



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 30 (2024)

COSTUMBRISMO IDEOLÓGICO Y TIPIFICACIÓN DEL PERSONAJE EN LA OBRA NOVELÍSTICA DE EMILIO CASTELAR

Davide MOMBELLI

(Universidad de Alicante)

<https://orcid.org/0000-0002-9534-3086>

Recibido: 18-3-2024 / Revisado: 24-6-2024

Aceptado: 9-7-2024 / Publicado: 8-10-2024

RESUMEN: El presente trabajo se propone estudiar el costumbrismo ideológico y la tipificación del personaje en la obra novelística de Emilio Castelar, una faceta hoy bastante olvidada de su heterogénea producción. Se restringe la casuística a dos ejemplos relevantes: el tipo del usurero y el del esclavo, de los que se analiza su mentalidad y la relación establecible con otras realizaciones literarias de los mismos, tanto anteriores como contemporáneas. Estos dos personajes se convierten en vehículo de la ideología política del autor y son representativos de la conexión de la literatura castelarina con la realidad social, económica e incluso filosófica de la época. En sus novelas de costumbres, el hombre de Estado y tribuno Castelar utiliza la literatura como conducto a través del cual difundir, en el excipiente de la ficción narrativa y sin las dificultades que supondría su específica formulación doctrinal y prescriptiva, unas determinadas ideas políticas, estéticas y morales.

PALABRAS CLAVE: Emilio Castelar; costumbrismo; novela de costumbres; novela antiesclavista; tipología del personaje, *Historia de un corazón*, *Ernesto*.

IDEOLOGICAL COSTUMBRISMO AND TYPIFICATION OF THE CHARACTER IN CASTELAR'S NOVELS

ABSTRACT: This paper sets out to study the ideological *costumbrismo* and the typification of the character in the novelistic work of Emilio Castelar, a facet of his heterogeneous production that is nowadays quite forgotten, restricting the casuistry to two relevant examples: the type of the usurer and the type of the slave, whose construction and relationship with other literary specifications of these types, both previous and contemporary, will be analysed. These two characters become the vehicle of the author's political ideology and are representative of the connection of Castelar's literature with the social, economic and

even philosophical reality of the time. In his novels of manners, the statesman and tribune Castelar generally uses literature as a tool to disseminate certain ideas, not only political, but also aesthetic and moral.

KEYWORDS: Emilio Castelar; costumbrismo; novel of manners; antislavery novel; character typology, *Historia de un corazón*, *Ernesto*.

1. TIPIFICACIÓN DEL PERSONAJE Y COSTUMBRISMO

Me propongo, mediante un estudio y muestreo restringido al marco de la novelística de Emilio Castelar, hacer ver que el personaje tipo, a diferencia de lo que se suele creer, es objeto dialéctico que permite, sorteando los límites en el fondo infranqueables entre literatura y realidad, definir una especificidad del personaje cuya genealogía y configuración literaria y tematológica es consistentemente reveladora de contenido doctrinal. Ello coadyuvaría a precisar un aspecto de la historia de las ideas y, en todo caso, una tópica literaria. Este planteamiento es, pues, fundamentalmente ajeno a los propósitos tipológicos psicologistas y a la interpretación sociológica.

Aun desde posturas matizadamente diversas, la crítica más autorizada de la narrativa española del siglo XIX ha venido a denostar, o cuando menos a subestimar, el influjo del artículo de costumbres en la construcción de la novela realista, cuyo auge se situaría a partir de finales de los años sesenta del Ochocientos, confirmando así cierto retraso de la evolución de la literatura española moderna respecto de otras literaturas europeas. Si la novela, sostiene Juan Ignacio Ferreras, es descripción dialéctica y por lo tanto dinámica de la realidad, tendente a la totalización, sujeta a evolución y cambio, el costumbrismo sería expresión literaria de un mundo inmovilizado o anclado en un instante arrebatado al discurso temporal: «el costumbrista suele partir de una moral, de una política, de una ideología en suma, que al no ser debatida en la obra atraviesa incólume la misma» (1987: 42). El costumbrismo es entendido como petrificador de la realidad, un modo de fijarla en un texto breve y esquemático: si bien puede existir una historia o narración en el cuadro de costumbres, esta suele ser meramente anecdótica y complementaria. Montesinos, en su conocido estudio *Costumbrismo y novela* (1960), habla de «influencia letal» del costumbrismo sobre la novela, por la misma razón que aduciría luego Ferreras: la movilidad propia de la novela, su esfuerzo por literaturizar un mundo en constante cambio y radicalmente particular, choca con la inmovilizadora mirada del costumbrista. Estos dos postulados se reflejan en los diferentes aspectos de la diégesis, siendo uno de los más relevantes la particular construcción del personaje. El personaje de la novela es *individuo*, concreción, mientras que el personaje del texto costumbrista es, por definición, *tipo*, generalización y, en esta medida, formulación irrealista.¹

Desde luego, la individualización del personaje no es invención del siglo XIX. La historia literaria producía grandes personajes-individuos, psicológicamente complejos, anteriores al personaje de la novela decimonónica, siendo Alonso Quijano, y antes Lázaro

¹ Me limito aquí a presentar sin más detalles las posturas preponderantes y comúnmente aceptadas. Ahora bien, quedaría recordar que existen posturas diferentes a las defendidas por Montesinos y Ferreras. Ya Menéndez Pelayo, al hablar de la obra de Pereda, quiso ver en el costumbrismo el germen de la manera moderna de hacer novelas. No es nuestro propósito revisar aquí las muchas aportaciones acerca del fenómeno literario del costumbrismo decimonónico y su relación con la novela realista de la segunda mitad del siglo. Recuérdense, entre otros, los estudios de Russell P. Sebold sobre el costumbrismo dieciochesco, los de Laureano Bonet sobre el «realismo costumbrista» de Pereda, autor sobre el que escribiría también varios libros y artículos Raquel Gutiérrez Sebastián, o el monográfico de Ana Peñas sobre *El artículo de costumbres en España, 1830-1850* (2014). De útil consulta es el libro colectivo editado por Dolores Thion Soriano-Mollá, en 2013, *El costumbrismo, nuevas luces*, en el cual se efectúa una revisión de la bibliografía.

de Tormes, obvios paradigmas modernos y casos españoles cuya relevancia forjó por sí misma realizaciones de repercusión universal para la creación novelística. Podría afirmarse que precisamente en la individualización del personaje, operación llevada a cabo por el Romanticismo y luego perfeccionada o concretada en la época realista-naturalista, reside la modernidad de la novela, género en el que desaparece el esquematismo del personaje-héroe propio de la literatura épica y caballeresca, y más tarde de la novela sentimental. La tipificación del personaje es consustancial a toda la literatura antigua y medieval: son los personajes-símbolo o representativos de determinados temperamentos, actitudes o caracteres, cuya taxonomía definió Teofrasto, máscaras del gran teatro grecolatino y ejemplos emblemáticos que evolucionarían en la literatura occidental y se retipificarían en la *comedia nueva española* (José Prades, 1963) o en la *commedia dell'arte* italiana. En un estudio sobre un tipo concreto de la novelística de Galdós, Alfred Rodríguez ha observado con razón que «la tipificación, como medio de representación, es parte integral de todo proceso artístico que pretenda transmitir alguna de las inexhaustas dimensiones del ser humano» (1980: 343). Por otra parte, el proceso de tipificación es inherente a la dialéctica universal-particular que es condición fundamental de la creación y exégesis literaria.

El *tipo*, como es sabido, se convierte en auténtico género literario en el Romanticismo europeo. Siguiendo la estela de las fisiologías inglesas y francesas, se instala también en España, a partir de los años treinta del siglo XIX, un costumbrismo cuyo principal vehículo de difusión fue la publicación periódica. La tipificación costumbrista señala una distancia respecto de la tipificación literaria anterior: en lugar de adaptar figuras diferentes a unos pocos moldes preestablecidos, como en el caso de la *comedia nueva aurisecular*, prolifera la construcción de tantos tipos como figuras sociales susceptibles de ser retratadas, siendo el mundo pequeñoburgués el objeto más estudiado por los costumbristas. Se asume la complejidad de la realidad, que es reconstruida a través de la *observación*, actitud empirista específicamente moderna. Ahora bien, el resultado viene a ser igualmente una simplificación y un ajuste, pero se intenta reproducir el mosaico de una sociedad en constante cambio y que ha salido del encorsetamiento del Antiguo Régimen. Se intenta replicar, eso sí, lo pintoresco, es decir, lo virtualmente interesante y curioso, lo cual lleva a una reconstrucción de la realidad inevitablemente sesgada por el filtro literario.

La narratología ha distinguido una gradación en la individualidad del personaje: estereotipo, tipo, personaje-tipo y personaje individual. El tercer grado representa una serie de figuras a medio camino entre el hieratismo del tipo y la fluidez del personaje individualizado. El personaje-tipo es el actante de un modo de literatura narrativa que se ha definido como *novela de costumbres*, subtítulo de muchas obras aparecidas en los años cuarenta y cincuenta, es decir, en la etapa *prerrealista* que diría Ferreras, siendo autora emblemática Fernán Caballero (Rubio Cremades, 1994). Recuérdese que *Novela original de costumbres españolas* es el subtítulo de *La Gaviota* de Cecilia Böhl de Faber, quien reflexionaría sobre la novela de costumbres en tanto que género y su alcance en escritos teóricos e incluso en sus novelas, como es el caso de la obra protagonizada por Marisolada, concretamente el cap. IV de la segunda parte o el mismo prólogo.² El personaje-tipo de las novelas de costumbres de mediados del siglo XIX es fundamentalmente estático y plano. El perso-

² «Se ha dicho que los personajes de las novelas que escribimos son retratos. No negamos que lo son algunos; pero sus originales ya no existen. Lo son también casi todos los principales actores de nuestros cuadros de costumbres populares; mas a estos humildes héroes nadie los conoce. En cuanto a los demás, no es cierto que sean retratos, al menos de personas vivas. Todas las que componen la sociedad prestan al pintor de costumbres cada cual su rasgo característico, que, unidos todos como en un mosaico, forman los tipos que presenta al público el escritor. Protestamos, pues, contra aquel aserto, que tendría no solo el inconveniente de constituirnos en un escritor atrevido e indiscreto, sino también el de hacer desconfiados para con nosotros en el trato, hasta a nuestros propios amigos; y si lo primero está tan lejos de nuestro ánimo, con lo segundo no podría conformarse nunca nuestro corazón» (Böhl de Faber, 1985: 42).

naje de estas narraciones se presenta casi siempre de manera directa, estando además el retratista-narrador, como el autor de los cuadros de costumbres, en todo momento visible. Por otra parte, característica que acerca la novela al cuadro de costumbres, el personaje raramente se individualiza con nombre y apellidos, como sí sucedería en la novela realista del último tercio del siglo XIX: se utilizan nombres genéricos que evitan la concreción, histórica o ficticia, del personaje.

