

15 2023

Jahrgang 15, 2023
Heft 1



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artikel

Von Villamar nach Villa-María:
zur Provinz in Serie bei Fernán Caballero

Lars Schneider (München)

HeLiX 15 (2023), S. 13-29.

Abstract

The article situates three early novels by Cecilia Böhl von Faber, aka Fernán Caballero, in the context of the contemporary conflict of the *dos Españas*. The thesis is that the texts model the province as a space of acting out (*La gaviota*, *Lágrimas*) and coping (*Clemencia*) with this conflict, leading the reader from one village to another, that is, from Villamar to Villa-María. It turns out that Fernán's "province in series" is not designed to repeat the same thing over and over again, but rather to change, which the play with the closely related but not identical place names makes recognizable. The texts make political capital out of the differences that accompany the repetition – marked by the change from -mar to María.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLiX (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Von Villamar nach Villa-María: zur Provinz in Serie bei Fernán Caballero

Lars Schneider (München)

Fernán Caballero ist ein Berufsschriftsteller, kurzum, jemand, der sein Einkommen mit dem Schreiben von Texten bestreitet. Er versteht sich auf die serielle Herstellung von *cuadros* und *novelas de costumbres*, die zunächst im *folletín* von Tages- und Wochenzei- tungen erscheinen, bevor sie ihre Zweitveröffentlichung bzw. -verwertung in Buchform erfahren. Er operiert im Kontext einer modernen – d.h. seriellen – Presse- und Massen- kommunikation,¹ obgleich diese in Spanien Mitte des 19. Jahrhunderts (noch) nicht so ausgeprägt ist, wie es in England oder Frankreich der Fall ist.² Im Zentrum seines Werks steht u.a. die literarische Modellierung der andalusischen Provinz, sodass man ohne Über- treibung sagen kann, dass Fernán „Provinz in Serie“ produziert.

Dabei geht er so weit, einen Provinzler als Idealleser zu imaginieren, einen stau- nenden *Lector de las Batuecas*,³ dem er die neuesten Sitten französischer und englischer Provenienz erklärt, über die er sich sowohl amüsiert als auch ereifert. Die fingierten Zwie- gespräche von Erzähler und Idealleser sind Gegenstand zahlloser *digresiones*, die in der Regel wie folgt anheben: „Lector de las Batuecas, habrás notado que hemos tomado mucha confianza contigo, lo cual es porque nos eres simpático, y nos interesamos por ti, y queremos instruirte.“ (L, 120) Fernáns Publikum lässt sich jedoch nicht auf den Typ des spanischen Provinzlers reduzieren.⁴ Tatsächlich erfreut sich die vor allem von ihm ge- prägte *novela de costumbres* – an der Schnittstelle von Romantik und Realismus – einer Beliebtheit, die weit über die Grenzen Spaniens hinausreicht.⁵

¹ Zur medienkulturgeschichtlichen Verortung Fernán Caballeros vgl. ARBAIZA, „The Marketing of Cecilia Böhl von Faber“. Zu den seriellen Künsten der Moderne vgl. u.a. WINKLER/STEMBERGER/POHN-LAUGGAS (Hgg.), *Serialität und Moderne*.

² Vgl. u.a. NEUSCHÄFER/FRITZ-EL AHMAD/WALTER (Hgg.), *Der französische Feuilletonroman*.

³ So heißt es in *Lágrimas*: „Vivimos en la dulce ilusión de tener un lector en las Batuecas al que mental- mente nos dirigiremos mas de una vez.“ CABALLERO, *Lágrimas*, 24.

⁴ Der Gegensatz zwischen dem erzählten und dem impliziten Leser, für den der Text bestenfalls verfasst wurde, und dem man ein Faible für die (deutsche) Romantik unterstellen darf, erweist sich als entsprechend groß. Dass man die Romane als Zeugnisse einer spanischen Volksdichtung gelesen hat, bezeugen zeitge- nössische Editionen wie WOLF, *Beiträge zur Spanischen Volkspoesie*.

⁵ Fernáns Publikationen werden umgehend im europäischen Sprachraum übersetzt. Die erste deutsche Werkausgabe in 17 Bänden erscheint in den Jahren 1859 bis 1864. Zur literaturgeschichtlichen Situierung der *novela de costumbres* vgl. u.a. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela* und IAROCCHI, „Romantic Prose, Journalism, and Costumbrismo“, 81-91.

