

Verosimilitud novelesca y falsedad histórica: el prólogo autoral a *Cornelia Bororquia*

Ignac Fock

Resumen

Este artículo trata de *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición* (1801), una novela epistolar española que, criticando la superstición y el abuso de las instituciones eclesiásticas, llama a la tolerancia religiosa. La novela, escrita por Luis Gutiérrez, se publicó con un prólogo editorial que en la segunda edición fue sustituido por un prólogo autoral, la función principal de ambos siendo la autenticación de la fábula. Sin embargo, Gutiérrez como prologuista no recurrió al tópico del manuscrito encontrado, que era la táctica más corriente en la novela epistolar, sino que en vez de crear la impresión de verosimilitud de la ficción, trató de crear la impresión de documentalismo, falsificando los hechos históricos para que se adecuaran a la fábula novelesca y a su fondo doctrinal. Consecuentemente, el “aparato prologal” de la novela en cuestión, funciona en un sentido diametralmente opuesto a los usos narrativos dieciochescos.

Palabras clave: prólogo, novela, verosimilitud, *Cornelia Bororquia*, tolerancia religiosa

INTRODUCCIÓN

Cornelia Bororquia o *La víctima de la Inquisición* es una novela epistolar española escrita por Luis Gutiérrez y publicada en 1801. Como todas las novelas de aquel tiempo, se publicó acompañada de un prólogo editorial, sustituido en la segunda edición por un prólogo autoral; pero ambos anticipan las líneas temáticas y doctrinales de la novela¹ y, sobre todo, autentifican la fábula de acuerdo con el rol que el prólogo solía asumir en la estructura narrativa de la novela dieciochesca.

La novela moderna se articuló en el siglo XVIII y es consecuencia de una subversión que trasciende los límites del ámbito literario: Todorov constata que la esencia de la novela coincide con la esencia del espíritu del Siglo de las Luces. Pero los cambios que se produjeron en el pensamiento de la Europa dieciochesca influyeron en las expectativas de los lectores, así que el relato ficcional en prosa necesitaba distanciarse de lo que hubiera representado en la época anterior —el mundo caballeresco, las historias amorosas y pastoriles, el mundo fabuloso e inverosímil— para ir reflejando la cotidianidad contemporánea y los valores de la sociedad burguesa ilustrada.

Esta transformación fue acompañada por un cambio de terminología. William Congreve² fue el primero en diferenciar entre “romance” (ingl.), antiguo relato en prosa, y “novel”, novela (literalmente) nueva. Clara Reeve siguió su terminología, elaborando ambos conceptos en la obra teórica *The Progress of Romance*:

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

Como la exigencia principal del nuevo género narrativo, *Novel*, era la verosimilitud, el prólogo, gracias al lugar privilegiado que ocupa en el libro, sirviendo de umbral entre los mundos empírico y ficcional, era la herramienta más apropiada y eficaz para asegurarla.

En el caso de *Cornelia Bororquia*, llama la atención el hecho de que el empeño de imprimirle un sello de autenticidad al relato ficcional empieza a mezclarse —por culpa de (o gracias a) este mismo aparato prologal— con la verdad histórica, que el autor llega a falsificar para sustituir por ella a la verosimilitud. La ley de la ficción

1 Característica que Porqueras Mayo (100) denominó *permeabilidad*.

2 En el prólogo a su novela *Incognita, Or, love and Duty Reconil'd* (1692).

hubiera previsto lo contrario: lo que en el mundo empírico es verdad, en el ficcional, es la verosimilitud, de ahí que el “doble truco” que trataremos de exponer y analizar, resulte insólito y original. Pero asimismo demostraremos que este oxímoron termina dándole firmeza al discurso doctrinal del que consiste el prólogo autoral.

EL MARCO DE LECTURA: LA TOLERANCIA RELIGIOSA Y LA LUCHA CONTRA LA SUPERSTICIÓN

Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición se publicó en 1801 y se reimprimió veinticinco veces a lo largo del siglo XIX. Gérard Dufour (2005) estudia detalladamente la historia de la publicación de esta novela que, como otras muchas en España, no hubiera pasado la censura, por lo cual tuvo que imprimirse en Bayona para ser importada clandestinamente a España dos años más tarde. Despertó el interés del Santo Oficio debido a su título original, que pronto pasó a ser simplemente *Cornelia Bororquia* aunque esto no impidió que fuera incluida en el *Índice de los libros prohibidos*. Hasta el año 1881, se fue publicando anónimamente y tan solo un siglo más tarde, en 1989, cuando la historia literaria³ le adjudicó un puesto entre los clásicos, apareció en la portada el nombre del autor. Se trata de Luis Gutiérrez, un fraile trinitario apóstata que huyó a Francia, empezó a trabajar como redactor de la *Gaceta de Comercio, literatura y política de Bayona* y que durante la Guerra de la independencia española fue sentenciado a muerte por espionaje. Pero en vida nunca fue conectado con su novela, ni por la Inquisición ni por el público (cf. Dufour “Andanzas”).