Eugenio de Tapia, Jacinto Salas y Quiroga, Antonio Flores y, sobre todo, como decíamos, Fernán Caballero son modelos para los novelistas de las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XIX. Si la novela de costumbres se convierte en realista y naturalista con los grandes escritores activos a finales de siglo, autor rezagado de novela de costumbres al viejo estilo, y contemporáneo de Castelar, es José María de Pereda.

La novela de costumbres es, en fin, género híbrido, de transición, reflejo o evolución narrativa de la *comedia de costumbres*, cuyo origen es todavía dieciochesco (Moratín) o propiamente decimonónico (Bretón de los Herreros). En el relato se concede mayor movilidad a los protagonistas, sujetos en cierta medida cambiantes que evolucionan a lo largo de la trama, pero el personaje, se suele decir con ausencia de matices, continúa siendo una tipificación rígida de su referente real. Del costumbrismo se mantiene además la fuerte presencia del narrador, cuyos juicios moralizantes entorpecerían el desarrollo argumental. Eso sí: el componente de crítica social se diluye, la ironía y la sátira no pueden manifestarse tan libremente como en el cuadro costumbrista, pero la novela de costumbres puede convertirse perfectamente en *novela de tesis*, ideológica, finalista; es decir, demostración de apuesta moral resuelta de antemano por el autor, planteamiento que atenta contra la libertad de acción de los personajes.

Pero ¿qué sucede con la linealidad diacrónica de las novelas y las ideas que representan? ¿Qué sucede si se ejerce el contraste entre personajes del mismo tipo y las acciones narrativas y la historia política sobre la que quieren intervenir? Sea como fuere, la ideología vehicula una finalidad del arte, una finalidad extrartística que es preciso matizar. Es el caso de las novelas ideologizadas del político y escritor Emilio Castelar.

2. EL COSTUMBRISMO Y LA NOVELA DE COSTUMBRES DE EMILIO CASTELAR

La obra novelística de Castelar ha sido poco estudiada, a diferencia de otros géneros de su heteróclita producción literaria (la oratoria, admirablemente tratada por Azorín, o la historiografía). Es reciente, sin embargo, la edición de sus escritos filológicos y sobre literatura (Castelar, 2022). Si atendemos al criterio de género, podemos dividir sus novelas en tres series: (1) una de tendencia a la narración sentimental o de costumbres (*Ernesto*, 1855; el relato *Un hijo del pueblo*, 1856; *La hermana de la caridad*, 1857; *Historia de un corazón*, 1874; *Ricardo*, 1877), (2) otra serie de novelas históricas (*Don Alfonso el Sabio rey de Castilla*, con Francisco de Paula Canalejas, 1853; *El ocaso de la libertad*, 1877; *Fra Filippo Lippi*, 1877-1878; *Santiaguillo el Posadero, crónica del siglo XVI*, 1883; *El suspiro del moro*, 1885; *Nerón*, 1891-1893) y (3) una novela que podríamos categorizar como *alegórica* (*La redención del esclavo*, 1859 y 1875).

La crítica ha sido bastante rígida con la novelística de Castelar, por otra parte casi totalmente desatendida si exceptuamos un par de novelas que han tenido edición relativamente reciente. Francisco Blanco García (1903: 278-279) afirmó que su *Fra Filippo Lippi* «habla muy mal de sus aptitudes como novelista», por ser muestra de su habitual «estilo amplificador y lujurante»; casi todos sus libros son «farragosos» y «de difícil lectura» (una excepción honrosa, para Blanco García, es *El suspiro del moro*, «donde reaparecen brillantemente coloridas algunas tradiciones referentes a la conquista de Granada»). Breves

menciones a sus obras se pueden encontrar en las historias literarias de Cejador, Díez Borque, Alborg, Pedraza Jiménez... Un tratamiento un poco más extenso se halla en la importante *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, quien escribe acerca del «estilo retórico de Castelar» (1968: 342). Pío Baroja afirmó en una ocasión que «Castelar, como escritor, es muy poco legible. Ese párrafo largo, con los mismos incisos y cláusulas, con el mismo ritmo aparatoso y la misma clase de comparaciones y las mismas hipérboles, no es fácilmente soportable. Ha pasado su época de prestigio» (1945: 32).

Castelar escribió novelas durante toda su vida, siendo su último título publicado un retrato histórico del emperador Nerón. Su predilección por el relato histórico se vincula a una tradición muy bien asentada en el último tercio del siglo xix, cuando los más importantes escritores de la centuria (Galdós, Clarín, Valera, Pardo Bazán) publican sus obras más importantes. Curiosamente, Castelar se convertiría también en personaje de novela. Galdós, en el episodio nacional *Prim*, ofrece un bello retrato del gran orador: «su oratoria opulenta, de lozanía plateresca, exuberante de formas paganas enlazadas graciosamente con formas góticas, enloquecía los cerebros juveniles» (1906: 116). El personaje de Castelar aparece también en casi todos los episodios nacionales de la quinta serie: *España sin rey*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto y Cánovas*.

En las novelas históricas de Castelar hay cierta predilección por la historia antigua, empleada para arrojar especularmente luz sobre problemas contemporáneos (la lucha por la libertad, el esclavismo, el movimiento republicano, etc.). Otras ambientaciones son la medieval de *Don Alfonso el Sabio*, el proceso de Reconquista en *El suspiro del moro*, o la Reforma y las guerras de religión alemanas en *Santiaguillo el Posadero, crónica del siglo XVI* (Sanmartín Bastida, 2022: 308-321). La novela es aquí concebida como instrumento de investigación y comprensión del pasado. Es de recordar que la historia, durante buena parte del siglo xix, es tenida como género parejo al de la oratoria. En el prólogo a *Fra Filippo Lippi*, obra que Castelar define como «novela histórica» (en tanto que definiría como «estudio histórico» su última prueba literaria, *Nerón*), justifica de la siguiente manera posibles (y voluntarias) lagunas en la biografía novelada del pintor renacentista italiano: «Esta vaguedad, mala si de una historia se tratara, es buena cuando se trata de la novela, pues permite agrupar en ella hechos ocurridos en varios otros períodos característicos del siglo que se quiere ajustar a la invención de los argumentos». Son «libertades que están permitidas al novelista» (1877: II-III).

Ahora bien, lo que nos interesa especialmente subrayar es el costumbrismo de sus novelas sentimentales. En las novelas de ambientación contemporánea, así *Ricardo*, *Ernesto*, *La hermana de la caridad* o *Historia de un corazón*, entre otras, son muy comunes las digresiones en las que el autor se entretiene en la pintura de cuadros costumbristas (en más de una ocasión, como es el caso de *Fra Filippo Lippi*, se refiere a la literatura como «pintura» de la realidad). Es significativo en este sentido el subtítulo de *Ernesto: novela original de costumbres*, mismo subtítulo que *La Gaviota* de Fernán Caballero, novela con la que tiene varios puntos en común. Una de las escenas costumbristas más logradas es la descripción de una corrida de toros en *Ricardo* (cap. VII de la primera parte), pasaje luego recogido por Mary D. Carter y Catharine Malloy en una antología de *Cuentos castellanos* publicada en Londres en 1933. Interesante es el comentario de Ricardo, portavoz de las ideas del propio Castelar acerca del espectáculo taurino presenciado: «se puede ser español también sin tener ninguna de esas aficiones, ejercitando el valor propio de esta raza en mayores empresas que los toros; siguiendo las huellas de los héroes que le ganaron tantas victorias y de los repúblicos que le trajeron la libertad; admirando en su teatro a Lope y Calderón, en sus letras a Cervantes, y en sus artes a Berruguete y a Ribera» (escena parecida se ofrece en las páginas de la mencionada novela de Böhl de Faber).

En cuanto al espacio diegético, es llamativa la ambientación elegida para una serie de novelas. Castelar era conocedor de Italia y su cultura: *Fra Filippo Lippi* resulta ser un gran fresco del primer Renacimiento italiano, *La hermana de la caridad* y las novelas históricas de época romana (*El ocaso de la libertad* y *Nerón*) tienen como escenario el país transalpino en sus diferentes épocas (antigua, renacentista, contemporánea). Está claro que su pluma costumbrista puede expresarse con más libertad y precisión en un entorno narrativo más próximo a su biografía, si bien Italia, como es sabido, es país muy querido y conocido por él (*Recuerdos de Italia*). En *Ernesto* el teatro de la acción es su Levante natal (la isla de Tabarca, la costa alicantina) y Madrid; en *Ricardo*, nuevamente Madrid y sus alrededores. De ambiente americano (Nueva Orleans, Luisiana) es, en cambio, *Historia de un corazón*.

Decíamos que la novela castelarina es de tesis o *ideológica* por ser vehículo de las ideas políticas, sociales e incluso estético-literarias del autor. Tanto la novela histórica como la costumbrista tienen un fuerte propósito moralizante. Uno de los temas más tratados es el ensalzamiento de las virtudes cristianas y la condena de todo comportamiento que contradiga los preceptos religiosos. Es, por ejemplo, nudo argumental la articulación de los perjuicios de un matrimonio contraído sin amor. Hay referencias constantes a ello, tanto en las novelas históricas como en las más realistas (un ejemplo: el tratamiento de los amores extraconyugales del monarca en *Don Alfonso el Sabio*, novela juvenil escrita en colaboración con Francisco de Paula Canalejas), pero es en *Historia de un corazón* donde el tema alcanza una más amplia elaboración. Trata la novela del desafortunado matrimonio entre Carolina y el senador Jura, y del amor extraconyugal entre la esposa y el esclavo cubano Antonio, cuyas consecuencias se reflejarían fatalmente también en sus hijos Ricardo y Elena (*Ricardo*, segunda parte de *Historia de un corazón*). Incluso su última obra, *Nerón*, dedica un capítulo al asunto (cap. 6 del segundo volumen, titulado «Amor sin matrimonio y matrimonio sin amor»). El amor frustrado o desafortunado, trágicamente resuelto, es otro de los núcleos temáticos: así en *Ernesto*, *La hermana de la caridad*, *Fra Filippo Lippi*, *Ricardo*, *Historia de un corazón*...