Literaturgeschichtlich fällt dieser Erfolg indes kaum ins Gewicht. Denn in der Historiographie hat man nicht nur an der Trivialität der Texte – auch ein möglicher, wenngleich nicht zwingender, Effekt von Serienproduktion⁶ –, sondern insbesondere an Fernáns Neo-Katholizismus und Konservatismus Anstoß genommen. Besonders die linke Literaturkritik hat Autor und Werk als Träger einer dezidiert antiliberalen Ideologie ausgemacht. Die Auswirkungen dieser Rezeption lassen sich in fast allen gängigen Literaturgeschichten beobachten.⁷ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, sind die Person und das Werk des Fernán Caballero jedoch um einiges komplexer, als es den Anschein macht. Das beginnt damit, dass sich hinter dem markanten Pseudonym bekanntlich die in der Schweiz geborene und in Deutschland französisch sozialisierte Cecilia Böhl von Faber (1796-1877) verbirgt.⁸



Cecilia Böhl von Faber⁹

Fernán ist demnach weder Urspanier (à la Fernando II) noch Caballero (= Mann), sondern eine kosmopolite, literarisch hoch gebildete Frau, die seit den 1820er Jahren schreibt und sich dazu aus der sagenumwobenen Bibliothek ihres berühmten Vaters Nikolaus Böhl von Faber (1770-1836) – nicht zuletzt aus dessen Sammlung von Zeugnissen spanischer Volkspoesie, zu der sie selbst eifrig beigetragen hat – bedient, um ihre literarischen

⁶ Die mit der Massenpresse einhergehende Trennung von Trivial- und Hochliteratur bestätigen schließlich die symbolistischen Dichter des *Fin de siècle*. So betrachtet Stéphane Mallarmé die serielle Feuilletonliteratur als Häresie an der Kunst. Seine ‚heiligen‘ Werke zirkulieren demgegenüber in limitierten Kleinstauflagen bzw. in handschriftlichen Unikaten auf Seidenpapier, spricht, im Elfenbeinturm.

⁷ Vgl. u.a. die Ausführungen von NEUSCHÄFER, *Spanische Literaturgeschichte*, 275f.

⁸ Zu Cecilias Leben und Werk vgl. u.a. MONTESINOS, *Fernán Caballero*; HERRERO, *Fernán Caballero*; KLIBBE, *Fernán Caballero*.

⁹ O. V.: „Fernán Caballero“, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fernán-caballero-escritora-rea-lista-989710/html/e94b1e8b-cbfd-4da3-9819-13f0498a09de_2.html (letzter Zugriff: 21.04.2022)].

Sittengemälde zu fertigen. Auf diese Weise kommt es zu einer Vorproduktion von Material, das ab den späten 1840er Jahren kontinuierlich in Druck gegeben wird.

Die Wahl des prägnanten Pseudonyms dient dabei der Täuschung und dem eigenen Schutz.¹⁰ Es geht darum, den Regeln des zeitgenössischen Literaturbetriebs *de jure* zu entsprechen, die *de facto* sowohl in punkto *race* – Herkunft und Muttersprache – als auch *gender* – Fernán ist eine *mujer disfrazada de hombre* – ein ums andere Mal unterlaufen werden.¹¹ Man denke nur daran, dass Cecilia zu Beginn ihrer Laufbahn des Spanischen kaum, bzw. nicht ausreichend, mächtig ist.¹² Sie schreibt entweder auf Deutsch oder Französisch und lässt ihre Texte ins Spanische übertragen,¹³ wobei die Übersetzer zu ihrem Entsetzen teilweise stark in die jeweiligen Vorlagen eingreifen, sodass die Werke in der Regel erst in nachfolgenden Auflagen in autorisierten Fassungen vorliegen.

Darüber hinaus erweist sich Fernán vorderhand als Verfechter der patriarchalen Ordnung. Als solcher begegnet er der aufmüpfigen Heldin seines Debutromans *La gaviota* mit ostentativer Verachtung.¹⁴ Tatsächlich zeigt er sich indes voller Bewunderung für Marisaladas immenses Gesangstalent, das sie sowohl in ihrem andalusischen Heimatort als auch auf den Sevillaner und Madrilenen Bühnen zur Entfaltung bringt. Und wenn er ihr gegenüber die Herzogin von Almansa als Inbegriff der weiblichen Tugend präsentiert, so porträtiert er sie gleichwohl auf knapp eineinhalb Seiten als eine gänzlich passive, weltfremde, naiv anmutende und literarisch vollends ungebildete Frau, um sich im Anschluss anderen, und zwar interessanteren, Frauenfiguren zu widmen.¹⁵

¹⁰ Es handelt sich mithin um eine Form von Mimikry, die geprägt ist von Ambivalenz und Differenz. Cecilia bittet ihren Bekanntenkreis zunächst ausdrücklich um Geheimhaltung ihrer Identität. Diese wird erst 1857 durch den einflussreichen französischen Rezensenten Antoine de Latour in einem Artikel in *Le Correspondant* aufgedeckt, vgl. hierzu ARBAIZA, „The Marketing“, 8. Dessen ungeachtet hält die Autorin an dem Pseudonym fest und unterzeichnet sogar Teile ihrer Korrespondenz mit Fernán.

¹¹ Zur weiblichen Schriftstellerei im 19. Jahrhundert vgl. u.a. KIRKPATRICK, *Las románticas*; CHARNON-DEUTSCH, *Narratives of Desire*; DAVIES, *Spanish Women's Writing*.

¹² Cecilia verbringt ihre Kindheit auf dem väterlichen Gut Görslow in Mecklenburg-Vorpommern sowie in einem Mädchenpensionat in Hamburg-Altona und kommt erst in den 1810er Jahren nach Spanien.

