dosis de buen sentido que la distingue, se fue a la parroquia, me trajo mi fe del bautismo y una certificación del cura, atestiguando que el sujeto que anotaba la fe de bautismo no había sido enterrado; y desde entonces me he tranquilizado, he dejado mis cavilaciones, y me he convencido de que existo para servirte, así como a todos los que me crean un autor silfo, un escritor que tiene nombre y no persona, o un eco espontáneo (Caballero, 2010: 518).

La cita permite notar la complacencia en la confusión sobre su identidad y la intención de, como decíamos antes, reducir su imagen a un «nombre y no persona», «un eco espontáneo», una sombra sin sujeto. Así la canta uno de sus protectores más cercanos, Manuel Cañete, en el poema que le dedica en 1856, apenas cuatro años después de esta declaración de Fernán en *Clemencia*:

Oculto a la sombra de altivos pinares
allá donde Betis se lanza en el mar,
con lágrimas tiernas regando sus lares,
si ajena desdicha, si extraños pesares
no logra endulzar,

el ángel que cubre su sexo y su nombre
cual flor que ignorada perfuma el vergel,
el ángel que ilustra la ciencia del hombre
y esquiva sincero brillante renombre,
Mundano laurel, [...] (Cañete, 1859: 173).

En nota al texto, añade el autor: «Siento mucho no poder revelar el verdadero nombre de la criatura angelical admirada en España y en Europa bajo el seudónimo de Fernán

Caballero. Aspiraba a retratarla en mis versos, y apenas logré bosquejar algunas de sus altas calidades y peregrinas virtudes. Los que deseen conocer a fondo la ternura de su corazón, lean sus obras» (Cañete, 1859: 273). La identidad de aquella «criatura angelical» se reducía a su voz, y solo habitaba, puro corazón, en sus obras; el resto era un misterio. Es por ello por lo que, a diferencia de otras autoras con pseudónimo, los lectores desconocían la efigie de la popular Fernán Caballero.

4. EL AMARGO TRIUNFO DE UNA «SAFO ABURRIDA»

De forma paradójica, a pesar de los esfuerzos de Fernán por controlar su imagen por el procedimiento de reducirla al producto verbal de su pluma, no solo terminaría perdiendo finalmente esa batalla, sino que el imaginario que de su persona acabó difundiéndose en nada concordaba con la apariencia que la esquivaba y coqueta Cecilia hubiera querido proyectar de sí misma.

En ese proceso de pérdida de control tuvo un papel protagonista el retrato que, a instancias del duque de Montpensier, su admirador y protector, ejecutó el famoso Federico Madrazo, y con el que, a pesar del renombre del pintor, Cecilia nunca se sintió identificada. Cuenta Coloma una versión fabulosa (o fabulada por la propia escritora) según la cual Madrazo trazó el retrato oculto tras una cortina, en tres sesiones en las que fue invitada al palacio de los Montpensier y sin que ella lo advirtiese. Cuando se le mostró el retrato, tras reponerse de la enorme sorpresa, declaró que parecía en él una «Safo aburrida».²⁰ Ciertamente no fue así, aunque las cartas personales dejan ver la escasa complacencia que tuvo en dejarse retratar, como cuenta José María Asensio en el apéndice con que acompaña su estudio introductorio a la edición de las *Obras completas* de la autora de 1893:

Muchas veces habíamos pedido a Fernán Caballero su retrato; y a pesar de su bondad, nunca agotada, se resistía tan dulce como tenazmente. Era tan firme, tan decidido su propósito de pasar obscurcida, que no quería se reprodujera su figura, principalmente por el temor de aparecer en los periódicos; y esta tenaz resistencia sólo cedió ante el deseo de la Sra. Infanta Duquesa de Montpensier y de su augusto esposo. Madrazo pintó el retrato que se conserva en la biblioteca del Palacio de San Telmo; pero todavía se opuso la distinguida escritora a que se hicieran de aquél reproducciones fotográficas (Asensio, 1893: 236).

La propia autora lo refiere a su cuñado Fermín Iribarren el 17 o 20 de noviembre de 1858:

Aquí está Federico Madrazo por pocos días, y se ha empeñado de una manera tal en retratarme, tal y qué tal habrá sido cuando no he podido rehusar por más tiempo sin chocar ¡y sin que se atribuyese a otras causas de las que en realidad me hacían rehusar decididamente! [...] y como no he visto nunca un pintor que necesite más tiempo tener el modelo ante la vista, no he podido absolutamente hacer otra

²⁰ Desde que en los años románticos la figura de la «literata» fue haciéndose común, quedó asociada a Safo, matriarca de la progenie. En no pocos casos la identificación dio lugar a burlas y sátiras, como la publicada en el periódico *La Risa*, ficticia biografía de una «Safo Cornelia», autora de poesía desde sus primeros años, que «se alimenta con el rocío que bebe por las mañanas en el cáliz de las flores», cuyo «corazón está desolado: todo es amargura, todo sufrir. Publica el primer tomo de versos, bajo los dos títulos: *Las lágrimas de la Aurora, Amarguras y decepciones*», sufre humillaciones familiares al ver a su madre haciendo tareas domésticas y siente «profundo desprecio [...] por el amor grosero de los hombres» («Biografía», 1836: 2).

cosa. Ayer vino por mí a las diez y media, me llevó al taller de Bécquer que está aquí en el Alcázar, y me tuvo hasta la una y media, [que] me dio descanso; vine a hacer mi almuerzo comida, dar una vuelta por casa, y me volví allá, donde estuve hasta que no se veía, a pintar; [...] antes de ayer fue poco menos lo mismo, y hoy también, de suerte que no puedo ser todo lo larga que sería si tuviese más tiempo y descanso. ¡A qué punto y por todos estilos he renegado del retrato ya te lo podrás imaginar! (en Ravina, 1998: 214-215).

El retrato, pues, se hizo a disgusto de Fernán, cuyo afán de control se sintió aún más mortificado cuando el pintor se llevó el lienzo a Madrid para terminarlo, por la turbadora sospecha de que fuera allí conocido y divulgado. Al respecto cuenta Coloma otra anécdota interesante:

Un íntimo amigo suyo, noble caballero, valiente militar y notable poeta, quiso, por cariño a Fernán y por darse el placer de tener su retrato, imitar la galante e importuna sorpresa del Duque de Montpensier. Alcanzó, pues, de este una copia reducida del retrato de Madrazo, y colocola en su preciosa biblioteca [...]. Súpolo Fernán y acto continuo mandó a un pintor sacar una copia de tamaño natural de la hermosa cabeza de su célebre miniatura, y envióla a su amigo, exigiendo en cambio la destrucción de la «Safo aburrida» copia de Madrazo... (1910: 28-29).²¹

En este caso, la anécdota viene confirmada por el epistolario de la autora: diversas cartas registran su resistencia a permitir copias del retrato hecho por Madrazo y, en definitiva, el terror a que se difundiera su imagen. Cuando Manuel Cañete, uno de sus protectores, solicita desde Madrid poder hacerle una fotografía al lienzo, Cecilia se niega, y así se lo hace saber a través de un intermediario, prometiendo enviar a cambio una copia de otro retrato suyo, probablemente juvenil (pues solo conservaba dos, ambos de sus años mozos):

Mi querido Pepe: [...] Dile a Cañete que, ya que tiene el mal gusto de desear un retrato mío, se lo envío en un tomo de poesías y cuentos populares, que di a la imprenta hace más de seis meses, pero que es con la condición de que no se vuelva a acordar del extravagante proyecto de sacar una fotografía del retrato que por mi mal se llevó Federico Madrazo a Madrid (Caballero, 1922: 221).

Las razones en contra de la copia del retrato se argumentan en una carta del 2 de septiembre de 1859 con la que responde directamente a la solicitud de Cañete. El dramatismo con que se expresa permite observar cuánto le hacía sufrir la idea de que se difundiera su imagen:

Hoy estoy llorona. Esto consiste en los nervios, porque otros días no lloro; así es que no puede usted figurarse lo abundantes que corrieron mis lágrimas al leer las cosas tan preciosas que me dice sobre mi retrato. Hay cosas que llegan al corazón, como flechas tiradas por Guillermo Tell. Si fuese por usted únicamente, consentiría

²¹ Es probable que el «íntimo amigo» fuera Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, quien, en el prólogo de *Magdalena* (1878: 15), señalaba: «Un retrato en miniatura hecho en aquella época, y del cual poseo, por el más feliz de los azares, copia fidelísima al óleo, debida al pincel del distinguido artista Sr. Morgado, demuestra cuán justa era la admiración de los que conocieron a Cecilia en su juventud» (Valencina, 1919: 225).

en lo que me pide,²² pero se sacarían más, e irían a Francia, por Madrid correrían y esto me estremece, me ataca los nervios, y hoy... me hace llorar. Deje usted las exhibiciones a las cómicas, a las bailarinas y heroínas; pero, por Dios, a la mujer mujeril a la que quema la publicidad como la túnica de Neso. ¡Por Dios! ¡Por Dios! ¿Quiere usted que el señor Cuende añada al cruel libelo sobre mis escritos el escarnio sobre mi persona?²³ ¿Quiere usted que mis enemigos (increíble es, pero los tengo), hagan amarga mofa de la mujer anciana que se deja retratar para el medio (sino entero) público? No, porque se debe comparar el gusto que usted pudiese tener en poseer mi estampa a lo cruel de mi mortificación en conceder que se saque, y siendo esta última infinitamente mayor, en toda justicia debe ser la que predomine en la determinación que se adopte. ¡Ojalá no hubiese consentido en que malgastase Madrazo su magnífico pincel en copiar este mal modelo! Varnhagen tuvo la culpa en que consintiere, porque me dijo que Madrazo se sentiría si no lo hacía. Pero, por Dios, ¿cuándo lo envía a su destino, a esos ángeles Príncipes que se lo encargaron? Puede que me haga parcial en demasía la gratitud; pero ¡qué hombre!, ¡qué hombre es el Duque de Montpensier! [...] ¡Cómo dejar de complacerlo! (Caballero, 1922: 113-115).