La realidad social y política de la época está siempre presente tanto en las novelas de argumento histórico como en las contemporáneas. No es baladí la elección de personajes históricos como Nerón, personificación del imperialismo (monárquico), o la inclusión de escenas que describen los disturbios de junio de 1866 en *Ricardo*, tumultos en los que participó el mismo Castelar (la presencia de elementos autobiográficos es otra de las características de los relatos de nuestro autor). El esclavismo y la lucha por la libertad, temas muy tratados por Castelar en sus discursos políticos y de los que nos ocupamos más adelante, son el fondo de *Historia de un corazón*, *Ricardo*, *El ocaso de la libertad*, *Nerón* o la novela lírica o alegórica *La redención del esclavo*. El concepto nuclear de todas sus novelas puede decirse que es la defensa de la libertad, entendida como idea política, social y estética. Además, en muchas de ellas, el autor se permite la digresión no solo sobre asuntos de ética, filosofía en general o política, sino también sobre su concepción del arte. Es el caso de *La hermana de la caridad* (diálogo entre el filósofo ermitaño y la protagonista Ángela), *Fra Filippo Lippi* (sobre todo por la naturaleza de los personajes, la mayoría de ellos artistas y pensadores), *Historia de un corazón* (conversación entre Carolina y Antonio sobre literatura francesa o la obra de Shakespeare en el jardín de la finca), o *Nerón*, en que aparecen como personajes Séneca, Lucano y Persio.

El componente ideológico, que en ocasiones cae en la sofíama, o más genéricamente político del costumbrismo de Castelar, y su estilo retoricista serio, menoscaban el elemento satírico y irónico propio del cuadro de costumbres. Castelar es en todo momento moralizante, y más constructivo y edificante que destructivo y cínico. Toda su obra novelística es comprometida, militante: el autor de ficción difícilmente puede olvidar al político. Eso

sí, entre las dos figuras, escritor y político, asoma de vez en cuando la sinceridad del autobiografismo, pues en muchos de sus personajes, sobre todo los protagonistas, a los que les es concedida una profundidad psicológica negada a los demás personajes secundarios tipificados, se encuentran inquietudes y aspiraciones del joven autor (en *Ernesto*) o del hombre ya maduro pero todavía no desencantado (*Ricardo*). Si pudo decir Ferreras que el «costumbrista puro», como lo fue Mesonero Romanos, rehuía la política, este no fue el caso de Castelar.

Cabe recordar que Castelar, más allá de las dos novelas de costumbres que vamos a analizar, escribió también cuadros y tipos costumbristas *tout court*; en concreto, «El hombre de estado» (en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, 1881: 11-24) y «La mujer de Zaragoza» (en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, 1881: 525-541). Si bien no podemos detenernos aquí en su análisis, es interesante este último tipo, por consistir en una prosopografía femenina: Castelar es autor de una serie de retratos de mujeres célebres de la historia de la mitología y de la cultura occidentales, recogidos luego en los ocho tomos de la *Galería histórica de mujeres célebres* (1886-1889); por otra parte, es de saber que prologó y ayudó a la difusión de la obra de Carolina Coronado y Rosalía de Castro.

Se entiende, pues, que el componente militante y político de la obra de Castelar, siempre manifiesto y no meramente esbozado o aludido, afecta a la construcción del relato. Han sido recordadas las críticas de Valbuena Prat o Blanco García al estilo de la novelística castelarina, retórico en exceso y plagado de excrescencias líricas. Uno de los puntos flacos, más allá de la inserción de escenas lacrimosas exacerbadas y poco verosímiles (justificadas, eso sí, por el gusto de la época y el aspecto folletinesco de sus historias), es la rígida tipificación de los personajes, sobre todo los secundarios, si se tiene en cuenta que la mayoría de sus obras coincide con la gran novela realista española del siglo XIX. Es el caso, por ejemplo, de *Ricardo*, en que los amigos del protagonista configuran una suerte de alegorizaciones maniqueas de diferentes posturas filosóficas y políticas: Jaime es el «liberal», Federico el «pesimista», Arturo el «optimista». De todos los personajes-tipo que animan los relatos sentimentales castelarinos de ambientación contemporánea, nos centraremos aquí en dos figuras concretas, relevantes por distintos aspectos: una figura recurrente, la del usurero, que da pie a consideraciones sobre ideología y construcción del personaje; y un tipo original y poco frecuentado por el costumbrismo clásico: el esclavo. Se podrían considerar otros tipos, pero dejaremos su estudio para otra ocasión (interesantes son los tipos del político, encarnado por Eusebio en *Ernesto* y a la vez objeto del cuadro costumbrista antecitado; o el masón, protagonista de una escena de *La hermana de la caridad*, en vol. I, cap. xxvi).

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS PERSONAJES-TIPO EN LAS NOVELAS DE COSTUMBRES DE CASTELAR: LOS CASOS DEL USURERO Y DEL ESCLAVO

3.1. *El usurero*

En *Ernesto* el personaje del usurero está representado por don Braulio. Es *Ernesto*, tal y como explica el subtítulo, novela programáticamente costumbrista, por lo que encontramos esbozados varios tipos: Ramón y Ricardo, representantes de cierto periodismo condescendiente con el poder; Federico y en parte el mismo Ernesto, tipos del mundillo literario madrileño; y el político corrupto, encarnado en el personaje de Eusebio (véase Díaz Boix, 2001; Requena Sáez, 2001; Coca Ramírez, 2004).

Don Braulio, tío de Ernesto y usurero de profesión, hará todo lo posible para conquistar a María, la joven enamorada de su sobrino. Lo conseguirá finalmente mediante chantaje, por tener acorralado al padre de aquella, don Pedro, con unos préstamos de intereses leoninos. Don Braulio es personaje fuertemente negativo, y su prosopografía, exageradamente caricaturesca, lo demuestra:

[Don Braulio] era uno de esos entes singulares que Dios echa al mundo tal vez en un momento de mal humor. Su físico andaba en armonía con su moral; veamos su físico. Era pequeño; y tan pequeño que degeneraba en enano. Su saliente espalda llevaba la carga de una pesada joroba, donde su hundía como maldecida su diminuta cabeza. Dios le había quitado un ojo, el otro era bizco; arrastraba una pierna y su melliza podía competir con los arcos de herradura; rematando ambas con unos pies hinchados y descomunales. Se me olvidaba decir que no tenía cejas y su frente era una cinta rugosa apergaminada. Por escudo de armas ostentaba una descomunal nariz, con la cual podía muy bien medirse de arriba abajo su brevísimos cuerpo. Cuando hablaba escupía como la víbora una saliva asquerosa. Cuando miraba hería como la serpiente. Pero usaba a las mil maravillas sus monstruosos órganos. Corría cojeando, sin cansarse aunque tuviese que atravesar largas distancias; con su único ojo orlado siempre de legañas, atisbaba lo que quizás no atisbaría el más práctico: vencía a la naturaleza, para él despiadada, con maravilloso arte. Veamos su parte moral: era lo más infame, lo más degradante que se puede ser en el mundo. ¿Ladrón? No. ¿Asesino? No. ¿Usurero? Sí. Se llamaba don Braulio. Evitaremos mientras podamos citar apellidos por prudencia (Castelar, 1947: 13).

El narrador deja ver la correlación ética-estética en la configuración del personaje. La fealdad casi imposible de don Braulio es análoga a la corrupción de su alma. Asimismo significativa es la mención al «arte» y a su ingenio, instrumentos con los que compensaba los desperfectos de su cuerpo; también el recurso del narrador que evita el apellido, algo totalmente usual en la narrativa de la época, y que acerca aún más el personaje al tipo costumbrista.

Curiosamente, dos elementos utilizados por Castelar son típicos de la *descriptio* del personaje del usurero en la tradición literaria occidental: la animalización («escupía como la víbora», «hería como la serpiente») y la mención a una «descomunal nariz», rasgo físico que, sin declararlo, alude a un posible origen hebreo de don Braulio, recuperando la asociación usura-judío.

Procede comparar la prosopografía castelarina con algunos retratos literarios célebres anteriores. Se recordará que la figura del usurero se asocia inevitablemente a la del avaro, retomando el arquetipo clásico de Euclión en la *Aulularia* de Plauto y la reinvención moderna de Harpagón en *El avaro* de Molière y, en Italia, de don Ambrogio en *L'avaro* de Carlo Goldoni. Es de mencionar también el avaricioso y enfermizo personaje de don Marcos en la novela ejemplar *El castigo de la miseria*, de María de Zayas. Tanto Euclión como Harpagón son personajes tragicómicos, bufonescos, grotescos en cierta medida, coléricos en extremo, neuróticos como todos los tacaños patológicos.

El otro gran personaje, también teatral, es el shakesperiano Shylock de *El mercader de Venecia*. En este caso el personaje es judío, como Barrabás en *El judío de Malta*, de Marlowe. La crítica ha interpretado la obra de Shakespeare de manera ambivalente, pues el famoso monólogo que cierra la primera escena del tercer acto se ha leído como el lamento de una víctima perseguida y una defensa de la igualdad entre judíos y cristianos (esta

interpretación se da con el ensayo *An Apology for the Character and Conduct of Shylock*, de Richard Hole, publicado en 1796).

Más interesante es la comparación de la *descriptio* del tipo castelarino del usurero con las de otras novelas del siglo XIX. Al «viejo y codicioso» Ebenezer Scrooge, nombre claramente hebreo, de la *Canción de Navidad* (1843) de Dickens, su «frialdad interior le había helado sus viejos rasgos, afilado su *puntiaguda nariz*, consumido sus mejillas y agarrotado su paso; le había enrojecido los ojos, azulado los delgados labios y le hacía hablar secamente con una voz chillona» (Dickens, 1996: 31). Scrooge es prestamista, más bien usurero, como don Braulio; sin embargo, al contrario de este, Dickens le concede a su personaje la redención final.