¹³ Die französische Originalfassung des Romans ist leider verloren gegangen. Für die Übersetzung zeichnet der Herausgeber des *Heraldo*, José Joaquín de Mora, verantwortlich, der die Autorin zur Herausgabe zu überreden weiß.

¹⁴ Cecilia äußert sich ähnlich abfällig über die Protagonisten ihres Erfolgsromans, deren mangelnder Familiensinn, eheliche Untreue, Irreligiosität und Leidenschaftlichkeit ihren Moralvorstellungen widersprechen. Vgl. dazu das von ESTÉBANEZ verfasste ausführliche Vorwort in CABALLERO, *Gaviota*, 92-94.

¹⁵ Das Porträt mündet in die folgenden Aussagen, die für die Romanhandlung indes folgenlos bleiben: „Su reserva y su austeridad la alejaban de los placeres y ruidos del mundo a los cuales por otra parte no tenia la menor inclinación. Leía poco, y jamás tomó en sus manos una novela. Ignoraba enteramente los efectos dramáticos de las grandes pasiones. [...] Jamás habría llegado a creer, se lo hubiesen dicho, que estaba levantado en el mundo un estandarte, bajo el cual se proclama la emancipación de la mujer. [...] Hija afectuosa y sumisa. Amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada

Es lohnt sich deshalb, Horst Weichs Ratschlag zu folgen und den Fernánschen Text ein wenig gegen den monologischen Strich zu lesen.¹⁶ Ebendies soll nunmehr mit Blick auf die „Provinz in Serie“ geschehen. Dazu werden drei *novelas de costumbres*: *La gaviota* (1849), *Clemencia* (1852) und *Lágrimas* (1853) herangezogen, die innerhalb eines kurzen Zeitraums erscheinen, was für ihren Erfolg spricht, aber auch Ausdruck eines modernen Publikationsdrucks ist, mit dem die Autorin in späteren Jahren zu hadern beginnt.¹⁷ Doch nicht um die psychischen und physischen Auswirkungen der Industrialisierung des Schreibens soll es in diesem Artikel gehen, sondern um eine den seriell produzierten literarischen Provinzen eingeschriebene politische Agenda.

Diese wiederum resultiert aus der im berühmten *prólogo* der *Gaviota* formulierten Poetik. Die *novela de costumbres*, so heißt es dort, sei nicht mehr als eine paradigmatische Reihung von Sittengemälden, die von einem narrativen Rahmen zusammengehalten werden: „La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar.“ (*G*, Bd. 1, VI) Der Sittenroman ist folglich ein *cuadro* zweiter Ordnung, das sich seinerseits in eine Reihe von *cuadros* (eine Serie von Romanen) einfügt. Neben der Form teilen die *novelas* jedoch auch ein gegen die Stereotypen der europäischen Reiseliteratur gerichtetes literarisches Programm:¹⁸ „[...] dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres.“ (*G*, Bd. 1, V) Daher ist der jeweilige Untertitel *novela original de costumbres* durchaus ernst zu nehmen.

a su marido, la Duquesa de Almansa era el tipo de mujer que Dios ama [...].“ CABALLERO, *La gaviota*, Bd. 2, 133f.

¹⁶ WEICH, „*La Gaviota*“, 117-133. Weich bezieht sich u.a. auf KIRKPATRICK, „La Negación del yo“, 227-258; dies., „On the Threshold of the Realist Novel“, 323-40. Einen Blick auf subversive Elemente des Romans wirft ferner OLSON, „Reacción y subversión en *La gaviota* de Fernán Caballero“, 375-381.

¹⁷ Arbaiza weist anhand Cecílias Korrespondenz eine gewisse Bitterkeit nach „about the pressures she experienced for having become a pen devoted to the press in opposition to the carefree years in which she wrote ignoring the demands of the market. To her friend Cañate she even complained that the act of writing was conceived in the market as a mechanical activity and she herself as an author was imagined as a machine.“ ARBAIZA, „The Marketing“, 17.

¹⁸ Die Kritik an der Spanienliteratur wird bereits im Prolog zur *Gaviota* artikuliert: „Doloroso es que nuestro retrato sea casi siempre ejecutado por extranjeros, entre los cuales a veces sobra el talento, pero falta la condición esencial para sacar la semejanza, conocer el original.“ CABALLERO, *La gaviota*, Bd. 1, VIII. Mangels besseren Wissens finden sich in dieser Literatur Elemente der antispanischen *leyenda negra*, Vorurteile der Aufklärer sowie orientalistische Klischees. Die Konstruktion von Eigen- und Fremdbildern in *La gaviota* untersucht PAZ SOLDÁN, „La construcción de lo extranjero“, 74-79.