Esta reveladora carta descubre y confirma varias de las razones del ocultamiento de Cecilia tras el masculino Fernán, pero también incita a imaginar, en su profunda repugnancia a la publicidad, la participación de otros motivos más complejos en la negativa a que el cuadro se copiara. Entre ellos, la opinión que le causó verse retratada en el lienzo de Madrazo y que recogía Coloma, en esta ocasión con todos los visos de ser verídica: al serle mostrado el cuadro, «tuvo sin embargo que disimular su indignación y dar encima las gracias, permitiéndose por todo desahogo el calificar a su vera efigie de *Safó aburrida*» (Coloma, 1910: 28). El calificativo permite suponer que se estaba comparando con otras «Safos» más atractivas, pues es harto probable que Cecilia Böhl conociera los retratos de Carolina Coronado o Gertrudis Gómez de Avellaneda que Madrazo había pintado poco antes, hacia 1855 el de la extremeña y en 1857 el de la cubana.²⁴ Las tres mujeres representaban el parnaso femenil de la época, como había confirmado Hartzenbusch en un artículo para *La Violeta*: Coronado, Avellaneda y Fernán son «tres nombres imperecederos en la república de las letras» (1866, 296). Con el retrato de Fernán, Madrazo culminaba el tríptico del indiscutido canon femenino del medio siglo. En los tres casos se trata de retratos sobrios, en los que las efigiadas se presentan sentadas, respaldadas por fondos neutros que otorgan el máximo protagonismo a sus figuras, y elegantemente vestidas de negro, en particular, Coronado y Cecilia; más colorista Avellaneda, con un tocado de flores rojas y un chal de brillantes tonalidades en su brazo. La comparación entre las tres pinturas permite comprender el rechazo de Cecilia a su retrato, ya que frente a la serena belleza de la Coronado con 35 años y frente a la segura presencia de Avellaneda con 44, Cecilia es

²² La dicha copia del retrato de Madrazo.

²³ Eugenio Martínez Cuende fue traductor de literatura francesa (Lamartin, Nodier, Alphonse Karr, Eugène Scribe, Paul Féval, etc.), muy activo en los años cincuenta, además de poeta (Su libro *El arpa del bardo: ensayos poéticos*, de 1851, está dedicado al rey). Participaba de la tertulia literaria quinquenal que tenía lugar en casa de Cruzada Villaamil, junto con algunos de los nombres conocidos de la época, entre ellos Pilar Sinués de Castro, con quien Fernán nunca tuvo buena relación.

²⁴ El *Retrato de Carolina Coronado* (65 x 54 cm.) pertenece al Museo Nacional del Prado (Madrid), mientras el *Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (117 x 85 cm.) se conserva en la colección del Museo Lázaro Galdiano (Madrid). También Carolina, según descubren sus cartas, quiso conocer el rostro de Gertrudis Gómez de Avellaneda y encargó desde Badajoz una copia de su retrato. Asombrada al recibirla y comparándose con ella (como los críticos las comparaban a ambas), escribe a Hartzenbusch: «Me ha hecho mucha impresión, y no extraño que la hiciera en hombres que parecían incombustibles. Tiene unos ojos magníficos; es hermosísima, es un portento; mientras viva en la corte no debían las muchachas dejar ir a sus novios a ella» (Pérez González, 1999: 101-102).

representada como una mujer ensimismada y en declive. El contraste es más acusado con Coronado, ya que, pese a que las dos efigiadas adoptan una pose similar y llevan mantilla negra de encaje y abanico en las manos, la diferencia de edad y, sobre todo, de actitud está muy marcada. Ello debió de ser causa de que la segunda, disgustada por lo poco favorecida que resultaba en comparación con aquella «poetisa», cuyo modelo literario femenil siempre rechazó, se viera como una versión «aburrida» de la Safo con que Coronado había sido identificada desde la introducción de Hartzenbusch a sus *Poesías* de 1843. Frente a la Safo-Carolina, una belleza madura y elegante, llena de energía en la mirada, la Safo-Fernán parece una señora mayor y con pocas cosas que contar.

Madrazo muestra a Fernán de medio cuerpo, sentada en un interior en penumbras y ataviada con un vestido verde oscuro con escote barco abierto, que deja parte de sus hombros descubiertos; tanto su indumentaria, como sus numerosos brazaletes y su brillante cabello, peinado en bandós, ponen de manifiesto que la escritora continuaba manteniendo la coquetería de su juventud. Si bien es cierto que, frente a su anterior predilección por la moda extranjera, ha adoptado una mantilla de encaje negro que envuelve a su figura, prenda que, más allá de encarnar el prototipo de lo español, adquirió, tras su popularización por Isabel II y por su hermana, la duquesa de Montpensier —quienes también fueron retratadas con mantilla por el pintor— unas claras connotaciones políticas en la defensa de los valores tradicionales, nacionalistas y monárquicos, que la escritora, evidentemente, compartía. Sin embargo, el semblante absorto y la actitud adormecida que recreó Madrazo en la efigiada, provocaron el profundo rechazo de Fernán, que, a sus 62 años no había perdido completamente la vanidad de sus años juveniles y, sobre todo, no deseaba que la imagen que quedara inmortalizada de sí misma fuera la de una mujer avejentada y ausente. Solo en la intimidad de su «círculo» se permitía esa vejez poco atractiva que negaba a su imaginario público, y así en carta privada a Patricio de la Escosura (escrita según Valencina hacia 1860), relata lo que Manuel Cañete dijo de ella después de visitarla en Sevilla por encargo de la condesa de Velle: «“¿Qué tal?”, preguntó la condesa. “Muy bien, —respondió Cañete [...]. Un tren de beata; su cabello recogido con unos alfileres o ganchos sobre la sien; su pañolito prendido en el pescuezo con un alfiler; ¡corsé Dios lo dé! Fernán no perdió el aprecio de las gentes, eso no; pero se desprestigió de un todo”». Cecilia consuela a su sobrina, quien, furiosa, le había traído noticia de aquel diálogo: «Pero, mujer, ¡si ha dicho la pura verdad! ¿Qué mal hay en eso?», para presentarse a sí misma como una «pobre señora teñida de amarillo por una ictericia [...], vestida de beata, hablando muy mal, porque el poco talento que tengo no lo tengo yo, sino mi pluma [...]. Verá usted una mujer a la que los años han quitado la juventud y la hermosura que no echa de menos [...]. Que ha perdido rango y fortuna que no apetece» (Caballero, 1961: 224-226). Cecilia parece permitirse en la carta a Ros de Olano una vejez y desarreglo de los que sin embargo se avergüenza profundamente.

Fue una suerte que, al cabo, no lograra impedir que se hicieran copias de aquel retrato; gracias a ellas lo conocemos, ya que la pintura de Madrazo se encuentra actualmente en paradero desconocido. Nos han quedado del original una fotografía de Jean Laurent²⁵ (Fig. 5) y dos copias. Una de las copias encargo del Duque de Montpensier en 1877, año del fallecimiento de la escritora, al pintor sevillano Estanislao Espejo y Mayorga (Fig. 6), con objeto de que se incluyera en la Galería de Personajes Ilustres de la Universidad de Sevilla.²⁶ Por ese motivo, la composición del original ha sido adaptada al formato de los

²⁵ La fotografía, que fue ejecutada por Laurent entre 1868 y 1872, se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid), señalándose al pie de la imagen: «F. de MADRAZO. 1044.- Portrait de Fernán Caballero (Galerie de San Telmo à Séville)».