Antes del conocido relato dickensiano, se publica en 1830 una novela corta de Balzac titulada *Gobseck*. Se trata de un personaje complejo, que se aleja del tipo tradicional del avaro, porque Gobseck, nombre parlante como el del prestamista dickensiano, ofrece a su lector una peculiar teoría moral sobre la usura, una práctica deshonesta que, a esas alturas del siglo XIX, se entremezclaba cada vez más con una filosofía económica fundada en el interés, el beneficio y el capital. El personaje es presentado por Derville, en su conversación con la condesa de Grandlieu:

Debo empezar por hablarles de un sujeto que no pueden ustedes haber conocido. Se trata de un usurero. ¿Podrán formarse una idea de aquella cara pálida, descolorida, a la que yo querría que la Academia me permitiese llamar lunar, pues se asemejaba a la plata que ha perdido su baño de oro? Tenía mi usurero el pelo lacio, cuidadosamente peinado y de un gris ceniciente. Las facciones de su rostro, tan impasible como el de Talleyrand, parecían fundidas en bronce. Pajizos como los de una comadreja, *apenas tenían pestañas sus ojillos* y huían de la luz, y se resguardaban de ella mediante la visera de su gorro raído. Era tan fino el remate de su *nariz picuda*, que hacía la impresión de un berbiquí. Tenía los *labios delgados* de esos alquimistas y esos vejetes pintados por Rembrandt o por Metsu. Nuestro hombre hablaba bajito y jamás se acaloraba» (Balzac, 1967: 1290; hemos destacado en cursiva los rasgos fisionómicos coincidentes con las facciones del don Braulio castelarino).

Ha sido estudiada la semejanza de Gobseck con otro gran personaje usurero de la novela realista española (Suárez, 1978; Fernández-Cifuentes, 1982; Guerra Bosch, 1992; Ayala Aracil, 2015, Tejerina Medina, 2022): el Torquemada de Galdós, protagonista de cuatro novelas escritas entre 1889 y 1895. Se ha dicho que Torquemada deja de ser un mero tipo y pasa a ser un personaje profundamente humano y vivo (según Ricardo Gullón, Torquemada «obedece a los condicionamientos del texto, con talante muy suyo que individualiza su avaricia», 1979: 247). El aspecto de Torquemada es amarillento, bilioso, en referencia simbólica al color del oro. Torquemada no es judío, como sí lo era Gobseck. Es, en cierta medida, nombre parlante, como el avatar balzaquiano. El motor que mueve todas sus acciones es la avaricia, pero en su caso el objetivo no es acumular, sino conquistar más poder: Torquemada sabe que, para ser poderoso en la sociedad española de fines del XIX, hay que disponer de un capital que permita sojuzgar y dominar. Galdós lo explica claramente:

Torquemada no era de esos usureros que se pasan la vida multiplicando caudales por el gusto platónico de poseerlos, que viven sórdidamente para no gastarlos [...]. No; don Francisco habría sido así en otra época, pero no pudo eximirse de la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX, que casi ha hecho una religión de

las materialidades decorosas de la existencia. Aquellos avaros de antiguo cuño [...] eran los místicos o metafísicos de la usura; [...] en una época que arranca de la desamortización, sufrió, sin comprenderlo, la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndola en positivista (1970: 1340).

Continúa el narrador: «el avaro [...] ofrecía rasgos y fisonomía como de casta, y no se le confundía con ninguna otra especie de hombres, [pero] todo eso pasó, y apenas quedan ya tipos de clase, como no sean los toreros» (1970: 1472). Torquemada deja de ser tipo para pasar a ser un personaje redondo, con nombre y apellido.

En cuanto a los apetitos sexuales, don Braulio es personaje más famélico, éticamente más monstruoso porque pretende conquistar a María sirviéndose de las enormes deudas contraídas por su padre, y robársela así a su sobrino Ernesto; por su parte, Gobseck demuestra cierta «impasibilidad sexual», mientras que Torquemada se casó dos veces y tuvo tres hijos.

El usurero es protagonista también de *El niño de la bola*, de Alarcón (1880): es don Elías, apodado *Caifás*, nombre que lo vincula a la cultura judía. Don Elías tomará posesión de no pocos latifundios de manera nada honrosa (Rubio Cremades, 1983). Narcís Oller publicaría en 1886 *L'Escanyapobres*, novela protagonizada por Oleguer, cuya versión castellana firma Rafael Altamira. Es interesante la prosopografía del personaje: alto, huesudo, flaco, las pupilas de sus ojos frías (como en Scrooge); casi enteramente lampiño, «tenía no obstante gruesas cejas unidas sobre la nariz larga y esquinada. Pero lo que caracterizaba más aquella figura era la boca pronunciada hacia adelante como la de un hurón, con labios tan delgados y ceñidos al hueso, que no los abría sin producir el efecto de que enseñaba los dientes para morder» (Oller, 1987: 24-25). Otra referencia a la nariz, «esquinada» y «larga», y a la animalización: Oleguer es un hurón, con labios tan delgados (finos como los de Scrooge); don Braulio, una víbora.

Don Braulio, en la novela de Castelar, es asesinado por Antonio, el carcelero de María durante su cautiverio en el castillo de Eugenia, mujer extremadamente ambiciosa y futura esposa de Ernesto. Antonio se enamora de la joven, y los dos deciden huir. Se refugian en casa de don Pedro, el padre de María. Esta, a fin de paliar las estrecheces en las que se encontraba la familia, le da a Antonio un cuadro, retrato de su madre, para que vendiera el marco a un prestamista. Antonio da con don Braulio, que se mudó a Madrid para recuperar a María. El usurero reconoce que el objeto es de su mujer. Se lo quiere comprar por un precio muy inferior a su valor, pero Antonio se rebela y le zarandea hasta dejarlo inconsciente. Don Braulio fallece poco después. El amante de María roba su libro de cuentas con la intención de resarcir a todos los agraviados por el usurero. El narrador (y no el mismo Antonio) se cuestiona si ha cometido un crimen «justo». El final de don Braulio es distinto al de los demás usureros mencionados: si don Francisco expira pensando en cómo convertir en deuda interior las acciones de Cuba (si bien el final queda abierto y no se sabe si la palabra «conversión» hace referencia a lo económico o a su salvación espiritual), Gobseck muere en plena crisis de delirio imaginándose el oro, como un ser vivo, moviéndose alrededor de su cama. Para todos ellos la avaricia es una condena, que en el caso de don Braulio constituye la causa de su muerte violenta. Recuerda el final del personaje castelarino a otro famoso doble asesinato cometido so pretexto de una causa justa: el de la usurera Aliona Ivánovna y su hermana Lizaveta, perpetrado por Raskólnikov en la obra maestra de Dostoievski *Crimen y castigo*. En los dos casos, los asesinatos se ejecutan en el espacio íntimo del usurero, en su domicilio.

Interesante es también la descripción de la vieja usurera de *Crimen y castigo*: «Era una viejecilla, pequeñita y seca de unos sesenta años, de ojos agudos y malignos, con una nari-

cilla afilada y sin nada a la cabeza. Sus cabellos albeantes relucían muy untados en aceite. A su fino y largo cuello, parecido a la *pata de una gallina*, llevaba liado un pañolillo de franela, y sobre los hombres, no obstante el calor, una piel toda destrozada y amarillenta» (Dostoyevski, 1966: 20). Nuevamente los rasgos típicos en la descripción del usurero: la referencia a la nariz, los ojos chispeantes y avariciosos, y la animalización, que también se menciona en el capítulo siete de la novela, en el que se describe el asesinato: los cabellos de Ivánova estaban «trenzados en forma de rabo de ratón» (Dostoyevski, 1966: 71).

Los personajes de las dos novelas se creen movidos al delito por una causa justa. Sin embargo, en *Crimen y castigo*, por ser el motivo central de la obra, la cuestión moral se problematiza y adquiere alturas filosóficas que no puede alcanzar el breve tratamiento elaborado en *Ernesto*. El Castelar narrador interviene abiertamente en la escena del asesinato de don Braulio y hace decir a Antonio: «Yo os puedo condenar con arreglo al código eterno de justicia que Dios inspira a todas las conciencias». Y después: «Castigar el crimen es ahogar el crimen, y ahogar el crimen es deber de todo hombre. Ni siquiera me aseguráis el arrepentimiento, insensato, y creéis salvaros, haciéndome vuestro cómplice». El proyecto de devolución del dinero a los afectados por el usurero es un paliativo moral al crimen cometido: «estos dos pensamientos le sonreían, sin que le dejases tiempo para pensar si había cometido o no un crimen» (Castelar, 1947: 154-157). Sin embargo, interviene el Castelar político y activista preguntándose: «¿Qué crimen por terrible que parezca es acreedor a la muerte?», cuestión a la que contesta que «ninguno» (Castelar, 1947: 164). Castelar rechaza la pena de muerte, cree en la reincisión del criminal y sostiene que la única manera de luchar contra el crimen es prevenirla mediante la educación. Es un Castelar propagandista el que se muestra en estas líneas.

La descripción del personaje-tipo del usurero no es poco frecuente en las recopilaciones de cuadros costumbristas del siglo XIX. Juan de Capua firma el artículo «El usurero» para *Los españoles pintados por sí mismos* (1844: 295-304). El usurero es un personaje que «especula sobre las miserias y pasiones de sus semejantes». Relaciona el nacimiento y desarrollo de la «profesión» con la invención de la moneda, que significó el comienzo de la especulación. Vincula la práctica de la usura al pueblo judío: «Y en los tiempos modernos los judíos y genoveses han dejado fama de grandes usureros». En cuanto a su prosopografía, el usurero es retratado como un hombre viejo, pues la avaricia es rasgo casi exclusivo de la ancianidad. Curiosa también en este caso, una vez más, la referencia a la «nariz prominente y afilada» del usurero-tipo. Hay varios «tipos» de usurero: el que especula con los aristócratas, el que lo hace con la clase media, con la plebe y, por último, la peor «estirpe», el que sojuzga a la «ínfima plebe». Don Braulio sería tipo perteneciente a la tercera clase de usureros.