Dass dieses Vorhaben im Rahmen des Konflikts der *dos Españas*,¹⁹ der sich zu Fernáns Zeit bereits in einer Reihe von Bürgerkriegen entlädt, nicht etwa unschuldig, sondern von höchster politischer Brisanz ist,²⁰ versteht sich von selbst. Geht es doch um die Frage, was Spanien im 19. Jahrhundert und darüber hinaus eigentlich (noch) sei. Und die hier vertretene These lautet, dass die drei Romane die Provinz als einen Raum der Austragung (*La gaviota*, *Lágrimas*) und Bewältigung (*Clemencia*) dieses Konflikts modellieren, wobei sie die Leserschaft von einem Dorf zum anderen, sprich, von Villamar nach Villa-María führen. Dabei erweist sich, dass die „Provinz in Serie“ bei Fernán nicht auf die Wiederholung des immer Gleichen, sondern auf Veränderung hin angelegt ist, die das Spiel mit den nahe verwandten jedoch nicht identischen Ortsnamen kenntlich macht. Die Texte schlagen aus den mit der Wiederholung einhergehenden Differenzen – markiert durch den Wandel von -mar zu María – politisches Kapital.²¹

La gaviota und Lágrimas: Madrid, Sevilla, Villamar

Grundsätzlich befinden sich Fernáns Figuren nicht etwa im Einklang, sondern im Kampf mit bzw. um die Konstruktion ihrer Welt. Dabei können sie grob zwei weltanschaulichen Lagern zugeordnet werden: den *antiguos*, Verteidiger der alten Ordnung – praktizierende Katholiken, die als moralisch gut aber ohnmächtig ausgewiesen werden, oder aber ewig Gestrige wie den General Santa María, der sich (*nomen est omen*) aus den *Siglos de Oro* in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts verirrt zu haben scheint –, und den *modernos*, Verfechter einer aufgeklärten Ordnung – in der Regel Atheisten französischer oder englischer Herkunft, die sich als unmoralisch aber finanziell potent erweisen, bzw. deren einfältige spanische Mitläufer, *fashion victims*, die deren Kleidung und Sprache imitieren und *pseudos*, die halb oder falsch verstandenes fremdes Wissen nachplappern.²²

¹⁹ Vgl. SANTOS, *Historias de las dos Españas*.

²⁰ Auf die Unausweichlichkeit dieses Themas kommt Cecilia u.a. in ihrer Korrespondenz zu sprechen: „¡Yo estoy atónita! A eso me dirán: «¿por qué se metió usted en política?» No es cierto. No me he metido nunca en política. Para pintar cuadros de costumbres de mi época, difícil hubiera sido omitirla.“ CABALLERO, *Epistolario de Fernán Caballero*, 166. Zu den politischen Implikationen des Romans im 19. Jahrhundert vgl. u.a. ZAVALA, *Ideología y política*.

²¹ Zu den Begriffen vgl. DELEUZE, *Différence et Répétition*.

²² Dazu aus dem Beginn einer längeren Abschweifung: „El pseudo *ilustrado* es la parodia del verdadero ilustrado, la caricatura del hombre culto. Tiene por *especialidad* el agarrar el rábano por las hojas; es una *notabilidad* en su aptitud a no dar jamás golpe en bola, y el tipo del *quiero y no puedo*. Divídese la categoría de estos *pseudos*, en dos. La una es de los que les da por lo extranjero; la otra de los que les da por lo español.“ CABALLERO, *Lágrimas*, 72.

Die Figuren werden ihrer Gesinnung entsprechend im literarischen Raum verteilt,²³ und zwar in zwei real existierenden Städten, Madrid und Sevilla,²⁴ sowie einem fiktiven andalusischen Dorf, Villamar, das in *La gaviota* modelliert und in *Lágrimas* fortgeschrieben wird. Auch dies ein Effekt von Serienproduktion: Die literarische Welt der Romane ist dieselbe, was sich beispielsweise an Teilen des Figurenpersonals sowie diversen intertextuellen Verweisen ablesen lässt.²⁵ Der Verteilungsschlüssel der Figuren ist ebenso identisch: je moderner, desto urbaner, sodass mit Madrid und Villamar ein kosmopolitisches urbanes Zentrum und eine ländliche Peripherie – das Dorf liegt, wie soll es anders sein, am Meeresrand – einander gegenüberstehen.

Vor dem Hintergrund dieses Kontrasts ist Sevilla von Interesse, das als Provinzhauptstadt *per definitionem* das Provinzielle (die Tradition) mit dem Urbanen (der Moderne) kombiniert und daher als Enklavenraum fungiert, den Repräsentanten beider Lager aufsuchen um hart aber zivilisiert miteinander um Positionen zu ringen. Dies erfolgt im Rahmen von *tertulias* illustrier Salonherrinnen wie der condesa de Algar – exklusiver Veranstaltungen, die jedoch Vertretern beiderlei Geschlechts, verschiedenen Alters, verschiedener Nationalität und Weltanschauung offenstehen. Die Abendgesellschaften stehen im Zeichen einer Toleranz, die die Gastgeberin vorlebt. So heißt es in *La gaviota*:

En una noche, hacia fines del mes, había gran concurrencia en casa de la joven, linda y elegante condesa de Algar. Teníase a gran dicha ser introducido en aquella casa; y por cierto, no había cosa más fácil, porque la dueña era tan amable y tan accesible que recibía a todo el mundo con la misma sonrisa y la misma cordialidad. (*G*, Bd. 2, 6)

Obgleich die räumliche Organisation der literarischen Welt schnell ermittelt ist,²⁶ verdient das Dorf Villamar eine nähere Betrachtung. Denn es handelt sich nicht um ein andalusisches Idyll, wie man es zum Beispiel in Juan Valeras (1824-1905) *Pepita Jiménez* (1874) antreffen wird.²⁷ Zwar ist das Dorf ein der Tradition verhafteter Raum. Dieser

²³ An dieser Stelle sei auf die Arbeiten Lotmans und deren Erweiterung durch Mahler hingewiesen, vgl. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, 311-347 und MAHLER, „Welt, Modell, Theater“, 1-45.