²⁶ La pintura (99 x 88 cm.) está firmada «E. Espejo, cº. de Madrazo 1877» y se expone en la galería de la Biblioteca

retratos que conforman dicha galería, circundando a la efigiada un marco fingido ovalado, en cuya zona inferior reza la identificación: «FERNÁN CABALLERO». La segunda copia pertenece a una colección particular de la familia de la escritora.²⁷

A pesar del rechazo de Cecilia hacia el retrato realizado por Madrazo, y pese a sus intentos por que no trascendiera a la esfera pública, esa fue, precisamente, la primera imagen de Fernán Caballero que se difundió en la prensa: el 7 de junio de 1875, el retrato de Madrazo, grabado por Tomás Carlos Capuz, se publicó sin el consentimiento de la escritora en la portada de *La Flor de Lis. Revista ilustrada de literatura y artes patrocinada por S. M. El Rey* (Fig. 7).²⁸ José María Asensio recuerda la reacción de la anciana Fernán:

Nunca olvidaremos el malísimo efecto que causó a nuestra buena amiga la publicación de un grabado de este retrato de Madrazo. Una mañana recibimos la esquelita siguiente: «Amigo mío: ¿Recibe usted *La Flor de Lys*? Caso que sí, le estimaría me mandase el último número, para ver si es cierta una cosa que me han dicho y que me resisto a creer. Su más amiga, Q. S. M. B., Fernán Caballero, 19 de junio, 75». Aquella misma noche le llevé el número del periódico, y al ver el retrato me preguntaba con cómico despecho: «Pero, amigo mío, ¿soy yo así? ¿Es esto mi retrato?» (Asensio, 1893: 236).

Efectivamente, no se reconocía Fernán en esa «Safo aburrida» que había retratado Madrazo, y que ahora amenazaba con convertirse en la imagen con la que sería reconocida en el futuro. Es por ello por lo que pondría todo su empeño en contrarrestarla.

5. «PASAR A LA POSTERIDAD, EN TODO EL ESPLendor DE SU JUVENTUD Y SU BELLEZA»

La reacción de Fernán ante el agravio que había sufrido con la publicación del retrato de Madrazo no se hizo esperar: «Como desquite de aquel mal rato, dio a nuestro amigo D. Ramiro Franco el dibujo de un retrato que conservaba de sus años juveniles, y que salió a luz en *La Ilustración Española y Americana* en diciembre del mismo año 1875» (Asensio, 1893: 236), mientras aquella publicación sacaba por entregas la novela corta *Estar de más*. Coloma nos informa de la procedencia de la imagen, realizada a partir de una miniatura en marfil y remitida por la autora a la revista:

recordaba siempre la autora de *Clemencia* y *La Gaviota*, que en su juventud había sido preciosa; veía muy bien que en su vejez no conservaba rastro de aquella esplendida hermosura, y temía pasar a la posteridad como una vieja que nunca había sido joven; una vieja con la circunstancia agravante de *literata* [...]. En este apuro imaginó Fernán un medio sencillísimo de conjurar el conflicto. Conservaba un retrato de sus tiempos de Marquesa de Arco-Hermoso, en todo el esplendor de aquella belleza que tan gallardamente trazó en *Clemencia* retratándose a sí misma, sin hermosearse por cierto. [...]. Era el retrato una preciosa miniatura, mucho mayor que

teca Rector Machado y Núñez de la Universidad de Sevilla.

²⁷ Esta segunda copia se exhibió en la referida exposición *Fernán Caballero. De la Andalucía romántica a la novela moderna*, en cuyo catálogo se reprodujo (1996, 62). Valencina (1919: 92) señala que Matilde Pastrana y Romero, condesa de Monteagudo, poseía una copia del original de Madrazo.

²⁸ Fue una efímera revista semanal de carácter monárquico dirigida por Eduardo López Bago en 1875; contó con nueve números salidos entre el 22 de abril y el 22 de junio de aquel año. Las portadas fueron ocupadas en las sucesivas entregas por: 1) el rey Alfonso XIII, 2) la princesa de Asturias, Isabel de Borbón, 3) la reina madre, Isabel II, 4) el rey padre, Francisco de Asís, 5) Amalia de Llano, condesa de Vilches, 6) Juan E. Hartzenbusch y 7) por Fernán Caballero (Lluch-Prats y Pérez-Martín, 2018: 148).

las que ordinariamente se conservan de esa época, y hallábase representada la linda Marquesita con traje de terciopelo negro, diadema y aderezo completo de fantásticos corales. Pensó, pues, con razón Fernán que, conservando solo este retrato de su juventud, y no permitiendo que se le hiciese otro en su vejez, tendría precisamente que pasar a la posteridad, en todo el esplendor de su juventud y su belleza (Coloma, 1910: 24-25).

Efectivamente, Fernán poseía dos miniaturas sobre marfil,²⁹ en las cuales su imagen juvenil guardaba estrechas similitudes con los retratos ya mencionados de su período adolescente: en ambas obras aparece con la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, reposando el brazo izquierdo sobre el respaldo de una silla y llevando su mano derecha hacia el pecho, en una actitud que remite a los retratos románticos y que pretendían denotar la sensibilidad y la emoción de la efigiada. Dicho lo cual, la imagen de Cecilia en estas miniaturas, elegantemente vestida de negro, adquiere un carácter más sofisticado y distinguido. Una de esas miniaturas (Fig. 8) hubo de realizarse hacia 1829, pudiendo ser obra de la pintora gaditana Josefina Mesas, quien ese mismo año ejecutó otras dos miniaturas en las que representó a los progenitores de Cecilia, manteniendo las tres obras estrechas relaciones técnicas y estilísticas.³⁰ La segunda miniatura muestra el retrato que Fernán remitió a *La Ilustración Española y Americana* (Fig. 9) en aquel intento desesperado por sustituir la imagen de la anciana retratada por Madrazo por una representación anacrónica de sí misma, aunque más acorde con sus expectativas.

Resulta muy revelador confrontar su caso con el de George Sand, otra novelista con pseudónimo masculino con quien ya en su tiempo se la solía comparar,³¹ y que precisamente ocupaba también espacio en el mismo número de *La Ilustración Española y Americana* de 1875 que comentamos (Fig. 9). Su retrato se presenta como sigue:

Anunciándose actualmente que la eminent escritora conocida en el mundo literario con el pseudónimo de Georges [sic] Sand está corrigiendo las pruebas de un nuevo libro que trata de dar a la luz público en los primeros días de enero próximo, creemos oportuno presentar en la pág. 381 un fiel retrato de tan celebrada novelista, cuyas obras literarias tienen universal renombre y han sido traducidas en todos los idiomas de los pueblos cultos.

Hoy no podemos, por falta de espacio, añadir aquí algunos apuntes biográficos relativos a la popular Georges Sand; pero tendremos ocasión de publicarlos en breve, después de haber examinado la nueva obra que anuncian los periódicos parisienses («Nuestros grabados», 1875: 371).

Por su parte, la imagen de Fernán Caballero venía presentada por el siguiente texto:

²⁹ Ambas miniaturas fueron reproducidas por Montoto (1969: 56, 72), quien señaló que pertenecían a la colección de D. Antonio Osborne y Vázquez, aunque no distinguió que se trataba de dos obras diferentes. Según anota Caballos Rufino (2023: 44 y 45, n. 48), la Real Academia Sevillana de Buenas Letras conservaba entre los objetos de la escritora un retrato miniatura pintado sobre marfil que debió perderse tras ser cedida a la dirección de la Exposición Iberoamericana de 1929, para su exhibición en la Sección de Historia de Sevilla.

³⁰ Tanto el *Retrato de Frasquita Larrea como el Retrato de Juan Nicolás Böhl de Faber*, pertenecen a la Colección Conde de Osborne. Ambos retratos presentan, al igual que el mencionado *Retrato de Cecilia Böhl de Faber*, similitudes plásticas con la miniatura *Retrato de Eusebio Page y Alvareda con su familia* (gouache y acuarela sobre marfil, 190 x 145 mm.) ejecutada por la referida Josefina Mesas en 1830 y conservada en el Museo Nacional del Romanticismo —Inventario CE10077— (Illán, 2023: 224-225).

³¹ Lo hizo entre otros Antonio Juan de Vildósola en «George Sand y Fernán Caballero», *La Esperanza*, 12 de septiembre de 1859. Sobre la comparación entre ambas autoras, véase Comellas (2019: 68-75).

Muchos suscriptores de nuestro periódico nos han manifestado vivos deseos de que publicásemos el retrato de la distinguida escritora sevillana que oculta su nombre propio bajo el seudónimo de Fernán Caballero, autora de la sentimental novela *Estar de más*, que recientemente ha visto la luz pública en las páginas de *La Ilustración*.

Correspondemos con gusto a tales deseos ofreciéndoles en la página 373, copiado de una preciosa miniatura que fue ejecutada por un distinguido artista cuando la señora Marquesa de Arco Hermoso escribió, a la edad de veinte años, *La Familia de Alvareda*, inaugurando la brillante serie de sus novelas de costumbres española que son un tesoro de moralidad y ternura.

No son necesarios apuntes biográficos, ni siquiera debemos citar los títulos de las obras aludidas: conócenlas todas las personas ilustradas, y no ignoran que este popular pseudónimo, *Fernán Caballero*, está rodeado de una hermosa aureola de gloria («Nuestros grabados», 1875: 371).