En los dos tomos de *Los españoles de oyaño, colección de tipos de costumbres* (1872), existen tipos de oficios relacionados con la especulación financiera: «El banquero», por Andrés Ruigómez e Ibarbia (que escribiría también el artículo «La bolsa» para *Madrid por dentro y por fuera*, 1873); «El caballero de industria», por E. Príncipe; «El jugador de bolsa», por Ramón de Uján; «El prestamista», por Francisco de la Cortina. En *Madrid por dentro y por fuera* se realiza otro retrato del usurero, así como un cuadro dedicado a «La casa de préstamos» (por José Campo-Arana). «El usurero» es artículo redactado por Eduardo de Inza. El retrato resulta de interés, pues su autor afirma que, en esos años, a diferencia de épocas pasadas, el usurero es una persona ya aceptada e integrada por completo en los altos círculos sociales (como el Torquemada de Galdós, si bien dicha aceptación se da solo cuando ya se supone que no practica la usura, aunque lo siga haciendo en secreto). Se difumina, pues, la máscara grotesca que todavía caracteriza la prosopografía de los

primeros costumbristas y también de Castelar: su aspecto físico en nada difiere del de cualquier noble caballero. Afirma Inza:

En primer lugar, usted tendrá aprendido que el usurero es un vejete avellanado, de rugoso cutis, mandíbula angulosa, *boca* desdentada y *sumida*, *ojo verde y redondo*, que dispara miradas a traición, por detrás de unas antiparras de ahumados cristales que cabalgan sobre el vómer de una *nariz corva y larga* como cheira de zapatero remendón: habrá usted oído decir que este individuo cubre su puntiaguda osamenta con un levitón verde aceituna, cuyo cuello de forma de collera sirve de pedestal a un gorro de algodón que asoma su negro y festoneado borde por debajo del ala carcomida de un sombrero de copa derrengado y mugriento, tan sobrado de goteras como falto de pelo y con el cual hace algunas veces juegos malabares entre los largos, flacos y huesudos dedos de una mano, mientras que los de la otra se aferran al puño de un bastón de caña de Indias en el que clava las uñas con la insistente *fiereza del estornino*. Este, sobre poco más o menos, será el usurero de quien usted tiene noticia. Pues está usted en un error, aunque usted perdone. Así fue antes: hoy aquel tipo ha desaparecido casi por completo: antes constituía la regla, hoy podemos aceptar le acaso como excepción únicamente (1873: 184).

«Ahora», continúa Inza, «el caballero que usted necesita, está al lado de usted en el café; puede verle sentado a la mesa redonda del hotel de París a las siete de la noche; más tarde le encontrará usted en el Teatro Real» (1873: 186).

También en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (1881), colección a la que, como hemos dicho, contribuyó Castelar, se encuentra el tipo del usurero (por M. de Ramiro). Es un cuadro en verso, y en él el autor habla de la «necesidad» del oficio de usurero en la sociedad capitalista y consumista de la época: un personaje cruel y despiadado con las víctimas, que genera un profundo odio hacia su persona, a pesar de que aquellas lo necesitan para superar el escollo económico en el que se encuentran («lo idolatró, y lo detestó»). Además, hace referencia a la envidia y odio social que ese personaje suscita (y que llevaría a cometer un asesinato a Antonio y Raskólnikov): «Voy a decirte en secreto / por qué te zurro, te arañó, / te machuco, te revuelco...». «Tú me quitas las pesetas, / yo tequito el pellejo».

El elemento común a todos estos tipos es, sin duda, la crítica a la profesión, pero también es frecuente la justificación de su existencia en el seno de una sociedad que la necesita. Los autores mencionados, y así Castelar, muestran comprensión hacia esas personas que recurren a las casas de préstamos como último recurso para subsistir, por otra parte función que ya ejercían los Montes de Piedad, activos en España a partir de comienzos del siglo XVIII; en cambio, es criticada con dureza la proliferación de individuos a quienes el vicio, la frivolidad o el deseo de vivir por encima de sus posibilidades económicas les conducen a caer en manos de usureros.

La usura era un problema social, económico y político en la España decimonónica. Así describe la cuestión Castelar en *Ernesto*:

Y en verdad que es bien espantosa la usura: cáncer que devora las entrañas de la sociedad. Esos traficantes de la desgracia humana; esos seres despiadados que cual manada de buitres, olfatean los cadáveres, beben las últimas gotas de sangre que le queda al pobre; son el azote de toda ciudad, de todo pueblo. No hay familia que no pase bajo sus horcas caudinas, no hay desgracia que no se remedie con ese dinero espantoso, que agota hasta la esperanza en lo porvenir, que devora hasta las fuerzas

del pobre. ¡Cuántas veces el triste jornal pitado a costa de sudores, y fatigas; el jornal que debiera saciar el hambre de una familia desamparada va a parar a las arcas de un avaro, que se recrea en contemplar el amarillento oro, sin escuchar los lastimeros quejidos de los infelices, que mueren de frío y de miseria! Y aquel jornal no es suyo, no, aquel jornal es el producto de un monstruoso interés arrancado a un naufrago en el momento de ahogarse en su desgracia (1947: 14-15).

Más adelante, denuncia el recurso a la usura por necesidad (y no por satisfacción de vicios o derroches): «¿Por qué el legislador no para mientes en esta plaga? ¿Por qué no busca medios de curar este hondo mal? Es muy triste ver a la pobreza obligada a pagar a un precio exorbitante el dinero que le sirve para avivar un poco la apagada lámpara de su vida» (1947: 145-146).

La del usurero, profesión afín asociada o superpuesta a menudo a la del prestamista o del banquero, es figura clave de la nueva sociedad burguesa que se establece también en España a comienzos del XIX y, con más pujanza, en la segunda mitad del siglo. Cabe recordar que uno de los padres de la moderna teoría económica utilitarista, Jeremy Bentham, escribió en 1787 el ensayo *En defensa de la usura*, entendida esta en tanto que motor de la economía. En España, en los años cincuenta del Ochocientos, se promulgó una serie de leyes como la bancaria, la de ferrocarriles y la nueva ley de desamortización, que fueron factores importantes para el desarrollo de una economía capitalista. Se multiplicaban las sociedades de crédito con capital extranjero (la Sociedad Española Mercantil e Industrial, entre otras) y nacional (como la Sociedad Catalana General de Crédito, por ejemplo). Por otra parte, se impulsa la actividad bancaria de entidades orientadas al negocio de emisión y a la bolsa (la de Madrid se funda en 1831): es el caso de los bancos de Málaga, Zaragoza, Santander, Bilbao, etc., o el Banco de España, que se instituye en 1856. La conocida como «ley Azcárate», impulsada por el político krausista Gumersindo de Azcárate y aprobada el 23 de julio de 1908, es la primera regulación estatal de las cláusulas leoninas de los préstamos.

En 1855, año de publicación de *Ernesto*, estamos lejos de dicha regulación. Castelar, como muchos otros costumbristas, denuncia una situación bastante preocupante. El componente social, e incluso moral, de esta crítica es evidente, sobre todo para un demócrata como Castelar. Sin embargo, en la construcción del personaje, Castelar vuelve a proponer la máscara tradicional del usurero, acentuando en la silueta de su rostro el muy tópico rasgo semítico de la nariz pronunciada. Ese particular, indicio de una filiación que podría ser meramente literaria, quizás oculte cierto antisemitismo latente de Castelar; sea como fuere, ese detalle sí manifiesta una caracterización permanente del tipo del usurero en la construcción del personaje, y que solo con el ajuste a la nueva figura del prestamista-banquero de finales del siglo desaparece (así en *Torquemada*).

Se ha escrito sobre Castelar y el judaísmo (Álvarez Chillida, 2002; Shinan, 2016). No es de olvidar que una de las frases más famosas de la oratoria castelarina, futuro presidente de la Primera República, la pronunció precisamente en un discurso en defensa de la tolerancia religiosa, en respuesta a la intervención de Vicente Manterola. Castelar toma la palabra el 12 de abril de 1869: «¿Cree el señor Manterola que los judíos de hoy son los que mataron a Cristo? Pues yo no lo creo; yo soy más cristiano que todo eso. Grande es Dios en el Sinaí, el trueno le precede, el rayo le acompaña, la luz le envuelve, la tierra tiembla, los montes se desgajan; pero hay un Dios más grande, más grande todavía, que no es el majestuoso Dios del Sinaí, sino el humilde Dios del Calvario, clavado en una cruz, herido, yerto, coronado de espinas» (Castelar, 1973: 140-141) (este célebre debate parlamentario lo retrató magistralmente Galdós en *España sin rey*). Castelar en sus inicios político no era abiertamente filosemita (véanse los comentarios sobre el pueblo judío en *La civilización*

en los cinco primeros siglos del cristianismo, o en la novela alegórica *La redención del esclavo*, por ejemplo), y *Ernesto*, uno de los primeros libros publicados por Castelar, es de 1855. Se suele decir que fue determinante para su cambio de postura el viaje a Italia, descrito en *Recuerdos de Italia* (1872): en Roma, Castelar pudo conocer a los judíos del gueto de la capital, sefardíes que hablaban castellano viejo.

Más allá de esta supuesta referencia al origen judío de don Braulio, en el retrato que ofrece Castelar llama la atención lo caricaturesco y esa deformación exagerada de su rostro que refleja una fealdad y una corrupción moral absolutas. Es una máscara, expresionista, fundamentalmente grotesca y, en cierta medida, esperpéntica *ante litteram*.

Expresión, rostro e interioridad. Es este vínculo secreto el que escudriñaba una disciplina antigua pero convertida en ciencia solo en el siglo XIX: la fisiognómica. Los primeros estudios modernos, ya en un sentido empírista de observación y descripción directa de la realidad, son de Leonardo da Vinci, pero no hay que olvidar grandes fisionomistas del Renacimiento europeo como Giovanni Battista della Porta (que relaciona al ser humano con su animalidad en *De humana physiognomia*) o Girolamo Cardano, siendo quizás Johann Kaspar Lavater el investigador que más influiría en los estudios fisiognómicos del siglo XIX y, aspecto más relevante para nuestro caso, en los novelistas realistas de la primera mitad del siglo, entre otros en el mismo Balzac (Caroli, 1995). En 1872 Darwin publicaría su famoso estudio sobre la expresión humana, mientras que cuatro años más tarde, en 1876, Cesare Lombroso vincularía los supuestos hallazgos fisiognómicos al estudio de la personalidad criminal.