²⁴ Cádiz ist zwar für die biographistische Lesart, nicht aber für die räumliche Struktur der Romane bedeutsam.

²⁵ Der implizite Leser von *Lágrimas* ist mit *La gaviota* vertraut. Daher kann er den zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen folgen.

²⁶ Die Ausführungen zum literarischen Raum und den Sujetfügungen in *La gaviota* und *Clemencia* folgen SCHNEIDER, „Entre las dos Españas“, 17-32; ders., „Ausstieg aus der Geschichte?“, 210-229.

²⁷ Valeras literarisches Idyll hat bekanntlich nichts mit der andalusischen Realität zu tun, die er nur zu gut kennt. Vgl. dazu DORCA, „The Return of the Native“, 113-124.

Umstand verdankt sich jedoch nur seiner Abgeschlossenheit. Es ist mithin lediglich eine Frage der Zeit, bis die Modernisierung auch in der Provinz durchschlägt. De facto hat sie bereits Einzug gehalten. Das zeigt ein Blick auf die Topographie des an einer Flussmündung gelegenen Ortes, der von einer mächtigen Festungs- und Klosteranlage überragt wird, womit er an Ortschaften wie Olvera aus der Provinz Cádiz erinnert, die Cecilia mit hoher Wahrscheinlichkeit aus eigener Anschauung kennt.²⁸



Olvera: Ansicht um 1878²⁹

Die Architekturen der geistlichen und weltlichen Macht sind imposant – doch sie stehen leer und befinden sich im Verfall.³⁰ Das *antiguo régimen* hat sich aus ihnen zurückgezogen und mit der Bausubstanz zwei Repräsentanten der alten Ordnung, den alternden Kommandanten Modesto Guerrero und den greisen Fray Gabriel, zurückgelassen bzw. vergessen, die, da sie nicht mehr institutionell versorgt werden, von der Dorfbevölkerung alimentiert werden.³¹ Die beiden Aushängeschilder der alten Zeit wandeln quasi

²⁸ Olvera zählt zu den sogenannten weißen Dörfern der Provinz Cádiz und dürfte der Autorin, die u.a. in Cádiz gewohnt hat, bestens bekannt gewesen sein.

²⁹ CURMAN, CARL: „Olvera en 1878“ [<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Olvera#/media/File:Olvera1878.jpg>] (letzter Zugriff: 21.04.2022)].

³⁰ Der Neuankömmling Stein nimmt die Bauten aus der Ferne als romantische Ruinen wahr: „A lo lejos, y sobre una de las peñas que estaban a su izquierda, Stein divisó las ruinas de un fuerte, obra humana que a nada resiste, a quien servían de base las rocas, obra de Dios, que resiste a todo. Algunos grupos de pinos alzaban sus fuertes y sombrías cimbras, descollando sobre la maleza. A la derecha, y en lo alto de un cerro, descubrió un vasto edificio, sin poder precisar si era una población, un palacio con sus dependencias, o un convento.“ CABALLERO, *La gaviota*, Bd. 1, 19. Zu literarischen Manifestationen der Ruine vgl. u.a. LOMBARDI/OBERTO/STROHMEIER (Hgg.), *Ästhetik und Poetik der Ruinen*.

³¹ So heißt es zum Kommandanten: „Los vecinos del pueblo que miraban con afición al Comandante, ó, mas bien al *Comendante*, que era como le llamaban, y que al mismo tiempo conocían sus apuros, hacían cuanto podían para aliviarlos.“ CABALLERO, *La gaviota*, Bd. 1, 64.

funktionslos durch den Ort, wobei insbesondere der Kommandant in seiner zerschlossenen Uniform eine karnevaleske Figur abgibt:

Don Modesto [...] se presentó con toda la pompa de un uniforme viejo y raído a fuerza de cepillazos, el que, habiendo su dueño enflaquecido, le estaba anchísimo. El pantalón de mahón, que Rosa Mística había lavado por milésima vez, pasándolo por agua de paja que, por desgracia, no era el agua de Juvencio, se había encogido de tal modo que apenas le llegaba a media pierna. Las charreteras se habían puesto de color de cobre. El tricornio, cuyo erguido aspecto no habían podido alterar ocho lustros de duración, ocupaba dignamente su elevado puesto. Pero al mismo tiempo brillaba sobre el honrado pecho del pobre inválido la cruz de honor ganada valientemente en el campo de batalla, como un diamante puro en un engaste deteriorado. (*G*, Bd. 1, 174)

Wenn Don Modesto zum Ende der *Gaviota* eine neue Uniform überreicht bekommt, so flattert diese an seinem dünnen Leib wie ein Kostüm. Die alte Ordnung, so zeigt sich, gibt es vor Ort nur noch als unfreiwillig komisches Schauspiel.