Es irónico que, pese la intención tantas veces hecha explícita por Fernán de distanciarse de Sand, a quien sentía antagónica, se vea obligada a compartir espacio con su colega francesa justo en el mismo número de esta revista que ha elegido para publicar, por primera vez, su imagen en la prensa. No sabemos qué sentiría al comprobar la coincidencia de que se las colocara en paralelo, o al comparar el retrato juvenil que había enviado con el de la Sand entrada en años, pues si el cotejo entre los dos textos citados resulta interesante por varias razones que a continuación se apuntan, el de sendos retratos resulta aún más sorprendente.

Como se habrá notado, el texto que presenta el retrato de Fernán abunda en errores biográficos: no fue sevillana, sino nacida en Suiza, y solo desde la cincuentena se había instalado permanentemente en Sevilla; a los veinte años no era marquesa (título que le llegaría como consorte de su segundo esposo), pues a esa edad, en 1816, se trasladó a Puerto Rico recién casada con su primer marido, Antonio Planells. Tampoco con veinte años escribió *La familia de Alvareda*, novela cuyos primeros apuntes, según conocemos por la carta que en 1845 remitió a Julius, uno de los grandes amigos de su padre, se compusieron en los años en los que vivió entre Sevilla y la finca La Palma, junto a Arco Hermoso, hacia 1828 (Caballero, 2010: 547-553). Así lo confirman las cartas cruzadas entre Washington Irving y Böhl von Faber (Hespelt y Williams, 1934), que permiten adelantar la primera versión de la obra hasta sus 32 años, nunca hasta los 20. Por fin, el comentario de los redactores de *La Ilustración Española y Americana* de que «no son necesarios apuntes biográficos» de la autora por sobradamente conocidos es del todo incompatible con el secretismo que todos le achacan y en el que no se había permitido hasta entonces ningún resquicio: era esta la primera vez que aceptaba acompañar el pseudónimo masculino con un retrato. Y nada más singular que el que, para complacer a sus aficionados, la autora decidió enviar a la publicación y esta reprodujo: un retrato de casi sesenta años atrás. Recuérdese que Cecilia Böhl contaba en la fecha 78 años y, lejos de estar en activo y preparando nuevos proyectos, como se afirma en el texto sobre Sand, hacía lustros que se dolía entre los amigos y correspondientes epistolares de una esterilidad ingobernable. Y, sin embargo, frente al retrato de la Sand anciana, Cecilia, ocho años mayor que la francesa, pero controladora obsesiva de su imagen, decide aparecer como una jovencita.

Los errores del texto se repiten en el pie de la ilustración,³² donde no se identifica a Fernán Caballero como Cecilia Böhl, sino como la «Marquesa de Arco Hermoso» que no

³² «FERNÁN CABALLERO», MARQUESA DE ARCO HERMOSO. / Copia de una miniatura hecha

era en la fecha del retrato.³³ Nótese que el nombre real seguía quedando oculto, cumpliéndose el deseo de la escritora. Lo interesante de estos errores es que muy probablemente fueron parte de la información proporcionada a la publicación por ella misma, así que debieron ser intencionados, o al menos resultado de una confusión que promocionó durante sus últimos años. De hecho, los repite en una carta inédita dirigida a Faustina Sáenz de Melgar y fechada el 14 de febrero de 1866, donde se defendía de las críticas que Luis Carreras había vertido sobre ella recusando:

También afirma que me había propuesto escribir para el público, en lo que se equivoca igualmente, pues escribí mi primera obrita, *La familia de Alvareda*, antes de tener 20 años y poco después la mayor parte, que durmieron todas más de 20 años en mi gaveta y que salieron a luz muy contra mi voluntad y por empeño no solo de mi familia sino de personas muy competentes y respetables.³⁴

La insistencia en adelantar hasta su primera juventud la que debió ser su novela más temprana puede deberse a que una de las constantes que sirvieron al encomio de las escritoras en los años de medio siglo fue la extrema juventud con que se iniciaban, como fue el caso de Pilar Sinués de Marco, que bien presumió de ello,³⁵ de Faustina Sáez de Melgar,³⁶ y, en particular, de Carolina Coronado, convertida su precocidad en una de las marcas de su mérito (Cabello, 2021). Incluso en sus años de madurez seguía insistiéndose en los términos con que la elogió Hartzenbusch en la introducción a las *Poetas* de 1843: era una «joven de veinte años» modesta y autodidacta, cuya poesía brotaba de forma natural. Como señala Burguera (2018: 301), «a través exactamente de ese mismo relato vital se fijó la imagen de Carolina en las notas biográficas inmediatamente posteriores que le consolidaban como una celebridad literaria al final de la década». Fernán, al recordar e insistir así en que también ella había sido una autora precoz, competía una vez más con la que fue una de sus rivales menos simpáticas (Comellas, 2019: 83-85).

En cualquier caso, a esta edad ya provecta parece abrir un brevísimo hueco a la participación en su imaginario autorial de su biografía vital, hasta entonces siempre oculta. Pero la que deja asomar en cartas y confesiones, o en el envío del retrato a *La Ilustración Española y Americana*, es a la jovencísima Cecilia, que, por un arreglo de la cronología, queda convertida en marquesa. Así que el único dato biográfico que proporciona la anciana Fernán es una invención, apoyada en un retrato y al servicio de la ficcionalización de su vida; invención sostenida sobre la idea narrativa fundamental de Fernán Caballero: la de «poetizar la verdad».³⁷ También es el lema que, sin hacerse explícito, recorre la primera biografía de la autora, la que escribió Luis Coloma rememorando las visitas que le hizo en fechas cercanas a la publicación de este juvenil retrato en *La Ilustración*. Los

cuando la eminent novelista escribió *La Familia de Alvareda*.

³³ Después de quedar viuda del marqués de Arcohermoso en 1835, mantuvo el título de marquesa viuda, pero cuando en 1837 casa con Antonio Arrom de Ayala, obviamente lo perdió.

³⁴ AFSM, documento Do813.

³⁵ Sinués presumió sin pudor de precocidad: «Recuerdo que cuando hace ocho años escribí y di a luz mi novela *Rosa*, mi primer ensayo en este género de literatura, nadie quiso creer [que] fuese obra mía no obstante ser tan sencilla como una rosa de invierno. Yo vi a *Rosa* en mi ciudad natal, en las manos del pobre artesano, en el tocador de la elegante dama, en el pupitre del respetable padre de familia, en la cocina del campesino y en la humilde habitación del virtuoso eclesiástico, pero todas estas gentes, si por acaso se alzaba entre ellas alguna voz que al verme pasar decía: esa es la autora de *Rosa*, mecián la cabeza con incredulidad, murmurando esa niña no puede haber escrito ese libro, será obra de su padre» (1859: 76).

³⁶ Hartzenbusch inicia su reseña biográfica de «Doña Faustina Sáez de Melgar» presentando a una jovencísima muchacha cuya precocidad asusta a sus padres (1866: 296).

³⁷ Sobre esta idea de Fernán, véase Caldera (1988). La desarrolla también Comellas (2010: LXVI-LXXI).

Recuerdos de Fernán Caballero (1910)³⁸ constituyen el único referente biográfico con fuente supuestamente en la propia escritora, aunque bien vale preguntarse con Heinermann si Cecilia en sus últimos años no supo o quiso separar las fantasías sobre su propia vida de la realidad del pasado (1942: 315). El estudiioso concluía en que es imposible deducir quién fantasea: si Coloma al imaginar conversaciones que nunca llegó a tener con la anciana Cecilia, o Cecilia al contar a Coloma la versión que le disculparía sus ansias de éxito. Sin embargo, en esta cuestión de los retratos, la comparación entre la narración de Coloma, los datos del epistolario y el envío del grabado a *La Ilustración Española y Americana* permiten inferir que fue Cecilia la inventora de su imagen, pues Coloma cuenta una versión similar en cronología y errores a la que ella envió a la publicación (Coloma, 1910: 24-25). La confusión del texto salido en la revista, por la que se identifica a la jovencísima Cecilia del grabado con la «marquesita», vuelve a repetirse en los *Recuerdos*, donde también se hace hincapié en la conexión entre la joven autora y la protagonista de *Clemencia*, insistiéndose en esa ficcionalización biográfica de la figura autorial y confundiéndolo de nuevo la dimensión real con la *novelesca*. La Fernán de sus últimos años se sintió más que nunca representada por quien fue su personaje más querido.

6. OTROS RETRATOS DE LA FERNÁN ANCIANA

Escaso recorrido tuvo el intento de Fernán de perpetuarse en la memoria colectiva a través de su retrato juvenil. Tanto la prensa como las diferentes ediciones de sus libros, así como los estudios que en torno a su figura se publicaron, prefirieron difundir la imagen de la escritora anciana.

Sin duda alguna, la efigie de la autora que más fortuna alcanzó fue la «Safo aburrida» del retrato de Madrazo, una sombría Fernán de 62 años que ya había publicado todas sus obras importantes. Sirvió para la página de títulos del volumen de Coloma, y también fue la imagen usada en el homenaje que le brindó la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1926, en la portada de la biografía de Montoto (1969), o en la edición de sellos de correos en 1979, popularizando una imagen de escritora trasnochada, que en nada se correspondía con la personalidad de Fernán en sus años prolíficos y de éxito.