Esta novela epistolar polifónica ubicada a finales del siglo XVI narra la historia de la joven Cornelia, hija del gobernador de Valencia, de la que se enamora el arzobispo de Sevilla. Como la muchacha no corresponde a sus pretensiones, él la secuestra y la hace encerrar en la cárcel de la Inquisición en Sevilla para que cambie de opinión. El novio de Cornelia, Vargas, un amigo de la familia, llamado Meneses, y el propio gobernador, su padre, se empeñan en rescatarla, pero sin éxito, puesto que han topado con una institución hermética, poderosa y omnipresente. Cuando un día el arzobispo trata de abusar sexualmente de Cornelia, esta, en un acto de legítima defensa, lo mata con un clavo, marcando también su propio destino: ni la confesión del arzobispo en sus últimos instantes ni la defensa ante el Tribunal del Santo Oficio la pueden salvar de la hoguera.

Según Juan Ignacio Perreras, *Cornelia Bororquia* es la primera novela anticlerical en España (en Mancho y Pérez Pacheco 86). Pero a pesar de su evidente

3 P. ej. Álvarez Barrientos, García de la Concha. En cambio, Pedraza Jiménez, solo unos años antes del descubrimiento de la autoría, menciona la obra como “un aburrido relato en forma epistolar que en 1804 fue prohibido por el Santo oficio” (198).

crítica de la Inquisición, “[m]ás que una novela anticlerical, que lo es, *Cornelia Borrorquia* [...] hace un llamamiento a la tolerancia y la pluralidad religiosa (y vital) apoyándose en la contingencia del ataque a la institución inquisitorial, que sería la representación emblemática de todas las instituciones represoras” (Carnero en García de la Concha 978). El anticlericalismo, entonces, es antiinstitucional, pero sin ser una muestra del ateísmo. Aunque el lector liberal de los mediados del siglo XIX apreciaría la obra por su lucha contra la Inquisición y la religión en sí, el público ilustrado, la acogió de acuerdo con la intencionalidad del autor, esto es, como “el claro alegato de denuncia del fanatismo religioso y la intolerancia” (Mancho y Pérez Pacheco 86).⁴

“UN SUCESO VERDADERO”: EL PRÓLOGO EDITORIAL

La primera edición de *Cornelia Borrorquia* está precedida de un prólogo firmado por el “Editor”: “Quien haya leído con atención la historia conoce bien a Borrorquia, sabe sus virtudes, está enterado de sus penas y sufrimientos y no puede menos de aborrecer a sus implacables perseguidores” (Gutiérrez 73). Al comienzo parece que con “historia” el editor se refiere a la trama de la novela, lo cual no solo demostraría la posterioridad del prólogo con respecto al relato novelesco, sino que también implicaría que el prologuista se refiriera al lector cuando este ya hubiera leído la obra entera. Por lo consiguiente, “historia” no puede significar otra cosa que el conjunto de acontecimientos pasados, lo que se hace evidente a continuación: “El fin trágico de esta noble doncella es un hecho cierto e incontrastable, acaecido en los siglos de barbarie e ignorancia” (*ibíd.*). Además, el editor defiende explícitamente la autenticidad histórica diciendo que el autor escribió una historia basada en eventos reales: “[E]l Autor de este pequeño Romance no ha hecho sino embelesar y adornar con los encantos de la Poesía un suceso verdadero en el fondo” (*ibíd.*). El editor entonces nos asegura que la presente obra es una historia verdadera (;no verosímil!), aunque embellecida, y la mejor prueba es la propia heroína, personaje histórico que todo lector instruido conocerá, y la historia de su vida realmente es tal y como nos la presenta el autor.