Neben den Vertretern der alten Welt finden sich in Villamar jedoch auch glühende Verfechter der neuen. Wie etwa den Bürgermeister Perfecto Cívico und Marisaladas ersten Verehrer und zweiten Ehemann Ramón (Ratón) Pérez, die ebenso ein Spektakel abgeben. Ersterer versteht sich als demokratisch legitimierter Vertreter des Dorfes. Dabei unterschlägt er die Tatsache, dass man ihm das Amt des *alcalde* überlassen hat, weil es außer ihm niemand ausüben wollte. Seither sorgt er mit diversen symbolischen Handlungen wie der Umbenennung der historisch belasteten *Plaza de la iglesia* in *Plaza de la constitución* [sic] – man ist offenbar nicht einmal in der Lage, das Wort Verfassung richtig zu schreiben – für Unmut unter den Einwohnern, die ungeachtet der neuen Ausschilde- rung, deren Fehlerhaftigkeit ihnen erst gar nicht auffällt, am alten Namen festhalten.

Letzterer ist im Zuge eines fünftägigen Madridaufenthalts zum Städter mutiert und investiert die großzügige Mitgift seiner Frau in die Modernisierung seines Barbier- Geschäfts, an dem er ein vermeintlich urbanes, tatsächlich groteskes und gänzlich über- flüssiges – er ist der einzige Barbier vor Ort – Schild anbringt, unter dessen Last die Fassade zusammenzubrechen droht:

Pero lo que pasmó de admiración a los villamarinos fue una formidable muestra que cubría gran parte de la fachada de la casa barbería. En medio figuraba, pintado con arte maravilloso, un pie, que parecía un pie chinesco, de color amarillento, del cual brotaba un chorro de sangre, digno de rivalizar con las fuentes de Aranjuez y de Versalles. A los dos lados estaban dos enormes navajas de afeitar abiertas, que formaban dos pirámides; en el centro de estas había dos muelas co- losales. En torno reinaba una guirnalda de rosas, semejantes a ruedas de remolachas, y de la guirnalda colgaba un monstruoso par de tijeras. Para colmo de

ostentación y de lujo, Ramón Pérez había recomendado al pintor el uso del dorado, y el artista había distribuido el oro del modo siguiente: en las espinas de las rosas, en las hojas de las navajas y en las uñas del pie. Esta muestra indicaba lo que todos sabían; es decir, que su poseedor ejercía en Villamar las cuádruples funciones de barbero, sangrador, sacamuélas y pelador. [...] Pero la muestra resultó tener tal magnitud y tal peso, que la pared de la casa de Ramón, compuesta de tierra y piedras, no pudo sostenerla. Fue preciso levantar a los dos lados de la puerta dos estribos de ladrillo, para apoyarla. Esta construcción formó a la entrada de la casa una especie de portal o frontispicio, que Ramón Pérez declaró, con la más grave e imperturbable desfachatez, ser una copia exacta del de la Lonja de Sevilla, la que, como es sabido, es una de las obras maestras de nuestro gran arquitecto Herrera. (G, Bd. 1, 226f.)

Wie sich an den dezidiert überzeichneten Porträts der lokalen *antiguos* und *modernos* ablesen lässt, ist Villamar – als Allegorie des andalusischen Dorfes – keine heile Welt. Vielmehr ist es eine Welt im Umbruch, eine Welt der einstürzenden Fassaden, wobei noch nicht absehbar ist, was dereinst am Ende der Entwicklung stehen wird. Mit Blick auf die Sujets von *La gaviota* und *Lágrimas* lässt sich daher festhalten, dass die formale Wiederherstellung von Ordnung – beide Protagonistinnen werden schließlich nach Villamar versetzt – nicht einhergeht mit der Feier des andalusischen Dorfes als einem Ideal des politischen, religiösen, ökonomischen und sozialen Miteinanders.

Wenn in *La gaviota* der von Ehrgeiz, Rücksichtslosigkeit und Impulsivität getragene Aufstieg der Fischertochter zum internationalen Opernstar, kurzum, ihr Weg von Villamar über Sevilla nach Madrid, sanktioniert wird, indem man sie zurück ins Heimatdorf holt, so entspricht ihre hier geschlossene zweite Ehe einer dauerhaften Krise im Zuge derer neben den musikalischen und architektonischen Ambitionen ihres Mannes auch dessen Rolle als Herr im Haus verhöhnt wird. Die Möwe bleibt Möwe und wird nicht zum *ángel del hogar*.³² In *Lágrimas* steht der mit der Übersiedlung aus der Kolonie ins spanische Kernland ersehnte Aufstieg der Hauptfigur im Zeichen des Scheiterns. Im Gegensatz zu ihrem Vater, einem gewissenlosen Immobilien- und Finanzspekulanten, ist *Lágrimas*, metaphorisiert als „dulce flor [blanca] de los trópicos“ (L, 231), auf spanischem Boden nicht lebensfähig. Sie vergeht wie ihre Mutter, die schon auf der Überfahrt nach Cádiz verstorben ist, was ein schweres Trauma verursacht, das zu überwinden sie