Pero también, junto al retrato de Madrazo, se difundieron otras imágenes de Fernán en las que se la representaba, de nuevo, como una venerable y frágil anciana, vestida de negro y con mantilla, a veces incorporando un elemento vinculado con su obra tardía, emprendida casi siempre por encargo y con poco entusiasmo: los niños. El origen de estas representaciones es una fotografía de la escritora en la que aparece enseñando a leer a una niña (Fig. 10), y que, según Valencina (1919: 93), fue realizada «en el patio de su casa (calle Juan de Burgos, hoy Fernán Caballero)»; sin embargo, el análisis de la imagen revela que no fue tomada en la vivienda de la escritora, sino en el estudio del fotógrafo sevillano Gumersindo Ortiz, «fotógrafo de la Real Cámara de SS. MM. y AA.», hacia 1862.³⁹ De dicha fotografía, según cuenta Latour, solo existían dos copias: la que él poseía y otra que tenía el propio Montpensier. La historia de la fotografía y del grabado hecho a partir de

³⁸ A pesar de haber sido en muchos extremos desmentidos por Santiago Montoto en su riguroso ensayo *Fernán Caballero, Algo más que una biografía* (1969), los *Recuerdos de Fernán Caballero* de Coloma han tenido una trascendencia y difusión enormes.

³⁹ A este respecto, Cecilia refirió a Matilde Pastrana: «me ha sacado Ortiz bastante bien» (Valencina, 1919: 247); aunque, como también señala Valencina (1919: 93), en otra ocasión, haciendo gala de su coquetería, señaló: «¡Ay, Jesús, qué fea me han sacado. Parezco una vieja compuesta!». Igualmente, informó a la condesa de su decepcionante experiencia en el estudio de Enrique Godínez, fotógrafo oficial de los duques de Montpensier: «Me ha sucedido un lance chistoso con Godínez. No me conoció, me retrató de arriba abajo, sacó una caricatura, tuve paciencia, pagué y nada dije». La fotografía de Ortiz fue publicada en el artículo firmado por Blanca de los Ríos (1915: 52).

esta se puede leer en la «Necrología» de Antoine de Latour y en unas páginas sobre su vida y obra que José María Asensio incluyó entre los «Documentos» con que acompañó la edición de las *Obras completas* de la autora de 1893. Asensio justifica su inclusión «por dos razones: la primera, porque a su cuidado y entusiasmo [de Latour] se debe la conservación del verdadero retrato de la escritora, que va al frente de este volumen» (Asensio, 1893: 229). Según explica poco después, «[e]l último servicio que D. Antonio de Latour ha hecho a las letras españolas, ha sido el de conservar el único retrato verdadero de esta célebre escritora, que era casi desconocido aun para sus más íntimos amigos», entre los que, incluyéndose, nombra a Fernández Espino y Fernando de Gabriel, aunque «Latour era el predilecto». De hecho, en carta que el francés envía desde Scéaux el 27 de junio de 1881, muy poco antes de su muerte, afirma haber «emprendido una cosa en favor de nuestra querida España»:

Fernán Caballero me había regalado una fotografía suya, que la representaba enseñando la lectura a una niña del pueblo. He sabido después de la muerte de nuestra ilustre novelista que de esas fotografías dos solamente existían. La otra la poseía S. A. R. Usted sabe el talento que desarrollan en este siglo los aquafortistas. Uno de los mejores es amigo mío. Le he encargado de hacerme un retrato de Fernán, sacado de la fotografía consabida. Hace casi dos años que le he esperado, pero en fin ha venido, y no me atrevo a decir lo bien que me parece haber salido. Nada deseo tanto como ofrecer a usted un ejemplar de este retrato [...] Me propongo aprovechar la ocasión para enviar algunos ejemplares a otros amigos de Fernán, y entre ellos a Fernando de Gabriel. Hágame usted el favor de decírselo. Quisiera también que usted me hiciera el gusto de indicarme algunos otros amigos a quien regalarlo (Asensio, 1893: 237-238).

Efectivamente, Antoine de Latour mandó hacer al grabador francés Maurice Leloir un pequeño aguafuerte a partir de la referida fotografía (Fig. 11), que se conserva en el archivo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, junto con otros objetos de Cecilia. También el grabador sevillano Tomás Povedano ejecutó, en 1891, un aguafuerte inspirado, con mayor fidelidad, en dicha fotografía. En ambos casos los grabadores enfatizaron en la figura de la escritora una actitud menos activa y más avejentada que la que presenta en la fotografía, de tal modo que la Fernán que se inclina con diligencia para ejercer su magisterio en la enseñanza de la lectura termina convirtiéndose en una anciana sin energía.

A partir del grabado de Leloir fue configurado otro retrato póstumo de Fernán que alcanzaría una amplia difusión, ya que acompañaría muchas veces las ediciones de sus obras. Se trata del grabado ejecutado por Bartolomé Maura en 1893 (Fig. 12) —por tanto, 16 años después de su fallecimiento— que precede la edición citada de *Obras completas* de la autora, editadas por Rivadeneyra ese mismo año. Como apunta Asensio, «[d]el retrato grabado por encargo de Mr. Latour ha hecho nuestro célebre Maura el que acompaña a este libro, cambiando con gran acierto la posición sin perjudicar al parecido» (Asensio, 1893: 239, n. 1). Ciertamente, Maura tomó la impronta de Fernán trazada por Leloir en su grabado, aunque la desposeyó de la afabilidad de su rostro, transformando su semblante en el de una mujer de ojos tristes, con un rictus de amargura en sus labios.

También se difundieron de forma póstuma los retratos que ejecutó el pintor sevillano Antonio Alonso Morgado (1850-1889), que la conocía bien, ya que era hermano del sacerdote que más le acompañó sus últimos años y estuvo con ella en el lecho de muerte, José

Alonso Morgado.⁴⁰ El pintor realizó tres retratos de la escritora. Del primero de ellos, que pudo haber realizado hacia 1867, no se tienen más que vagas referencias, ignorándose su paradero.⁴¹ El segundo retrato (Fig. 13) es el grabado que ilustró la publicación de M. Orlé (1877), en el que Morgado representa a una Fernán Caballero que, a pesar de su vejez, se muestra erguida y atenta, advirtiéndose su característica coquetería en la cofia con encajes, volantes y lazos que cubre su cabello, una prenda de moda y que hubo de utilizar en sus últimos años, como señalaba, en 1877, en una carta a su sobrina: «Sobre la cofia blanca tupida llevo el precioso pañuelo de lana gris y fleco negro que me regalaste» (Valencina, 1919: 372). Este retrato de Fernán fue ampliamente reproducido en los momentos inmediatamente posteriores al fallecimiento de la escritora, siendo especialmente difundida la copia dibujada por Félix Badillo y grabada por Arturo Carretero para *La Ilustración Española y Americana* (1877: 365), aunque en ella, la actitud despierta de la modelo ha sido sustituida por una expresión más ausente (Fig. 13).

El tercer retrato de Fernán ejecutado por Morgado (Fig. 14) se deriva directamente del anterior, sustituyendo la posición de tres cuartos del rostro de la escritora por una imagen de perfil. Fue realizado de manera póstuma por solicitud de Lamarque de Novoa, como el mismo Asensio explica:

A su fallecimiento, el notable y estudioso artista D. Antonio A. Morgado, invitado, según tenemos entendido, por el excelentísimo Sr. D. José Lamarque de Novoa, gran admirador de la insigne novelista, trazó de memoria otro retrato, que sirvió de original para el busto de mármol que hoy se ostenta en la casa donde exhaló su último aliento (Asensio, 1893: 236-237).

Precisamente porque adopta la función de monumento funerario dispuesto en la vivienda en la que la autora residió los últimos años de su vida, este retrato ha contribuido a perpetuar la imagen de Fernán Caballero. En dicha vivienda, los duques de Montpensier hicieron colocar un tondo escultórico coronado por una orla de laurel y envuelto en una filacteria, en la que reza la inscripción: «EN ESTA CASA FALLECIÓ, EN ABRIL DE 1877 FERNÁN CABALLERO. LOS INFANTES DUQUES DE MONTPENSIER LE DEDICAN ESTE RECUERDO». En el interior del tondo se dispone el retrato ejecutado por Morgado.

7. CONCLUSIONES

Los retratos en los que Fernán Caballero es representada como una anciana son los que, tras su muerte, han acompañado su imaginario autorial y contribuido a una interpretación de su obra que ignora la modernidad de su experimentación narrativa. Esta circunstancia estuvo propiciada por la reserva de la autora, su preocupación por mantenerse al margen de cualquier publicidad y la ocultación sistemática de su biografía e imagen; como ella misma escribe en una de las cartas familiares, «[n]adie como Fernán debe huir de hacer nada que llame la atención y pueda tener viso de exagerado teatral»

⁴⁰ José Antonio Morgado fue también el depositario de dos carpetas con distintos materiales folclóricos recopilados, que le fueron entregados por la escritora con la encomienda de que los ordenase y publicase. Así lo hizo en dos volúmenes que salieron con el título de *El refranero del campo y poesías populares* (Madrid, 1912 y 1914).