La nariz de don Braulio, detalle aparentemente irrelevante en la prosopografía del personaje, encamina a consideraciones acerca de la ideología de Castelar y la construcción de uno de los tipos más tratados por el costumbrismo realista del siglo XIX. Un elemento físico se convierte en portador de significados ocultos: sugerencias subtextuales pero justificadas en la tradición cultural y literaria. En otra célebre caricatura en forma de soneto, también tachada de antisemita, Quevedo reforma, supuestamente, a su eterno contrincante poético, Góngora; sobre la nariz, el padre de Tristram Shandy escribió incluso un tratado y recogió materiales para toda una pequeña biblioteca temática, convencido de que del tamaño del鼻 depende el éxito de una persona; Rostand, por el contrario, disocia la deformidad de la enorme nariz de su *Cyrano de la bondad y dignidad del hombre*; entre 1882 y 1883 asomaba en la literatura juvenil italiana, gracias a la pluma de Carlo Collodi, el personaje de Pinocchio: su nariguda longitud es inversamente proporcional a su honradez moral.

3.2. *El esclavo*

El tipo del esclavo, puesto que no es figura propia de la sociedad española peninsular, apenas ha interesado a los costumbristas decimonónicos: en las principales colecciones, incluso en las dedicadas a los tipos hispanoamericanos, casi no hay huella de su presencia. Son casos aparte un libro sobre Cuba y su paisaje social y cultural escrito por José María de Andueza, periodista y escritor romántico que vivió varios años en la colonia caribeña (*Isla de Cuba: pintoresca, histórica, política, literaria, mercantil e industrial. Recuerdos, apuntes, impresiones de dos épocas*, Madrid, Boix, 1841) y la mencionada colección *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*. En esta segunda obra se pinta al hacendado mexicano (por J. Zorrilla), al hacendado y la hacienda en la América del Sur (por M. Portuondo y Labra), al indiano (por J. B. Haro), al indio boliviano (por J. D. Cortés) y al filibustero cubano (por J. López Segarra). Son estas dos últimas estampas las que más nos interesan. En el artículo de Cortés hay referencia a la esclavitud que sujetó

a los aborígenes bajo el dominio de Pizarro, una condición que no ha cambiado con la independencia de la región: «El indio conquistado del siglo XVI es el mismo indio del siglo XIX. Nada han hecho la patria, las leyes, ni la religión, para mejorar sus condiciones» (1881: 513). El problema es de economía social: el propietario ejerce sobre el indio un derecho de dominio absoluto. Directa es, en cambio, la referencia a la esclavitud del artículo de López Segarra, pues se habla de Cuba, uno de los últimos territorios españoles donde, en el siglo XIX, todavía era legal el esclavismo. La lucha por la independencia de la isla no nace de la acomodada clase social de los criollos, sino que es impulsada en gran medida por la población negra, brutalmente explotada:

Disculpable es en el negro cualquier tentativa que haga para mejorar de condición: nacido en la esclavitud, ha comenzado a ser maltratado apenas se desprendió de las entrañas maternas; ha visto siempre ultrajados y trabajando como bestias a los que le dieron el ser, de los que lo separaron bien pronto, creciendo así sin vínculos ni afecciones, sin cariño y sin cuidado. Mandados brutalmente, para ellos la voz preventiva ha sido siempre una injuria, la voz ejecutiva el chasquido del látigo que azotaba con furia sus espaldas. Hombres como nosotros, *se han visto asimilados por nosotros mismos a los animales*, hemos creado y atizado un odio de raza y no ha pensado más el infeliz que en su independencia y en su libertad; no le han preocupado más que los medios de sacudir el yugo, pero para matar blancos. De esta terrible aspiración ha surgido la clase de los Cimarrones, negros huidos por un delito del ingenio donde trabajaban (1881: 572-573).

Es un mulato cubano, Antonio, el protagonista de *Historia de un corazón*, novela antiesclavista de Castelar publicada en 1874 y que tendría una continuación en *Ricardo. Historia de un corazón* (1877).

La hoy desconocida novela de Castelar se inserta, pues, en el subgénero narrativo de la novela antiesclavista del siglo XIX.³ En lengua española,⁴ el antecedente más conocido es, sin duda, *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, obra escrita entre 1836 y 1838, y publicada en 1841. Se trata de un relato protagonizado por un esclavo, pero más que novela de tesis, es sobre todo novela sentimental, que narra la historia del amor imposible entre el mulato Sab y Carlota. La novela se desarrolla en Cuba, en el ingenio Bellavista, donde vive don Carlos junto a Carlota y Teresa. En el primer capítulo, Gómez de Avellaneda ofrece dos retratos muy del estilo costumbrista en su confección: Enrique, el prometido de Carlota que llega a la hacienda de la familia, es blanco, rubio, de «hermosa presencia», y se contrapone a Sab, cuya corpulenta figura no oculta una «fisionomía particular», «un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas». Nada se dice, inicialmente, sobre la condición de esclavo de Sab. Todo lo contrario: sus ademanes

³ Ciertamente uno de los hitos del género es la conocidísima novela de Harriet Beecher Stowe *La cabaña del tío Tom*, publicada en 1852, casi una década antes de la Guerra de Secesión americana. Es paradigma de la visión abolicionista norteamericana, pero ofrece una visión muy literaturizada (la autora no conocía directamente los territorios del Sur). Otros autores importantes son Harriet Jacobs o Frederick Douglass, ambos esclavos.

⁴ Hay abundante bibliografía, sobre todo reciente, acerca de esta temática. Para la primera época del género, véase Salvador Bueno (1988) y Rivas (1989). Figuras clave del discurso abolicionista cubano o americano son María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlín, o el grupo de Domingo del Monte, en cuyo seno surge una generación de escritores antiesclavistas, que es el caso de Anselmo Suárez y Romero (*Francisco*, 1839), Félix Tanco y Bosmeniel (*Petrona y Rosalía*, 1838), Antonio Zambrana y Juan Francisco Manzano, el autor de *Autobiografía de un esclavo* (1838). De este círculo formó parte también Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*, pero no Gómez de Avellaneda, pues a la sazón la escritora residía en España. Otras novelas de temática antiesclavista son *El rancheador* (1873), de Pedro José Morillas, y *El negro Francisco* (1873), de Antonio Zambrana.

y su belleza no indican en absoluto su origen y condición social. En definitiva, es un esclavo que no parece tal, algo que ocurre también en la construcción del personaje de Antonio en *Historia de un corazón*:

Era un joven como de veinte y cinco años, de elevada estatura, de flexibilidad maravillosa, de agilidad increíble, cuyo color moreno, cuyos vivos ojos, cuyo animado acento, cuyos gruesos labios, cuyas facciones de una regularidad perfecta, cuya voz de una armonía varonil, acusaban el ardor del corazón y la fuerza de carácter, esas cualidades a que la mujer en su debilidad siempre da un doble precio (1874: 16).

Castelar abunda y se recrea en la descripción del joven mulato:

Nacido en los trópicos, criado en el seno de aquellos campos tan ardientes, los rayos del sol, las auras cargadas de fuertes aromas, las selvas primitivas, las bandadas de aves milicolores, las legiones de insectos de mil luces y de mil cambiantes, el fuerte huracán resonando en las coronas de las palmas reales, las guirnaldas de flores tendiéndose con sus gajes matices por las márgenes de los cañaverales de azúcar, el silencio de aquellas noches cargadas de lucientes estrellas, que parecen aproximarse a la tierra para besarla con su luz, toda la grandeza y toda la volubilidad de aquella vida calurosa, exuberante, habían dado, como a la cañamiel, a la mente del hijo de los bosques inspiración y poesía (1874: 17-18).

El habla tampoco caracteriza a estos dos esclavos «singulares». Antonio es inteligente y culto, por haberse criado con el hijo de su anterior dueño: «en su ángulo facial y en su frente despejadísima brillaban todas las señales de la inteligencia europea unidas a todo el rigor de la naturaleza africana» (1874: p. 38). Es, sí, esclavo, pero también poeta.⁵ Conserva sin embargo la superstición que Castelar atribuye a los esclavos de la finca de Nueva Orleans (Luisiana), donde reside Carolina, esposa del político esclavista Jura. En efecto, Antonio, enamorado de Carolina y consciente de la dificultad e inmoralidad de un amor imposible, acude a un *magnetizador* de la capital, con la pretensión de «magnetizar» a Carolina y hacer que se enamore de él (cosa que conseguiría a lo largo de la novela, precisamente en una noche de tempestad, eléctricamente cargada).