En su estudio *Seuils (Umbrales)*, Gérard Genette define el concepto del paratexto, dentro del cual cabe también el prólogo, que según él es “toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède” (164). Es un texto auxiliar, destinado a prestar servicio al que es su causa primaria: el texto. Genette propone una división de los prólogos según el rol y el régimen de la

4 Sebold, por su parte, se centra más en el personaje de Cornelia, atribuyendo dimensiones alegóricas a sus acciones (77).

instancia prologal, a saber, la figura narrante del prólogo. Con respecto al papel del prologuista, el prólogo puede ser *autoral* —cuando el presunto autor del prólogo también es el autor, real o presunto, de la obra—, *actorial* —cuando él es un personaje de la obra— o *alógrafo* —si se trata de un tercero. En cuanto al régimen del prologuista, el prólogo puede ser *auténtico* —cuando la autoría del prólogo es confirmada por los todos indicios paratextuales— o, de manera análoga, *apócrifo* o *ficticio* (*Ibid.* 181-186).

De esta manera, Genette fija diez tipos de prólogos, y el arriba mencionado en teoría cabría dentro de la categoría B —*prólogo alógrafo auténtico*—, ya que el único criterio aceptado por Genette es el formal, a saber, los indicios (para)textuales: habrá casos de advertencias editoriales cuya autenticidad parezca dudosa, pero la duda en sí no es una justificación suficiente como para poder negar la atribución de la autoría (*Ibid.* 191). Además de la tipificación, Genette determinó a todos los tipos sus respectivas funciones; esta, desde luego, es la parte de su teoría que trataremos de aplicar a nuestro caso.

En su prólogo, el editor sigue llamando “romance” a la novela,⁵ aunque, por supuesto, esta denominación anacrónica se la podríamos atribuir al hecho de que los acontecimientos de la fábula se ubican en el siglo XVI. La literatura, arte de la expresión verbal, para él sigue siendo “poesía”, a la aristotélica, y también sus comentarios del contenido suenan obsoletos: “esta noble doncella”, “los siglos de barbarie”. Sin embargo, más que al azar, se lo atribuiríamos al palimpsesto: el prólogo editorial sugiere la actualización, que es deducible tanto del estilo como del contenido: “[L]os siglos de barbarie, en los cuales se quemaba un hombre con la misma facilidad que hoy asamos una perdiz o una polla” (*Ibid.*). La alusión a Voltaire subraya todavía más esa actualización:

Si alguno le vituperare [al autor] el haber hecho sus esfuerzos por rehabilitar la memoria de esta joven virtuosa e infortunada, el ejemplo de Voltaire, que se mereció el elogio de sus contemporáneos por haber arrancado la memoria de Calas de las manos asquerosas de la iniquidad, le podrá servir de indemnización, y es cuanto se puede esperar. (*Ibid.*)

El caso de Jean Calas, un calvinista torturado y llevado a la hoguera, se había convertido en el ejemplo más emblemático de la lucha por la tolerancia religiosa y dio motivo a Voltaire para escribir en 1763 el famoso *Tratado de tolerancia*. Por lo consiguiente, la comparación del autor, por entonces anónimo, con Voltaire, nos permite ver a las claras el empeño doctrinal del editor. Este, por cierto, no explica exactamente en qué sentido el autor habría adornado con “encantos de la poesía” a la historia verdadera de Cornelia Bororquia: ¿solo habrá teñido de unos

5 Cf. *supra*, “Introducción”.

detalles góticos la fábula? O bien, ¿habrá “encontrado” él mismo la correspondencia? Aunque se trata de una novela epistolar, el prologuista no se sirve del tópico del manuscrito encontrado, técnica de autenticación más común y corriente en aquel tiempo. Prácticamente no existe una novela ilustrada que se presente como novela: para dotar de un aire verosímil a la obra, todas se publican como “diarios”, “correspondencias”, “manuscritos”, “legajos”, “diarios de viaje” etc., en fin, como textos cuya existencia depende de un prototexto supuestamente auténtico que alguien “da a la luz”.⁶

FALSIFICACIÓN EN VEZ DE AUTENTICACIÓN: EL PRÓLOGO AUTORAL

Del primer prólogo se puede deducir que vamos a leer una historia verdadera y real, aunque literaturizada, y desde el punto de vista narratológico, ese carácter real y documentario no es cuestionable (*cf. supra*). No obstante, en la segunda edición de la novela, el prólogo editorial fue sustituido por otro, mucho más extenso, intitolado “Advertencia”. Visto que no es firmado por el editor, tenemos que suponer que es *autoral auténtico*, y en la tipología de Genette, este tipo de prólogo conoce una subdivisión. El primer subtipo es el prólogo *autoral auténtico asuntivo*, llamado también *prólogo original*, y es escrito por el propio autor de la novela quien implícita o explícitamente asume la autoría del texto novelesco. El segundo, en cambio, es *autoral auténtico denegatorio*, porque su autor también es el autor de la novela, pero usa el prólogo para negar la autoría; por eso, Genette propone dos sinónimos: *prólogo criptoautoral* o *seudoalógrafo* (188).