³² So sagt es die bösertige Gracioso-Figur Momo der Protagonistin ins Gesicht: „Momo miró á María con toda la despreciativa dignidad compatible con su tuerta cara, y dijo en voz profunda y tono concluyente, alzando y bajando alternativamente el dedo índice: - Gaviota; fuiste, Gaviota eres, Gaviota serás!“ CABALLERO, *La gaviota*, Bd. 2, 232. Zur Konstruktion des *ángel del hogar* vgl. ALDARACA, *El ángel del hogar*; ARESTI, „El ángel del hogar y sus demonios“, 363-394; MOLINA, „La doble cara del discurso doméstico“, 181-197.

außer Stande ist.³³ Lágrimas ist das Gegenteil der Gaviota: eine tief religiöse und rein passive Figur. Sie steht, sitzt oder liegt physisch und/oder psychisch leidend herum und wird schlussendlich von Sevilla über Cádiz nach Villamar verschoben, wo sie nach langer Passion verstirbt.

Zu diesem Zeitpunkt sieht man Modesto Guerrero noch immer durch den Ort irren. Und seine Festung ist endgültig zu einer romantischen Ruine verfallen. Sein Freund Fray Gabriel ist indes bereits am Ende von *La gaviota* verstorben. Daher erlebt er den Umbau des Klosters zu einer Zigarrenfabrik, kurz, den Einzug der Industrialisierung in die andalusische Provinz, die davon heillos überfordert ist, nicht mehr.³⁴ Der in das Vorhaben eingespannte Bürgermeister erkennt nicht, dass er eine Spielfigur in Händen von Lágrimas' Vater ist, der ihn übervorteilt und ihm zudem das finanzielle Risiko des Unternehmens überträgt, über dessen Erfolg sich der Roman ausschweigt.

Damit nicht genug, auch in der Modellerziehung seines Sohnes ist Perfecto Cívico gescheitert. Jener hat im Zuge seines Studiums in Madrid das Familienvermögen durchgebracht und kehrt wider Willen, den Kopf voller Ideen, die er nicht verstanden hat, zurück nach Villamar, wo er sich nicht etwa als brillanter Jurist, sondern als egoistischer Nichtsnutz hervortut. Zum Ende des Romans zieht es den arroganten *afrancesado* dorthin, wo er hingehört: ins revolutionäre Frankreich des Jahres 1848. Rückblickend kann man daher sagen, dass in Villamar die großen Konflikte auf kleiner Bühne aufgeführt werden, dass die Tragödie einer Modernisierung nach fremdem Vorbild vor Ort mit niederem Personal als Provinzposse gespielt wird. Folglich steht es nicht gut um das Dorf als Hort der Tradition. Und je weiter an ihm geschrieben wird, desto schlimmer wird es.

Doch auch in Sevilla stehen die Zeichen mittlerweile auf Sturm. Es zeichnet sich ab, dass die Marquesa de Alocaz, die das Repräsentieren, nicht aber das Haushalten gelernt hat, nach dem Tod ihres Mannes über ihre Verhältnisse gelebt hat. Und ihr Plan, die finanzielle Notlage mit einer lukrativen Heirat ihrer Tochter zu beseitigen, scheitert. Denn die verzogene Reina denkt nicht an eine Konvenienzehe, sondern an eine romantische Liebesheirat mit dem Spross eines verarmten niederen Adelshauses. Da die Marquesa weder im Stande ist, der Tochter den Kopf zu waschen, noch gewillt ist, sich weiterhin

³³ Die fast klinisch anmutende Beschreibung des Todeskampfes der Mutter ist an dieser Stelle bemerkenswert. Gezeigt wird ein traumatischer weil prosaischer Tod ohne geistlichen Beistand.

³⁴ Die Überforderung zeigt sich u.a. im Anblick eines Dampfschiffes, für das das Bürgermeisterehepaar keine Worte hat: „Perfeuto , Perfeuto, ¿qué demuniu es esu? -El progreso, muger, el progreso, respondió el alcalde, que no sabia como denominar el fenómeno.“ CABALLERO, *Lágrimas*, 312.

Geld zu horrenden Zinsen bei Lágrimas' Vater zu leihen, da sie erst gar nicht bereit ist, dem zynischen Kapitalisten ihre Hand zu verkaufen und ihn derart gesellschaftlich zu nobilitieren, ist sie gezwungen, ihre Landgüter zu veräußern und sich mit den Einnahmen aus ihrem bisherigen Leben, das sie sich nicht länger leisten kann, zurückzuziehen. Damit schließt jedoch auch ihre *tertulia* als Enklavenraum zur Aushandlung von konträren Weltanschauungen, so dass die beiden *Españas* am Ende einander unvermittelt gegenüberstehen.