Curiosamente, los demás protagonistas de las principales novelas antiesclavistas decimonónicas tampoco aparentan ser esclavos, un elemento que parece ser casi constitutivo de la construcción del personaje. El caso de Sab lo hemos comentado, pero también ocurre algo parecido con el retrato de Cecilia en *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde (el primer tomo se publica en 1839, el segundo en 1879, y su edición definitiva en 1882) (Brenot, 2013). El esclavo se confunde con el blanco. Su sublimación o embellecimiento caracterológico o físico es una especie de proceso de succión por parte de los ciudadanos libres. Estamos, pues, lejos de la reivindicación del negrismo autóctono, más propio de una novela y un discurso político, también poscolonialista, que fraguaría a finales del siglo XIX y se desarrollaría ya plenamente en el siglo XX. Cecilia es, en realidad, hija ilegítima del rico español Cándido de Gamboa: por ser personaje femenino, es el

⁵ Queda aquí como mera sugerición, pero el personaje Antonio, dada su exquisita educación y sensibilidad, comparte rasgos con otro personaje que es reflejo literario de una figura real, histórica: Juan Latino, el humanista y filólogo renacentista, hijo de una esclava negra que, bajo la protección del duque de Sessa, llegó a doctorarse en Artes. Juan Latino es protagonista de un drama aurisecular de Diego Jiménez de Enciso (*Comedia famosa de Juan Latino*) y de una novela corta de Vicente Rodríguez de Arellano, *El negro Juan Latino* (véase Muñoz de Morales Galiana, 2020).

tipo de la mulata seductora, rasgo que comparte, en cierta medida, más con Antonio (que también lograría seducir a Carolina) que con Sab. Dato significativo: Cecilia es mulata, y su piel es «casi blanca»: solo algunos rasgos fisiognómicos revelan el cruce de razas de la protagonista.⁶

Las tres novelas (*Sab*, *Cecilia Valdés* e *Historia de un corazón*) comparten elementos narrativos que se convertirían en normas del género:⁷ lances amorosos entre mulatos o negros y blancos (lo cual en cierta medida, sería una versión del relato o romance fronterizo), el peligro de incesto (en *Ricardo*, segunda parte de la novela de Castelar, y en *Cecilia Valdés*), la anagnórisis final, la descripción de los *lugares de la ignominia* (las chozas y las viviendas, el mercado de esclavos, etc.). En los tres relatos aparece también un mismo «antagonista», representado por el hacendero o el propietario de los esclavos. En la novela de Castelar, es Jura, senador por Nueva Orleans: «francés de origen éste, de edad muy desproporcionada a la de su mujer, duro carácter, ardiente en sus pasiones, celoso hasta el extremo, sintió por aquella niña amor infinito, mezclado con infinito recelo de que alguna vez, por el curso de los años, por la diferencia de las edades, este amor dejase de ser correspondido» (1874: 13).

Otro elemento en común, y que influye también en la tipificación del personaje del esclavo, es el juego entre la metaforización de la «cárcel de amor» y la condición de esclavo real. Por supuesto, tema integrado es el de la libertad, núcleo argumental de toda la novelística de Castelar, y que tiene en *Historia de un corazón* un tratamiento también filosófico. Diría Antonio: «No soy libre, no es ningún hombre libre, porque no hay libertad» (1874: p. 124). Además, Antonio en más de una ocasión plantea una ambigüedad refiriéndose a la relación amo-esclavo, diciendo con sorna que su verdadera ama es Carolina, y no el marido de esta, Jura. Antonio se siente dominado por su pasión, pero «el hombre es responsable porque el hombre es libre», comentaría el narrador. También Carolina, a pesar de su condición pudiente, se siente prisionera de un matrimonio que no decidió (otro tema recurrente en las novelas de Castelar): «Carolina había contraído un matrimonio que no era el matrimonio de su alma».

Por supuesto, la ambientación norteamericana es significativa: la historia de amor entre Carolina y Antonio se enmarca en el conflicto entre Norte y Sur de los Estados Unidos, pues la narración se ubica cronológicamente en la década de los sesenta del siglo XIX. Carolina es partidaria del Norte; su marido, obviamente, es partidario y militante de los estados confederados sureños. Sabido es que, a mediados de la centuria, la esclavitud se convirtió en el tema central de la política norteamericana. La abolición de la esclavitud, pero no sus secuelas y su eliminación real, se sancionaría en 1865, es decir, unos años antes de la abolición de la esclavitud en las últimas colonias españolas. En ese mismo año se creó en España la Sociedad Abolicionista Española, fundada por el hacendado puertorriqueño Julio Vizcarrondo. En 1868 abre el periódico *El Abolicionista*. En 1872 el gobierno encabezado por Manuel Ruiz Zorrilla elabora un proyecto de ley de abolición de la esclavitud en Puerto Rico, que se aprobaría finalmente el 22 de marzo de 1873, un mes después de la proclamación de la Primera República. José Antonio Saco, historiador cubano, publicó para la ocasión una ingente *Historia de la esclavitud*, desde el comienzo

⁶ Se podría plantear una comparación entre don Cándido Gamboa, que encarna el arquetipo del comerciante rico y negrero, y Jura, el político esclavista de la novela de Castelar. Otro tipo autóctono presente en la novela de Villaverde es el rancheador (Francisco Estévez), persona que patrullaba en las zonas de las plantaciones, tanto los cañaverales como los cafetales, retratado también en un artículo de *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*.

⁷ En 1873 se publicó, en dos tomos, una larguísima novela de Manuel Fernández y González, titulada *Los negregros. Memorias de un esclavo*, pero en ella el problema de la esclavitud queda en un segundo plano, primando el exotismo de la ambientación (África) y las aventuras casi bizantinas que viven los personajes.

de los tiempos hasta el último tercio del siglo xix (de esta obra, es interesante sobre todo el tomo tercero, donde se describe la historia de la esclavitud en España a partir del siglo xv). En Cuba, un primer paso hacia la abolición de la esclavitud se dio solo en febrero de 1880, con la institución de la condición de liberto (el «patrocinado»). Su resolución definitivamente llegaría en octubre de 1886.

Castelar fue entusiasta defensor de la abolición de la esclavitud. En 1859 publicó una interesantísima novela alegórica titulada *La redención del esclavo*, que sigue la liberación de la esclavitud del arcángel Oriel a través de los tiempos y las civilizaciones. En junio de 1865 leería un famoso discurso en la Cámara: «La abolición de la esclavitud» (publicado luego en *La Democracia*, 8-vi-1865). Un año más tarde, reelaboraría ese material para un opúsculo titulado *Los crímenes de la esclavitud*, en el que diría que «la abolición, la abolición pronto de la esclavitud; es el único remedio, es el supremo recurso» (1866: 14). De 1870 es el prólogo de Castelar a la *Historia de las clases trabajadoras: de sus progresos y transformaciones económicas, sociales y políticas, escrita y dedicada a todos los amantes del progreso*, de Fernando Garrido, un estudio sobre la evolución de la figura del esclavo a la del trabajador asociado, pasando por el siervo y el proletario. Otro gran discurso contra la esclavitud lo pronunció Castelar el 21 de junio de 1870: «el Gobierno quiere la abolición, pero gradual, y nosotros pedimos la abolición también, pero la abolición inmediata» (1973: 257). Es respuesta al debate comenzado el 9 de junio por el político conservador Romero Robledo, quien vinculó en su argumentación la propiedad con la libertad. Castelar contestó a este postulado, aduciendo que no se puede ser propietario de seres humanos, sino solo de cosas materiales. Defendió la dignidad de todos los hombres, interpelando a todos los partidos de la Cámara: conservador, republicano, democrático y progresista. También reprochó que, tras la abolición en Estados Unidos, solo quedaban esclavos en Portugal y España, dos países católicos, siendo el catolicismo incompatible con la esclavitud («Diez y nueve siglos de cristianismo, y el hombre es aún mercancía para el hombre», dice Carolina en *Historia de un corazón*: 51). En la clausura del discurso existe una referencia a su novela alegórica *La redención del esclavo*: «Hijos de este siglo, este siglo os reclama que lo hagáis más grande que el siglo xv, el primero de la historia moderna con sus descubrimientos, y más grande que el siglo xviii, el último de la historia moderna con sus revoluciones. Levantaos, legisladores españoles, y hacer del siglo xix, vosotros, que podéis poner su cúspide, el siglo de la redención definitiva y total de todos los esclavos. He dicho» (Castelar, 1973: 303). La propuesta fue rechazada por 78 votos contra 48. En 1873 se publicaría un nuevo discurso de Castelar leído en diciembre de 1872, con ocasión de una nueva proposición de ley antiesclavista.

Sobre el componente político de *Historia de un corazón*, novela publicada tras la abolición de la esclavitud en Norteamérica y en Puerto Rico, hay que destacar varios pasajes. Uno de ellos es el alegato de Jura a favor del esclavismo, que reúne todos los argumentos del partido antiabolicionista, sean culturales, filosóficos, políticos o racistas. Carolina, como decíamos, es portavoz de las instancias del Norte. Critica el esclavismo del Sur y defiende su «raza española», pues era hija de familia hispana, y el sentimiento de igualdad que la anima: «En aquellos pueblos de origen español que el americano del Norte suele despreciar, y creer condenados a inferioridad perpetua; allí, donde llegó más tarde que aquí la luz y el calor de las nuevas ideas, no hay un esclavo; sus cadenas se han fundido al fuego de los corazones libres, y muchos propietarios no han querido indemnización alguna por este sublime sacrificio de sus bárbaros derechos» (1874: 53). Cree que las leyes de Luisiana son «criminalísimas».

La descripción del mercado de esclavos (1874, II: cap. IX) es un cuadro recurrente en la novela antiesclavista. Castelar ya había descrito un mercado de esclavos de la antigua

Roma en *La redención del esclavo*. Los esclavos son tratados como ganado, una animalización subrayada también por Antonio: «La mujer que he amado como un loco me vende como un perro». *Deus ex machina*, el español Federico, su hermano de leche, lo salva de esa ignominiosa compraventa y le concede la libertad. Antonio es libre y viaja por México y el Caribe. Carolina queda embarazada y, llegado el momento del parto, se descubre que la hija es mulata. Jura enloquece, maldiciendo las ideas de igualdad de los pueblos latinos, que el narrador convierte en una digresión e importante defensa del mestizaje propio de los dominios españoles de América. Ello participa a fin de cuentas con la concepción filosófica y política española que nace de la Escuela de Salamanca ante el encuentro con el indio. En el último capítulo, Antonio raptó a la hija, sugiriendo así la continuación de la novela, que se publicaría un par de años más tarde.

En la novela de Castelar el esclavo se convierte en un tipo que es vehículo de ideales de libertad e igualdad. Para ser hombres libres, tanto Antonio como Sab deben perder o ocultar la idiosincrasia de su raza: la redención no es un rescate pleno de su condición natural, sino la consecución, aunque sea aparente, de una condición social *otra*. Antonio es, en cierta medida, un tipo «ideologizado», precursor de un personaje que se convertiría en protagonista de la novela de tesis antiesclavista, luego poscolonialista, y del negrismo del siglo xx.

En cuanto a la tradición literaria, el tipo del esclavo explotado es original de las novelas de costumbres antiesclavistas del xix. En efecto, es notable la diferencia, debida sobre todo a la politización del relato, con respecto al personaje-tipo del *servus* de la comedia plautina. El *servus callidus* es hábil, mentiroso, irrespetuoso, sin escrúpulos, pero nunca lucha por su libertad. Es antecedente del criado, el gracioso de la Comedia Nueva española.