⁴¹ Fernando Alcolea refiere que «la reina Isabel II le adquirió el retrato de la escritora Fernán Caballero para depositarlo en uno de los salones del Alcázar de Sevilla» (<http://wm1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Antonio-Alonso-Morgado/>). Sin embargo, la consulta de los libros de inventario de las colecciones artísticas custodiadas en el Alcázar no ha ofrecido ninguna información sobre dicho retrato; Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Inventario Caja 600, Expediente 21, Año 1867; Expediente 23, Año 1872/73; Expediente 24, Año H. 1870-75; agradecemos a Rocío Gelo la información que nos ha trasladado a este respecto.

(Ravina, 1998: 203). En aquellos temores, sobre los que la crítica ha apuntado diferentes consideraciones y posibles causas —y que afectaron a la mayoría de las escritoras, como se ha señalado—, debieron participar razones que hoy desconocemos y que llevaron su caso al extremo, como parece dar a entender Valencina:

Hay en la vida de Fernán varios enigmas que es preciso descifrar para comprender su propia psicología y el valor exacto de sus escritos [...], afirmo que tengo en mi mano la clave de los principales, y que me veo completamente embarazado para publicarlos, porque algunos son de tal índole, que no hallo forma de darlos íntegros hoy por hoy (Valencina, 1925: 8).

Aquella posible clave bien pudo tener relación con las complejas relaciones familiares de la autora, un tejido de vínculos íntimos cuya relevancia queda reflejada en el hecho de que algunos de sus retratos formen parte de series familiares (la miniatura sobre marfil, que se realizó junto a la de sus padres, o el retrato que la presenta empuñando la pluma, junto a los de sus hermanas). Ese espacio parental, sobre el que la crítica también ha insistido frecuentemente recordando el papel que tuvieron Böhl y Larrea en su formación, no fue siempre un círculo protector, como es bien sabido y, de hecho, Cecilia quiso valerse de sus propios medios e independizarse económicaamente en lo posible (Comellas, 2023). La pluma le proporcionó al tiempo la posibilidad de construirse una red protectora de amistades, a las que en ocasiones se permitía mostrar su extremada vulnerabilidad y que fueron las únicas a las que les mostró su vejez. Redes familiares y redes amistosas e institucionales, las más importantes en las estrategias de configuración y posicionamiento social en aquel tiempo (Luengo, 2015: 230-240), rodean este recorrido por los retratos, que dejan ver ese tejido radial de conexiones locales, regionales y nacionales.

En cualquier caso, el resultado de aquellos temores fue a la postre negativo para su fama, pues han sido aquellas imágenes privadas de su ancianidad las que se difundieron, conformando su perfil más conocido. Ello es explicable, en el caso del retrato de Madrazo, por la garantía que suponía la firma del pintor; argumentos de credibilidad y cercanía justifican también la difusión del grabado encargado por Latour de la fotografía de Laurent. Sin embargo, no es el caso de otros retratos que, para mayor distorsión, también se han divulgado como efigies suyas y han tenido importante circulación hasta hoy; se trata de retratos que no la representan y que insisten en transmitir una imagen triste y envejecida.⁴² Es el caso de la pintura titulada hasta 2023 *Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero* (1858), perteneciente al Museo Nacional del Romanticismo, y que realmente es retrato de Manuela Monnehay, alumna del pintor José Domínguez Bécquer y madrina de bautizo de uno de sus hijos, Gustavo Adolfo Bécquer. El autor del retrato es el hermano de este, Valeriano Bécquer (1833-1870), quien lo ejecutó durante una de sus estancias en Sevilla, el mismo año que Madrazo retrató a Fernán. Montoto (1937) ya señaló que el lienzo representaba a la «madrina» del poeta, lo que no ha impedido que se haya difundido como uno de los retratos más habituales de la autora, y que el Museo lo exhibiera con ese título.⁴³

⁴² Véase, por ejemplo, el manual de 2023 de *Lengua castellana y Literatura II* para alumnos de segundo de Bachillerato, obra de Carmen Caballero, José María Echazarreta y Ángel Luis García, publicada por Editex. En su página 193 exhibe como retrato de Cecilia Böhl de Faber el *Retrato de Manuela Monnehay* obra de Valeriano Bécquer, acompañada al pie de ilustración de algunos errores de bulto, como, por ejemplo: «Enviudó dos veces y se casó tres», o «con su segundo marido vivió en Sevilla». La página que Wikipedia dedica a la autora viene también acompañada del mismo retrato de Monnehay.

⁴³ En 2023 el museo incorporó las investigaciones de Comellas e Illán y corrigió el título de la obra, que ha pasado a denominarse *Retrato de dama*. <https://ceres.mcu.es> [Fecha de consulta: 08/09/2024].

Otra de las representaciones difundidas con frecuencia como efigie de Fernán Caballero es el denominado, hasta 2023, *Retrato de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber)* conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, obra del pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897).⁴⁴ La pintura representa a una mujer mayor que, como la Monnehay, es morena y de ojos negros, rasgos bien distintos a los de nuestra autora. Tampoco se advierte parecido físico en el supuesto *Retrato de Fernán Caballero* dado recientemente a conocer y que muestra, como los anteriores, a una mujer en el declive de su senectud (Pérez, 2020: 193).

Por el contrario, las imágenes de Fernán joven o en su plenitud tuvieron mucho menor recorrido. Así por ejemplo el ya referido retrato que conserva la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, o el retrato en el que se reivindicaba como escritora, perteneciente a la colección Conde de Osborne. En esta tipología de representaciones juveniles ha de situarse el inédito *Retrato de Fernán Caballero* (1926) (Fig. 15) realizado por Gonzalo Bilbao para Fray Diego de Valencina.⁴⁵ En este retrato, Gonzalo Bilbao traza una semblanza imaginaria de Fernán, manteniendo algunos elementos característicos de la iconografía difundida sobre la escritora, como la vestimenta negra y un velo también negro cubriendo su cabeza; no obstante, el parecido físico con la autora está completamente ausente: la Fernán del pintor sevillano es una atractiva mujer de cabellos morenos, con grandes y profundos ojos negros, en el marco del estereotipo de mujer andaluza que el autor desplegó ampliamente en su producción creativa. No recreó Gonzalo Bilbao los rasgos de la autora en su retrato imaginario, como tampoco se reconoce ningún parecido físico en los referidos retratos realizados por Valeriano Bécquer o por Eduardo Cano; sin embargo, el hecho de que estos dos retratos infundados de Fernán encajaran plenamente en el discurso que se había construido en torno a la escritora, determinó que alcanzaran amplia difusión, generando un mensaje tendencioso en torno a su figura y a su obra que ha pervivido hasta la actualidad.

El análisis de los retratos de Fernán Caballero añade cierta luz a la desdibujada imagen de la autora al acompañar la construcción discursiva y verbal que elaboró sobre sí misma (el calamar escondido en su tinta, que decía Montesinos) por las líneas trabadas y más precisas de sus representaciones plásticas.⁴⁶ Ello permite que la inagotable y nunca cerrada reinterpretación de su proteica subjetividad se ayude de un acercamiento figurativo que, de alguna manera, solidifica, al menos temporal e históricamente, su actitud y posición ante la mirada que la observa. Al mismo tiempo, los retratos permiten confirmar lo que, desde Javier Herrero (1963: 191), cierta crítica insiste en ponderar: la importancia de los años iniciales de la autora, antes de darse a conocer a través de su pseudónimo o ni siquiera haberlo concebido. La publicación tardía de su obra ha oscurecido su legado, suponiendo que fue concebida un cuarto de siglo más tarde de la época en que realmente debió verla surgir, desplazamiento temporal que ha motivado juicios injustos y se ha visto reforzado por la iconografía de retratos de ancianidad o directamente infundados. El examen de los retratos permite recolocar a la autora y a su obra en la justa dimensión temporal y devolverle la edad y madurez que le corresponde: ni la de una veinteañera, ni la de una anciana.

⁴⁴ La pintura (21,8 x 16,3 cm.), datada hacia 1865-1895, ha sido tradicionalmente asociada al retrato de Fernán Caballero; así consta en diferentes publicaciones y así figuraba en el inventario del museo hasta 2023, cuando ha pasado a denominarse *Retrato femenino*. <https://ceres.mcu.es> [Fecha de consulta: 08/09/2024]

⁴⁵ La pintura —firmada: «A Fray Diego de Valencina su amigo G. Bilbao 1926»— pertenece a la colección del Convento de Capuchinos de Sevilla, conservándose en las instalaciones del Archivo Histórico de la institución. Agradecemos a D. Antonio Valiente, la valiosa ayuda que nos ha ofrecido para fotografiar la pintura, así como a la Congregación de Capuchinos su autorización para su reproducción en este trabajo.