Esta división representa uno de los puntos de flexión en la teoría del prólogo porque coincide con otra, más general, pero al mismo tiempo crucial para comprender las funciones del prólogo. En la teoría de Genette, los prólogos se polarizan entre los *serios* y los *ficcionales*, en otras palabras, entre los que dicen (o implican) la verdad sobre la relación entre el autor y el texto novelesco, y los que proponen una atribución de la autoría del texto (y del mismo prólogo) que es falsa, ya que los datos tanto exteriores como posteriores a su situación oficial nos obligan a considerarlos como autorales (280–281). Evidentemente, todo prólogo original es un prólogo serio por excelencia, mientras que el prólogo seudoalógrafo es típicamente ficcional. Sin embargo, la “Advertencia”, prólogo autoral auténtico, aunque ulterior, que sustituye al prólogo alógrafo auténtico original, no deja claro —mediante alusiones o tópicos narrativos bien conocidos, como por ejemplo el del manuscrito encontrado— su carácter sea asuntivo sea denegatorio, lo cual

6 *Cf.* Angelet.

hubiera condicionado irremediamente la lectura de la novela, sino que deja la puerta abierta a la ambigüedad y cede el paso a un debate doctrinal que pondrá en marcha un dinamismo narrativo completamente inesperado.

El comienzo de la “Advertencia” se adecúa a las observaciones de Genette en cuanto a los prólogos ulteriores (*préface ultérieure*). Por regla general, se trata de un prólogo añadido a una edición posterior, circunstancia que le otorga un valor pragmático especial: en él se deja vislumbrar la recepción de la primera edición (177). El prologuista explica que gracias al éxito que ha tenido la novela (prohibida), esta se publica en una versión ampliada: “[R]esolvimos desde entonces componerla sobre un plan más regular y extendido, según todo el mundo lo deseaba” (Gutiérrez 73). Aun manteniendo la ambigüedad relativa al carácter ficcional o serio del prólogo, usa el término “novela” —ya no “romance”— y deja bien claro que la obra que sigue es literatura: “[E]sta especie de obras pide mucho espacio y mucha imaginación de parte del que las emprende, pues las dos mejores novelas que conocemos costaron a sus autores muchos años de meditación” (*Ibid.*).⁷ En fin, podríamos decir que los primeros dos párrafos de la “Advertencia” parafrasean el prólogo del editor, pero con una excepción de suma importancia: a *Cornelia Bororquia* le otorgan un lugar entre las novelas modernas.

Una de las funciones principales del prólogo original —constatadas y descritas por Genette (200), aunque ancladas en el concepto del prólogo a partir de sus inicios en el teatro griego— es asegurarle al texto una buena lectura, a saber: asegurarle la lectura y asegurar que esta lectura sea buena, eso es, acorde con las intenciones del autor y con la naturaleza del texto. De ahí se desprende el así llamado contrato de ficción, del que forma parte también la atribución del texto primario al género literario. En este marco, un prólogo serio desempeña su rol primordial del umbral entre los mundos empírico y literario, imprimiéndole a este una clara señal de lo ficcional para impedir que el lector busque a personajes y sucesos verdaderos en los que son inventados; fenómeno que Genette (219) llama “aplicación”. Un prólogo ficcional, en cambio, es engañoso en cuanto a la autoría del texto principal. Su ficcionalidad proviene de una atribución falsa de la autoría, pero a este tipo de engaño, a nadie le interesa ponerlo en evidencia puesto que, en tales casos, aquel pabellón del contrato de ficción se amplía para abrigar también al prólogo. La ficcionalidad no solo es una característica sino también la función esencial de todo prólogo ficcional, que tiene que adscribir a la ficción la obra a la que precede. La atmósfera ficcional la va construyendo mediante unos detalles convincentes y la manera más eficiente de hacerlo es la imitación de un prólogo serio.