Resulta diferente el esclavo personaje de las novelas históricas de ambientación romana, verdadera moda literaria en el último tercio del siglo xix europeo, sobre todo en el ámbito anglosajón: son las *toga plays*, versiones dramáticas abreviadas de relatos históricos de ambientación romana, antecedentes del *peplum* cinematográfico (será célebre el caso de *Ben-Hur*, adaptación teatral de 1899 del *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, novela de 1880 de Lew Wallace). Piénsese en *Spartaco*, obra de Raffaello Giovagnoli publicada curiosamente en 1873, un año antes que *Historia de un corazón*, y traducida al español en 1884. Spartaco es el esclavo que se rebela, personaje también de *La redención del esclavo* de Castelar, individuo belicoso, rebelde, irredento. Pero los protagonistas de las novelas antiesclavistas tratadas aquí no son personajes conflictivos, no buscan abiertamente su redención, sino que, en el caso de Castelar, es el hombre blanco (en concreto una mujer: Carolina) el que se hace portavoz de su liberación, un planteamiento todavía eurocéntrico que evolucionaría solo unas décadas después en reivindicaciones autóctonas. Poner en escena, aún en la década de 1870, un esclavo beligerante, que lucha por su libertad, podía ser algo bastante peligroso, sobre todo en unos territorios que lidiaban por su independencia. Ni tan siquiera un político tan profundamente antiabolicionista como Castelar se lo podía permitir.

4. CONCLUSIÓN

Las novelas de Castelar definen un espacio diferente para que el tribuno pueda difundir, a un público lector cada vez más amplio y puede que menos atento a la actualidad política, unas ideas y una moral determinadas (Coca Ramírez, 2004). El vínculo entre la realidad social de la época y la ficción es constante en prácticamente todas las obras del que fuera presidente de la Primera República. De todos los tipos que pueblan sus novelas

históricas o más propiamente sentimentales, los dos ejemplos que hemos descrito en estas páginas pueden considerarse representativos tanto de su narrativa como de su ideología.

La prosopografía de don Braulio, tipo paradigmático del usurero, como hemos podido demostrar, esconde un subtexto interesante, relacionable con las ideas políticas de Castelar. La construcción de una máscara grotesca oculta ciertos detalles que conectan con determinados prejuicios o creencias que podían encontrar eco en los lectores de la época. La silueta del usurero, con sus caracterizados rasgos semíticos, animalescamente feo, estaba impresa en la retina y en la mente de todo lector de mediados del siglo XIX. Establecido este retrato, cualquier desviación significativa de su tipificación resultaría un atentado contra la verosimilitud o el síntoma de un cambio de paradigma. El paradigma del usurero tradicional pierde su actualidad en el último tercio del siglo, por razones socioeconómicas: la consecuencia es la individualización de su figura, que deja atrás así esos atributos característicos del tipo y se adecua a las exigencias más propias de los nuevos tiempos. Torquemada ya no es un Gobseck o un don Braulio.

De otra parte, la figura del esclavo es la de un tipo original y fuertemente politizado, que se establecerá también gracias a la aportación de Castelar. Claro está que nuestro autor no inventa este personaje, pero, recuperando el molde definido en lengua española por Gómez de Avellaneda, revitaliza a un personaje que, por varias razones, no había tenido gran fortuna en ámbito español. Y lo hace en un período clave de la evolución del partido abolicionista: *Historia de un corazón* es de 1874, año posterior al cambio de régimen en España y a la abolición de la esclavitud en Puerto Rico. Antonio es el tipo que encarna al oprimido, pero, como hemos demostrado, no pierde los atributos de sumisión y aquiescencia con el *statu quo* al que se ve encadenado. La libertad del esclavo es algo sagrado, un imperativo moral. Pero esa libertad debe ser concedida desde arriba, y no conseguida desde abajo (años antes, Castelar reflexionaría sobre las consecuencias y el fracaso de la revolución violenta de Espartaco en *La rebelión del esclavo*). Esto es un aspecto muy importante. Curiosamente, es Carolina, su amada, quien se hace portavoz de las instancias antiesclavistas, y no Antonio, el esclavo. La revolución debe ser moral y no debe generar conflicto. El planteamiento narrativo y la construcción de los personajes en *Historia de un corazón* responden, pues, a razones políticas determinadas.

Castelar hace de la literatura una política, y de la política, literatura: es efecto de su condición de hombre dedicado a la *res publica*. Desde luego, no es el suyo un caso aislado durante el XIX, centuria en que las instancias política y literaria se imbrican de manera casi indisociable. Se entiende que Castelar tiene en común con otros políticos escritores (Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Cánovas del Castillo...) esa condición suya de divulgador ideológico, pero su empeño específico es quizás mayor que el de todos ellos, por la extensión e intensidad de su obra, una literatura narrativa que, si excluimos un par de títulos, está por redescubrir: un paradigma de la tópica literaria y, oblicuamente, de la comparatista historia de las ideas y las mentalidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo (2002), *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Madrid, Marcial Pons.
- AYALA ARACIL, María Ángeles (2015), «El costumbrismo como fundamento de la escritura galdosiana: del tipo al personaje novelesco Torquemada», en *X Congreso Internacional Galdosiano (2013)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 119-127.
- BALZAC, Honoré de (1967), *Obras completas*, trad. R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, vol. I.

- BAROJA, Pío (1945), *Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BLANCO GARCÍA, Francisco (1903), *La literatura española del siglo XIX*, Madrid, Saénz de Jubera Hermanos, vol. 2.
- BÖHL DE FABER, Cecilia (1985), *La Gaviota*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Castalia.
- BRENOT, Anne-Marie (2013), «Escritura costumbrista y tipos cubanos en *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde (1882)», en Dolores Thion Soriano-Mollá (dir.), *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 301-313.
- BUENO, Salvador, «La narrativa antiesclavista en Cuba de 1835 a 1839», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 451-452 (enero-febrero 1988), pp. 169-186.
- CAPUA, Juan de (1844), *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, I. Boix, vol. 2, pp. 295-304.
- CAROLI, Flavio (1995), *Storia della fisiognomica. Arte e psicología da Leonardo a Freud*, Milán, Electa.
- CASTELAR, Emilio (1866), *Los crímenes de la esclavitud*, Madrid, Publicaciones Populares de La Sociedad Abolicionista Española.
- CASTELAR, Emilio (1874), *Historia de un corazón*, Madrid, Leocadio López, 2 vols.
- CASTELAR, Emilio (1877), *Fra Filippo Lippi*, Barcelona, Emilio Oliver y Compañía.
- CASTELAR, Emilio (1947), *Ernesto*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- CASTELAR, Emilio (1973), *Discursos parlamentarios*, ed. C. Llorca, Madrid, Narcea.
- CASTELAR, Emilio (2022), *Estudios sobre literatura*, ed. D. Mombelli, Madrid, Verbum.
- COCA RAMÍREZ, Fátima (2004), «*Ernesto*. Oratoria e Ideología en la Literatura», en *Oratoria y literatura: actas del IV Seminario Emilio Castelar*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 73-82.
- CORTÉS, José Domingo (1881), «El indio boliviano», en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Juan Pons, pp. 509-515.
- DÍAZ BOIX, Vicente Miguel (2001), «*Ernesto*: novela de intelectual», en *Castelar y su tiempo*, Petrer, Ayuntamiento de Petrer / Universidad de Alicante, pp. 205-212.
- DICKENS, Charles (1996), *Libros de Navidad. Canción de Navidad. El carillón*, ed. L. Suñén, Madrid, Espasa-Calpe.
- DOSTOYEVSKI, Fiódor (1966), *Crimen y castigo*, en *Obras completas*, ed. R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, vol. 2.
- FERNÁNDEZ-CIFUENTES, Luis (1983), «Entre Gobseck y Torquemada», *Anales gallosianos*, a. xvii, pp. 71-83.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1987), *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*, Madrid, Taurus.
- GUERRA BOSCH, Teresa (1992), «El usurero Torquemada: de tipo a personaje», en *Actas del V Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 175-180.
- GULLÓN, Ricardo (1979), *Psicología del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus.
- INZA, Eduardo de (1873), «El usurero», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*, Madrid, A. de San Martín.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.
- LÓPEZ SEGARRA, José (1881), «El filibustero cubano», en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Juan Pons, pp. 565-577.
- MONTESINOS, José F. (1960), *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia.
- MUÑOZ DE MORALES GALIANA, Javier (2020), «*El negro Juan Latino, o cuidado con los maestros de Vicente Rodríguez de Arellano: Introducción, edición y notas*», *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, n.º 26, pp. 675-715.
- OLLER, Narcís (1987), *El esgaña-pobres*, trad. R. Altamira, Barcelona, Juan Gili.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1906), *Prim*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía.

- PÉREZ GALDÓS, Benito (1970), *Torquemada en la hoguera*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. 2.
- REQUENA SÁEZ, María del Carmen (2001), «Aproximación a Ernesto (*Novela original de costumbres*)», en *Castelar y su tiempo*, Petrer, Ayuntamiento de Petrer / Universidad de Alicante, pp. 195-204.
- RIVAS, Mercedes (1989), *La narrativa antiesclavista cubana (1838-1882)*, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla.
- RODRÍGUEZ, Alfred (1980), «Aspectos de un “tipo” galdosiano: el maestro de escuela, ayo o pasante», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Salamanca, Cervantes, vol. 2, pp. 341-359.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1983), «Las estructuras narrativas en *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón», *Axerquía. Revista de estudios cordobeses*, n.º 9, pp. 85-97.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1994), «Costumbrismo y novelas», en Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo* (1^{er} suplemento), Barcelona, Crítica, pp. 218-242.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2022), *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, Madrid, CSIC.
- SHINAN, Nitai (2016), «Emilio Castelar y los judíos: una reevaluación», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*, n.º 65, pp. 101-118.
- SUÁREZ, Manuel (1978), «Torquemada y Gobseck», en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 2, pp. 369-382.
- TEJERINA MEDINA, Cristina (2022), *La configuración del personaje masculino en las novelas de Torquemada de Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Universidad de Barcelona (tesis doctoral).
- VALBUENA PRAT, Ángel (1968), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, vol. 3.