⁴⁶ Sobre la construcción discursiva como eje del concepto de experiencia y de la identidad subjetiva, véase Scott (1991: 773-797).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- «A Spanish Novelist» (1859), *Chamber's Journal of Popular Literature, Science and Arts*, nº 275, 9 de abril, pp. 237-240.
- APARISI Y GUIJARRO, Antonio (1873), *Obras de D. Antonio Aparisi y Guijarro*, tomo 1, *Biografía, pensamiento y poesías*, Madrid, Imp. de la Regeneración.
- BARRANTES, Vicente (2010), «Carta a Fernán Caballero», en Mercedes Comellas (ed.), *Fernán Caballero, Obras escogidas*, Sevilla, Fundación Lara, pp. 564-571.
- «Biografía» (1836), *El Jorobado*, 69, 23 de mayo, pp. 2-3.
- BURGUERA, Mónica (2018), «¿Cuál será la poetisa más perfecta?» La reinención política de Carolina Coronado en la *Galería de poetisas españolas contemporáneas (La Discusión, 1857)*, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19:3, pp. 297-317.
- CABALLERO, Fernán (1857), *Clemencia*, Madrid, Mellado.
- CABALLERO, Fernán (1919), *Cartas de Fernán Caballero*, en Fray Diego de Valencina (ed.), Madrid, Hernando.
- CABALLERO, Fernán (1922), *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista*, en Alberto López Argüello (ed.), Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- CABALLERO, Fernán (1961), *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, en Santiago Montoto (prólogo y notas), Madrid, Aguirre Torre.
- CABALLERO, Fernán (2010), *Obras escogidas*, en Mercedes Comellas (ed.), Sevilla, Fundación Lara.
- CABALLOS RUFINO, Antonio F. (2023), «La Real Academia Sevillana de Buenas Letras y Fernán Caballero», en Antonio F. Caballos Rufino y Mercedes Comellas (eds.), *Fernán Caballero. La escritora y su tiempo*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Colección Papeles de la Academia nº 2, pp. 13-66.
- CABALLÉ, Anna (2014), «¿Hay por ahí más felicidad, Hartzenbusch?» La escritura autobiográfica en el siglo XIX, en María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave y Gloria Espigado Tocino (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 249-259. <https://bit.ly/4bHt4Wa>
- CABELLO, Estefanía (2021), «Carolina Coronado en su biografía. La construcción de una imagen: mecenazgo masculino y apuntes biográficos», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 27, pp. 609-633. <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/7165>
- CALDERA, Ermanno (1988), «Poetizar la verdad» en Fernán Caballero, *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: La narrativa romántica*, Genoa, Biblioteca di Lettere, pp. 17-22. <https://bit.ly/42KqDhw>
- CAÑETE, Manuel (1859), *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra.
- CARNERO, Guillermo (1978), *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Universidad de Valencia, Facultad de Filología.
- COLOMA, Luis (1910), *Recuerdos de Fernán Caballero*, Bilbao, Mensajero del Corazón de Jesús.
- COMELLAS, Mercedes (2010), «Introducción a Fernán Caballero», en Mercedes Comellas (ed.), *Fernán Caballero, Obras escogidas*, Sevilla, Fundación Lara, pp. vii-CLXXVII. <https://bit.ly/4bHtVmd>
- COMELLAS, Mercedes (2018), «El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial», en María Martos y Julio Neira (eds.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid, UNED, pp. 223-248.
- COMELLAS, Mercedes (2019), «Fernán Caballero y el modelo autorial femenino», en Ana Aranda, Mercedes Comellas y Magdalena Illán (eds.), *Mujeres, arte y poder. El papel de las mujeres en la transformación de la literatura y las artes*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 65-93. <https://bit.ly/3T3nRAK>

- COMELLAS, Mercedes (2022), «Cecilia Böhl y la invención de Fernán Caballero: vida y obra de una escritora incómoda», en Mercedes Comellas (coord.), *Fernán Caballero: escritura y contradicción*, Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, 2022, pp. 13-57.
- CUETO, Leopoldo A. de (1875), *Homenaje poético a S. M. el Rey Don Alfonso XII, en su feliz advenimiento al trono de sus mayores*, Madrid, Aguado.
- DE GABRIEL Y RUIZ DE APODACA, Fernando (1878), «Fernán Caballero. Noticia biográfica», en *Últimas producciones de Fernán Caballero: Estar de más. Magdalena*, Sevilla, Gironés y Orduña. <https://bit.ly/4bNt3A7>
- DE LOS RÍOS, Blanca (1915), «Mujeres de la Historia. Fernán Caballero (1796-1877)», *Blanco y Negro*, nº 1277, 7 de noviembre, pp. 42-47.
- Fernán Caballero. De la Andalucía romántica a la novela moderna* (1996), Catálogo de la exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de la escritora, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, Ministerio de Educación y Cultura.
- FERNÁNDEZ, Pura (2016), «“La mujer debe ser sin hechos y sin biografía”: en torno a la historia biográfica femenina contemporánea», en Henar Gallego y Mónica Bolufer (eds.), *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico*, Barcelona, Icaria, pp. 81-110.
- FERNÁNDEZ, Pura (2022), *365 relojes. Vida de la baronesa de Wilson (c. 1833-1923)*, Madrid, Taurus.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Raquel (2021), «Los retratos de la autora: el caso de Ángela Figuera Aymerich», *Rilce*, 37.1, pp. 247-265. <https://bit.ly/3SNAVsx>
- GARCÍA, José (1867), «Un drama nuevo», *El Artista*, 11, nº 47, 22 de mayo, pp. 2-4.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2022), «Enseñar a Fernán Caballero hoy», en Mercedes Comellas (coord.), *Fernán Caballero: escritura y contradicción*, Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, 2022, pp. 167-175.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio de (1866), «Faustina Sáez de Melgar», *La Violeta*, 4, nº 199, 16 de octubre, pp. 296-299.
- HEINERMANN, Theodor (1942), «Dichtung und Wahrheit über die *Gaviota* Fernán Caballeros», *Romanische Forschungen*, LIV, 1942, pp. 313-324.
- HEINERMANN, Theodor (1944), *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Ed. de T. Heinermann, Madrid, Espasa-Calpe.
- HERRERO, Javier (1963), *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos.
- HESPELT, E. Herman y Stanley T. WILLIAMS (1934), «Two Unpublished Anecdotes by Fernán Caballero Preserved by Washington Irving», *Modern Language Notes*, 49, 1, pp. 25-31.
- HESPELT, E. Herman y Stanley T. WILLIAMS (1934), «Washington Irving's Notes on Fernán Caballero's Stories», *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 49, 4, pp. 1129-1139.
- ILLÁN MARTÍN, Magdalena (2023), «“Disputa al hombre sus laureles”. Mujeres artistas en Cádiz en el siglo XIX», en Magdalena Illán y Ana Aranda, *Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia. Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*, Madrid, Sílex Ediciones.
- KIRKPATRICK, Susan (1991), «La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota*», en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Madrid, Cátedra, pp. 227-258.
- LATOUR, Antoine de (1857), «Littérature Espagnole. Fernán Caballero», *Le Correspondant*, 25 de agosto, pp. 605-634.
- LEMCKE, L. G. (1859), «Vorrede des Uebersetzers», en *Fernán Caballero, Ausgewählte Werke. Erster Band. Die Möwe*, Braunschweig, Westermann, pp. v-xxvii.
- LITTELL'S *Living Age*, LXII, julio-septiembre, pp. 52-56.
- LLUCH-PRATS, Javier y Mariángeles PÉREZ-MARTÍN (2018), «La corona poética a la muerte de Amalia de Llano, condesa de Vilches», en Javier Lluch-Prats (coord.), *Entresiglos, del siglo*