7 Una nota a pie de página —original, añadida por el prologuista— aclara que “las dos mejores novelas” son “*La Clarisa*, y la *Heloísa*” (*Ibid.*).

Ahora bien, la verosimilitud es la realidad, o la verdad, aplicada al mundo ficcional. Por eso, es sorprendente el “error” que comete el prologuista cuando en la “Advertencia” parece mezclar estos dos conceptos: lo verosímil con lo históricamente verídico. Desmiente la afirmación siguiente: “Se ha dicho que Cornelia Bororquia era un ser fantástico o de nuestra invención”, para pasar a alegar fuentes históricas:

[P]ero los que quisieren enterarse de lo contrario podrán leer a Boulanger, Langle, y la Historia de la Inquisición de Limborch y la de Marsollier, y allí verán que aquella joven, hija del Marqués de Bororquia, Gobernador de Valencia, extremamante linda, discreta y virtuosa, fue públicamente quemada en la plaza de Sevilla, y que su principal delito fue, según se discurre con fundamento, el no haber condescendido con los impuros deseos del Arzobispo de Sevilla que la amaba ciegamente. (Gutiérrez 75)

Así desaparece por completo aquella distancia pseudoeditorial que hemos visto al comienzo. Además, al haber desplegado sus pruebas, el prologuista se deja llevar por el afecto e incluso pasa a la narración en primera persona:

Y yo no sé por qué se ha tenido por una negra invectiva este negro acontecimiento, cuando es sabido que ha habido un tiempo en que el tribunal del Santo Oficio ha cometido libremente toda suerte de excesos y atrocidades. Vendría bien una invectiva a falta de hechos; pero cuando éstos sobran, ¿a qué al caso son aquéllas? (*Ibíd.* 75–76)

En las notas originales constan las obras de ambos autores mencionados: *De la cruauté religieuse* (1768) de Boulanger —cuyo verdadero autor de hecho es el barón de Holbach— y *Voyage de Figaro en Espagne* (1784), que es una sátira de las costumbres españolas escrita por el marqués de Langle. En efecto, en la obra de Holbach aparece el nombre *Bohorquia*, que probablemente se españolizó como *Bororquia*, pero el caso de la mujer con este nombre —pues se trata de un nombre y no de un apellido— no tiene nada que ver con la historia del personaje de la novela escrita por Gutiérrez (Dufour 47–49, 74–75).

El supuesto carácter documental de la novela, tuvo una interesante repercusión. Juan Antonio Llorente, comisario de la Inquisición, censor literario en el Consejo de Castilla durante la revolución francesa y el último inquisidor general antes de la disolución del Santo Oficio, también fue uno de los principales historiadores de la Inquisición. En París, adonde tuvo que exiliarse como afrancesado, redactó la obra *Anales de la Inquisición española* y en ella protestó contra la supuesta historicidad de *Cornelia Bororquia*. Constató que si el autor —cuya identidad por entonces no se conocía— se hubiera contentado con la afirmación de haber escrito *una novela*,

él, en calidad de censor, lo habría tolerado. Pero como el autor se había atrevido a decir que se trataba de unos sucesos reales, Llorente, como historiador, le debía al público una explicación. Y así, con el objetivo demostrar que se trataba de pura ficción, enumeró una serie de inexactitudes en la novela; la más pugnante entre ellas es la que le desacredita directamente al prologuista, y además, por su propia culpa, porque ha sido redundante. Llorente descubrió la fuente del supuesto documentalismo de la novela: Philippe Van Limborch, teólogo holandés, destinatario de las cartas de Locke sobre la tolerancia, escribió en 1692 la famosa *Historia Inquisitionis*, que leerían tanto Holbach como Langle. En ella aparecen los nombres *Cornelia* y *Bohorquia*, o sea, *Bororquia*; sin embargo, pertenecen a dos personas diferentes. Esta revelación es confirmada por Gérard Dufour quien añade que también Langle simplemente enumeró varios nombres omitiendo la coma, y que no se trataba de un nombre y apellido (49).

UNA PARADOJA: EL PRÓLOGO LITERARIO Y LA “DELITERATURIZACIÓN”

A primera vista, al tratarse de un prólogo literario, el tema de los hechos históricos parece irrelevante, puesto que, como ya hemos aclarado, la verosimilitud desempeña en la ficción el rol de la verdad. Pero considerando las convenciones tanto del prólogo como de la novela moderna, género entonces recién articulado, resulta muy insólito que el autor hubiera sustituido el realismo literario por la historia apócrifa, en forma de unos hechos históricos falsificados. En vez de recurrir a una estrategia narrativa bien conocida y corriente en la novela epistolar, tópico del manuscrito encontrado, prefirió combinar dos extremos: esto *es* una novela, pero la historia es *verdadera*. El tópico literario del manuscrito encontrado hubiera entrado una autenticación doble porque el concepto de verosimilitud generalmente atañe dos cosas, el hallazgo del manuscrito y su contenido, o sea, según Versini, “après l’authenticité des lettres, celle des faits” (52).

En el prólogo autoral de Gutiérrez, en cambio, la obra es proclamada por literaria a pesar de que la fábula es históricamente verídica; las cartas, aparentemente, no son sino la forma escogida por el autor para transmitirla. Por lo tanto, aunque en el “Prólogo” original del editor hubiéramos podido ver una convencional maniobra narrativa, la “Advertencia” del autor resulta ya demasiado perfeccionada. En otras palabras: la afirmación del editor, de que se tratara de una historia verdadera, la hubiéramos podido tomar por una herramienta de autenticación e incluso por una mentira inconvincente —“ficción oficial” según Genette— que perteneciera al mundo ficcional. Pero las referencias engañosas del autor a unas fuentes históricas o mal citadas o apócrifas, de hecho no son sino una mentira

poco convincente — pero que pertenece al mundo empírico y que ya no se puede calificar de “ficción oficial” que a nadie le importa desvelar.

Las polémicas en torno a la autenticidad del personaje de Cornelia Bororquia y de su historia incluso las podríamos entender como una posibilidad de lectura en clave.⁸ En nuestro caso, el carácter apócrifo de la historia deja de ser una maniobra literaria para convertirse en un tipo de pretexto, en una elaboración a tesis que termina por “deliteraturizar” el prólogo. Lo podemos afirmar con todavía más certeza al darnos cuenta que algunas estrategias convencionales de autenticación Gutiérrez sí que las había usado: por ejemplo, anonimizó al Conde ***, uno de los corresponsales.

Al fin y al cabo, *Cornelia Bororquia* no es una novela histórica ni tampoco un relato histórico novelado. La historia es una metáfora para la contemporaneidad y no un anacronismo escapista, típico de los viejos “romances”. El cronotopo en ningún momento es portador del mensaje o de la estética, el nivel ideológico es el que prevalece. Gutiérrez hace numerosas referencias directas e indirectas al “hombre ilustrado” cuyas acciones son marcadas por la razón, el humanismo y la tolerancia. Los dos personajes masculinos principales no son nobles sino burgueses; sus gestos no son caballerosos sino filantrópicos. Y si el editor en su “Prólogo” meramente insinuó a una posibilidad de actualización de la historia de Cornelia, el autor en su “Advertencia” lo justificó sobradamente:

Es verdad que se nos dice que ya desaparecieron para siempre jamás aquellos funestos siglos de barbarie, y que este tribunal es hoy día un mero fantasma, representado por unos cocos que espantan sin hacer daño. Pero los que así hablan, ¿conocen por ventura el espíritu de la Inquisición? He aquí lo que es necesario averiguar antes de dar crédito a estas voces vagas. Sin duda que el Santo Oficio no quema hoy públicamente a nadie, porque la opinión no se lo permite. Pero ¿deja por eso de hacer de las suyas con el triste que tiene la desgracia de caer en sus garras? (Gutiérrez 76)

Evidentemente, el autor no pudo ganarse mucha simpatía por parte del Santo Oficio al hablar de “unos cocos que espantan sin hacer daño”, aun notando su ineficacia en los albores del siglo XIX. Pero algo ha quedado claro: la Inquisición, mucho más que temática, es una metáfora del fanatismo religioso y del abuso de las instituciones eclesiásticas.