- xviii al xix. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Valencia, Universitat de València, pp. 139-169. <https://bit.ly/3SKlykv>
- LUENGO, Jorge, «Las élites liberales en la España del siglo xix: entre biografía, prosopografía y redes», en Isabel Burdiel y Roy Foster (coords.), *La historia biográfica en Europa: nuevas perspectivas*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 219-240.
- MIRÁN, Rogelio (2009), «Fernán Caballero contra Cecilia Böhl de Faber. Confusión sexual y contradicción estética en *La Gaviota*», en Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez-Magallón (coords.), *Sexo(s) e identidad(es) en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 103-112.
- MONTESINOS, José F. (1961), *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México, Berkeley-Los Angeles, El Colegio de México-University of California Press-Cambridge University Press.
- MONTOTO, Santiago (1937), «El Hada madrina de Bécquer (Noticias inéditas)», *Las Fiestas de Sevilla*, Sevilla, Asociación de la Prensa, s. p.
- MONTOTO, Santiago (1956), «Cartas inéditas de Fernán Caballero», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVI / 48 y 49, 227-254 y 463-480.
- MOREL-FATI, Alfred (1901), «Fernán Caballero. D'après sa correspondance avec Antoine de Latour», *Bulletin Hispanique*, III, 3, pp. 252-294. <https://bit.ly/3TfqXln>
- «Nuestros grabados» (1875), *La Ilustración española y americana*, XIX, 15 de diciembre, nº XLVI, p. 371.
- OORLÉ, M. (1877), *Necrología: Noticias biográficas de la eminente literata Cecilia Böhl de Faber y Larrea conocida en el mundo literario bajo el pseudónimo de Fernán Caballero*, Sevilla, Imp. y encuadernación del Círculo Liberal.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1889), «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo xix», *La España Moderna*, IX, pp. 169-194.
- PÉREZ CALERO, Gerardo (2020), «Pintura decimonónica en la corte sevillana de los Duques de Montpensier», en María del Carmen Lacarra (coord.), *El siglo xix: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 177-204, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/65/osperez.pdf>
- PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel (1999), *Carolina Coronado. Del Romanticismo a la crisis fin de siglo*, Badajoz, Los libros del Oeste-Diputación.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (2012), «Larra versus Fígaro. El espejo de *El Español*», en Ángeles Ezama et al. (coords.), *Aun aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 167-177. <https://bit.ly/3OSrgjo>
- RABATÉ, Colette (2008), «El Epistolario de Fernán Caballero: La escritura como estrategia vital», en Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (coords.), *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo xix*, Madrid, CSIC, pp. 289-308.
- RAVINA MARTÍN, Manuel (1998), «Cartas familiares inéditas de Fernán Caballero», en Milagros Fernández Poza y Mercedes García (eds.), *Actas del Encuentro Fernán Caballero, hoy*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, pp. 189-246.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio (1977), «El archivo Böhl de Faber», *Boletín de la Real Academia Española*, LVII, nº 225, pp. 111-128.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2007), *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Mare Nostrum.
- RUIZ CÁCERES, Rocío (2019), «La moda como símbolo de expresión patriótica en la literatura española decimonónica», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 25, pp. 27-39, <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/5077>

- SAN NECISO MARTÍN, David (2017), «Viejos ropajes para una nueva monarquía. Género y nación en la refundación simbólica de la Corona de Isabel II (1858-1866)», *Ayer*, nº 108, pp. 203-230, <https://revistaayer.com/articulo/155>
- SCOTT, Joan W. (1991), «The Evidence of Experience», *Journal of Critical Inquiry*, 17, nº 4, pp. 773-797, <https://www.jstor.org/stable/1343743>
- SHOWALTER, Elaine (1977), *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brönte to Lessing*, Princeton, Princeton University Press.
- SINUÉS, Pilar (1859), *El Ángel del Hogar. Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*, Madrid, Imprenta y Esterotipia de los Sres. Nieto y Compañía.
- VALENCINA, Fray Diego (1919), *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
- VALENCINA, Fray Diego (1925), *Fernán Caballero y sus obras*, Discurso leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el 10 de mayo de 1925, Sevilla.
- «Variedades. Crónica de la capital» (1864), *El Clamor público*, 18 de septiembre, p. 3.
- VELASCO MOLPECERES, Ana María (2016), *Moda y prensa femenina en España (siglo XIX)*, Madrid, Ediciones 19, 2016.
- VELASCO MOLPECERES, Ana María (2020), «El afrancesamiento, la moda española y el nacionalismo: política, industria y prensa», *Estudios de Historia de España*, XXII/1-2 (2020), pp. 175-208, <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/EHE/article/view/3283>

ANEXO. FIGURAS



Fig. 1: Anónimo, *Retrato de Cecilia Böhl de Faber*.
Real Academia Sevillana de Buenas Letras.



Fig. 2: Anónimo, *Retrato de Cecilia Böhl de Faber*, h. 1826-1830.
Colección Conde de Osborne.

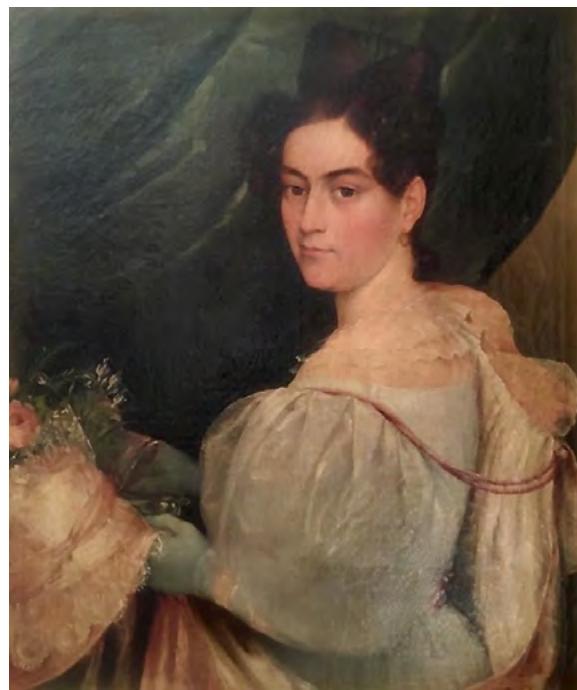


Fig. 3: Anónimo, *Retrato de Aurora Böhl de Faber*, h. 1826-1830.
Colección particular.



Fig. 4: Anónimo, *Retrato de Ángela Böhl de Faber*, h. 1826-1830.
Colección particular.



Fig. 5: Jean Laurent, *Retrato de Fernán Caballero*, h. 1868-1872.
Fotografía del *Retrato de Fernán Caballero* realizado por Federico Madrazo en 1858.
Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Fig. 6: Estanislao Espejo y Mayorga, *Retrato de Fernán Caballero*, 1877.
Copia del original de Federico Madrazo realizado en 1858.
Colección de Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla.



Fig. 7: *La Flor de Lis. Revista Ilustrada de Literatura y Artes*, Año i, nº 7, 7 de junio de 1875. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 8: Josefina Mesas (atrib.), *Retrato de Cecilia Böhl de Faber*, h. 1829.
Colección particular.



FERNÁN CABALLERO, MARQUESA DE ARCO HERMOSO.
Dip. Adm. Arch. Histórico Artesano. Enviado la encuadre gorda la señora Fernanda Fernández de Alarcón.

GEORGES SAND.
dibujada novelista francesa.

Fig. 9: Izquierda: Fernán Caballero, Marquesa de Arco Hermoso. Derecha: Georges Sand. *La Ilustración española y americana*, XIX, nº XLVI, 15 de diciembre de 1875, p. 371.



Fig. 10: Gumersindo Ortiz, Fernán Caballero enseñando a leer a una niña, h. 1862.
Blanco y Negro, nº 1277, 7 de noviembre de 1915, pp. 42-47.



Fig. 11: Maurice Leloir, *Fernán Caballero enseñando a leer a una niña*.
Real Academia Sevillana de Buenas Letras.



Fig. 12: Bartolomé Maura, *Retrato de Fernán Caballero*, 1893.
Biblioteca Nacional de España.



Fig. 13: Izquierda: Antonio Alonso Morgado, *Retrato de Fernán Caballero*, h. 1877.
Derecha: Félix Badillo y Arturo Carretero, *Retrato de Fernán Caballero*,
La Ilustración Española y Americana, nº xxI, 8 de junio de 1877, p. 365.



Fig. 14: Antonio Alonso Morgado, *Retrato de Fernán Caballero*, h. 1877.

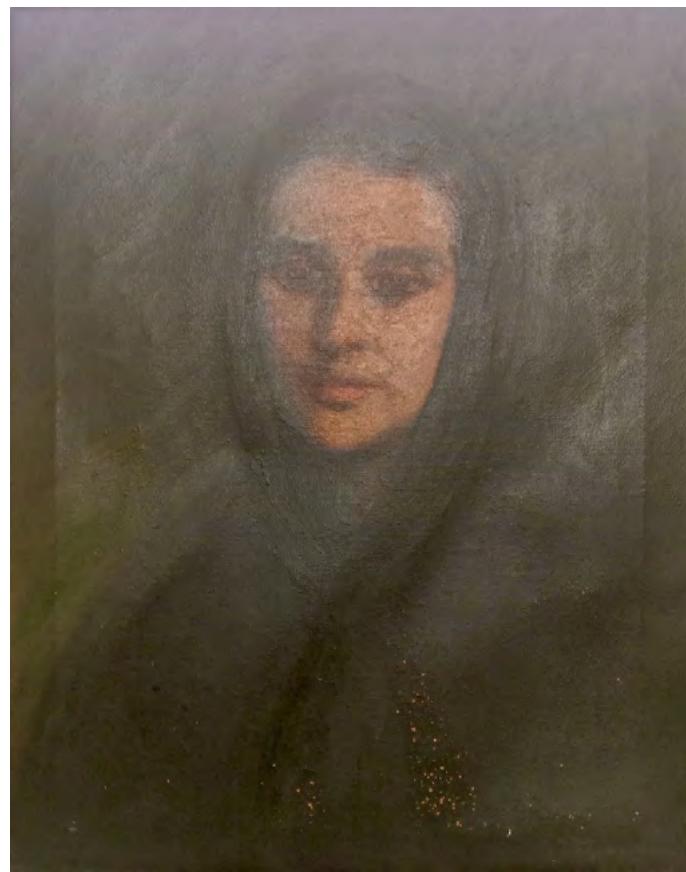


Fig. 15: Gonzalo Bilbao, *Retrato de Fernán Caballero*, 1926.
Convento de Capuchinos de Sevilla.