De este modo, resulta más fácil entender el cambio de *romance* a *novela* que se produjo en los prólogos editorial y autorial a la primera y a la segunda edición,

8 Es justamente lo que sostienen Ricardo Rodrigo Mancho y Pilar Pérez Pacheco, quienes proponen un tipo de lectura “colectiva” en clave. Vargas, Meneses y el Conde *** representarían un grupo de ilustrados reunidos en los años 90 del siglo XVIII en Bayona: José Marchena, Miguel Rubín de Celis, José de Hevia y Miranda, Vicente María Santiviáñez, Juan Antonio Carrese y José María Lanz.

respectivamente. Desde el momento en el que el autor se involucra en primera persona en el prólogo, este cambia de modo y de inclinación, por razones temáticas —¿ya que se conocen las prácticas de la Inquisición, a qué viene ahora tanto escándalo?—, pero también estilísticas, gracias al uso de primera persona, como si al autor le hubiera caído el disfraz bajo el que siempre se esconde en tal “ficción oficial”. El prólogo, que tradicionalmente hubiera sido una convención, va convirtiéndose en un tratado sobre la tolerancia, lo cual confirma todo lo que la historia literaria ha podido averiguar sobre el autor y sobre su actitud hacia la religión, la iglesia y el estado.

Un gobierno debe permitir y proteger todos los cultos en su territorio, así como Dios los tolera a todos en la tierra. El derecho de la Tolerancia es propio y peculiar de la Divinidad, mediante que la tolerancia supone supremacía, y la supremacía en materia de culto no puede pertenecer sino a aquel solo que es su objeto. [...] La moral de todas las religiones es buena, más o menos perfecta. Si el cristianismo sólo ha dicho, haced bien a los que os persiguen, tampoco hay ninguna secta que haya dicho, haced a otro lo que no queráis que os hagan a vosotros. Todo lo demás debe ser indiferente a los gobiernos, pues lo que más les importa es que al proteger todos los cultos, se mantengan todos ellos recíprocamente. (Gutiérrez 77-78)

En fin, el prologuista, antes disfrazado y engañoso, falsificador de hechos históricos, incluso se volvió un narrador fiable (*reliable narrator*), en términos de Booth (211), por lo cual el prólogo terminó perdiendo su carácter manipulador.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al establecer la tipología de prólogos y sus respectivas funciones, Genette supuso que los prólogos ficcionales imitaban las funciones de los prólogos serios, particularmente las del prólogo autoral auténtico asuntivo. Por no entrar en digresiones, no nos hemos detenido en ciertos aspectos problemáticos de la teoría de Genette,⁹ pero debemos señalar que el caso de *Cornelia Bororquia* revela al menos uno. La división general que establece Genette entre los prólogos “serios” y los “ficcionales” resulta, ya de por sí, relativamente “intuitiva” si la comparamos con el rigor estructuralista del resto de su teoría. En el apartado anterior hemos apuntado al carácter dudoso de la “Advertencia” desde el punto de vista narratológico. Este prólogo autoral defiende la veracidad de la fábula, pero admite que su elaboración es literaria y adscribe el texto al género novelesco. No obstante, ¿a qué conclusión nos lleva esta situación paradójica? ¿El autor asume la autoría de la novela o la niega?

9 Cf. Del Lungo.

Podríamos suponer que la “Advertencia” es un prólogo autoral *denegatorio*, pero “poco hábil”, y que al autor se le olvidó mencionar que había encontrado un manuscrito (etc.). O bien, su trabajo era el de un típico seudoeeditor. El morisco aljamiado había traducido los cartapacios con la historia escrita por Cide Hamete Benengeli, y de la misma manera que Cervantes se limitó a transcribirla para poder continuar su novela, Gutiérrez se limitó a adornar una historia verdadera, transcribiéndola en forma de cartas — pero podría haber escogido también la epopeya, el romance o la tragedia. En fin, creó unas circunstancias en las que se sobreentiende un marco extradiegético: dentro de él, no hay ningún manuscrito, pero sí hay un prototexto y hay un autor verdadero, porque un personaje inventado difícilmente pudiera hablar sobre verdades históricas. Asimismo hemos vacilado al determinar el tipo al que pertenece el prólogo editorial a *Cornelia Bororquia*. Pero una vez analizados el contenido y el efecto de la “Advertencia”, prólogo autoral ulterior, resulta irrelevante si el original es ficticio o auténtico.

Las funciones de los prólogos ficcionales no solo se basan en la imitación de los auténticos, sino en la imitación de cualquier prólogo “menos” ficcional. El prólogo alógrafo ficticio —al que podría corresponder el primer prólogo a *Cornelia Bororquia*— también imita al prólogo autoral denegatorio, destacando su función de comentario moral porque establece, o bien, aumenta la distancia entre el autor disfrazado que pretende no ser el autor y el texto que él supuestamente solo publica. Desde esta distancia, todo juicio ético y moral debe parecer mucho más objetivo. En *Cornelia Bororquia*, sucede lo contrario: el prólogo del editor fue sustituido por el prólogo del autor. Visto que esta sustitución supuso un menoscabo para la objetividad del autor, este lo compensó de otra manera, apoyándose en hechos históricos que tuvo que falsificar para que correspondieran a sus propósitos. Preciso es admitir que la impersonalidad editorial es muy conveniente para anticipar la recepción de la obra o para captar la buena voluntad del lector; el compromiso social y la reflexión filosófica, en cambio, requieren al “ser humano” en su totalidad. El editor —sea ficticio o verdadero— bien podrá hablar del “fin trágico de esta noble doncella”, y podrá e incluso deberá defender al autor ante posibles críticas, pero solo a este último le incumbe decir: “El derecho de la Tolerancia es propio y peculiar de la Divinidad.” (Gutiérrez 76). Lo clave es que esta maniobra —que lo literario ha cedido el paso a lo doctrinal— da no disminuye en absoluto la eficacia de su exposición filosófica. Al fin y al cabo, es lógico que cuando se apela a la tolerancia religiosa, el público le presta mucha más atención a las palabras del autor que a las de un pobre editor. Y teniendo en cuenta las circunstancias históricas, los valores que Gutiérrez defendió y la institución que atacó, tenemos que admitir que su manipulación narrativa, además de astuta y artísticamente convincente, fue justificada.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín. *La Novela del Siglo XVIII*. Madrid: Júcar, 1991.
- Angelet, Christian. “Le topique du manuscrit trouvé”. *Cahiers de l’Association internationale des études francaises* 42 (1990): 165–176.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Congreve, William. *Incognita: or, Love and Duty Reconcil’d*. Frankfurt am Main: Outlook Verlag, 2018.
- Del Lungo, Andrea. “Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l’étude du paratexte après Genette”. *Littérature* 155.3 (2009): 98–111.
- Dufour, Gérard. “Andanzas y muerte de Luis Gutiérrez, autor de la novela *Cornelia Bororquia*”. V: *Caligrama* 2.2 (1987): 83–96.
- . “Introducción”. *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*. Luis Gutiérrez. Madrid: Cátedra, 2005. 11–69.
- García de la Concha, Víctor (coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (2 tt.). Ed. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Gutiérrez, Luis. *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española. V. Siglo XVIII*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1981.
- Porqueras Mayo, Alberto. *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: CSIC, 1957.
- Reeve, Clara. *The Progress of Romance*. New York: Facsimile Text Society, 1930.
- Rodrigo Mancho, Ricardo y Pilar Pérez Pacheco. “Nuevas claves para la lectura de *Cornelia Bororquia* (1801)”. *Olivar*, 4.4 (2003): 83–103.
- Sebold, Russell P. “Sadismo y sensibilidad en *Cornelia Bororquia o la Víctima de la Inquisición*”. *Actas del I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*. Coord. Fernando García Lara. Almería: Universidad de Almería, 1998. 63–78.
- Versini, Laurent. *Le roman épistolaire*. Pariz: Presses Universitaires de France, 1979.

Ignac Fock

Universidad de Liubliana, Eslovenia
ignac.fock@ff.uni-lj.si



Romaneska verodostojnost in potvarjanje zgodovine: avtorski predgovor h *Cornelii Bororquii*

Pričujoči članek se ukvarja s španskim pisemskim romanom *Cornelia Bororquia ali Žrtev inkvizicije* (1801), ki kritizira praznoverje in zlorabo cerkvenih institucij ter kliče k verski toleranci. Roman, katerega avtor je Luis Gutiérrez, je prvotno izšel z uredniškim predgovorom, ki ga je v naslednji izdaji nadomestil daljši avtorski predgovor, pomembna vloga obeh pa je bilo ustvariti vtis verodostojnosti. Toda Gutiérrez se kot prologist ni zatekel k ustaljeni taktiki v pisemskem romanu — toposu najdenega rokopisa —, marveč je namesto vtisa o verodostojnosti fikcije skušal ustvariti vtis dokumentarnosti, pri tem pa potvoril zgodovinska dejstva, da bi se skladala z romaneskno fabulo in njenim doktrinalnim ozadjem. “Predgovorni aparat” obravnavanega romana torej deluje ravno obratno, kot bi šlo pričakovati glede na pripovedne konvencije tistega časa.

Ključne besede: predgovor, roman, verodostojnost, *Cornelia Bororquia*, verska toleranca