Clemencia: *Madrid, Sevilla, Villa-María*

Gleichwohl gibt sich Fernán nicht mit einem vergleichbar pessimistischen Befund zufrieden. Tatsächlich formuliert der dritte Roman, von dem hiernach die Rede sein soll, einen Ausweg aus der misslichen nationalen Lage. Und dieser Weg führt erneut in die andalusische Provinz. Aber nicht nach Villamar, sondern nach Villa-María. Dabei handelt es sich um weit mehr als eine Spitzfindigkeit. Auch in *Clemencia* bekommt man es mit einem Aufstiegssujet zu tun. Im Gegensatz zu *La gaviota* und *Lágrimas* erweist es sich indes als gelungen. Die adelige Waise Clemencia wird nach ihrer Erziehung in einem Sevillaner Kloster mit dem draufgängerischen Offizier Fernando Guevara verheiratet und folgt ihm bis zu seinem überraschenden Tod nach Cádiz,³⁵ woraufhin es sie zu dessen Eltern nach Villa-María verschlägt.

Dieser Raum ist im wahrsten Sinne aus der Zeit gefallen. Es handelt sich um ein voll intaktes *antiguo régimen*, repräsentiert von einem alternden Herrscherpaar, dem kauzigen Don Martín Ladrón de Guevara und seiner Frau, der frommen Doña Brígida Mendoza. In ihrer idyllischen Welt steht die Zeit buchstäblich still. So wird Clemencia im Zuge ihres Aufenthalts in Villa-María auch nicht altern, im Gegensatz zu den Figuren, die es nach Madrid verschlägt, wo die neue historische Zeit tickt und Spuren in den Gesichtern hinterlässt.³⁶ Und doch passiert etwas im andalusischen Provinznest: Don

³⁵ Die Cádiz-Episode hat – wie viele andere auch – einen biographischen Bezug, der indes zu einer literaturwissenschaftlich unergiebigem biographistischen Lesart des Romans geführt hat, der hier nicht weiter nachgegangen wird.

³⁶ Letzteres gilt für ihre Jugendfreundin: „Cuando Alegría vio a Clemencia, que merced a su tranquila vida, a su feliz existencia, traía con el alma de una novicia la hermosura de una Hebe, le dijo: -¡Qué lozanía! ¡Qué frescura! ¿En qué Eden has vivido? Ganas me dan de ir a pasar una temporada a Villa-María.“ Alegrías urbanes Leben geht einher mit physischem und moralischem Verfall. Es steht im Zeichen von Dekadenz. Zum Nexus von Moderne und Beschleunigung, der hier am Beispiel des schnelleren Alterns vorgeführt wird vgl. ROSA, *Beschleunigung*.

Martíns Bruder, eine Art Weltgeistlicher, nimmt sich der Bildung der Protagonistin an.³⁷ Es geht ihm um die Schulung der *razón*, die, im Gegensatz zu den französischen und englischen Aufklärern, das geistliche Fundament der Klostererziehung bestehen lässt. So heißt es in einem *juicio del autor*:

Clemencia probará que la educación sencilla de un convento, será siempre la sólida base que forme a la esposa y madre perfecta; y que ésta, ensanchada y cultivada por un bien dirigido estudio formaría la mujer culto [sic] y perfecta. (*E*, 196)

Wenn als Ziel dieser Erziehung eine „gebildete und perfekte Frau“ benannt wird, so weist der Rechtschreibfehler – Cecilia nutzt statt der weiblichen die männliche Form des Adjektivs – wohl unfreiwillig darauf hin, dass Bildung und Gelehrsamkeit bis dato dem Mann zustehen. Tatsächlich wird Clemencia mit einem Medium vertraut, das Fernán Frauen an anderer Stelle ausdrücklich vorenthält: dem (ausgewählten) Buch. Ihr renoviertes Frauenzimmer beinhaltet eine umfangreiche Bibliothek, mit deren Werken sie allesamt vertraut ist:

Había hallado Clemencia preparadas para ella dos habitaciones interiores de las cuales la segunda daba a un corralito encerrado entre cuatro paredes como un pobre preso. [...] Pero al año de ocuparlas Clemencia, nadie las habría reconocido. [...] Los cuadros habían sido restaurados en Sevilla, y brillaban con toda su frescura primitiva en lindos marcos dorados. Sobre un elegante tocador de amarilla de Haití, sobre rinconeras y sobre un velador de la misma madera, había lindos floreros de cristal y de china, llenos de flores naturales. Una bonita librería baja a la inglesa, cubierta de cortinitas flotantes de tafetán carmesí, contenía una colección de libros, los más selectos de nuestros antiguos y modernos escritores [...]. (*C*, Bd. 1, 159f.)

Wie Leslie Kaiura hervorhebt, reicht diese Erziehung weit über die zeitgenössische Mädchen- und Frauenerziehung hinaus.³⁸ Sie führt sie gar ad absurdum. Denn zusammen mit Clemencia drückt Paco Guevara, der Cousin ihres verstorbenen Mannes, die Schulbank. Es handelt sich mithin um ein Prinzip der Koedukation, das sich in doppelter Hinsicht

³⁷ Die Figur wird mit folgenden Worten beschrieben: „Así fue que se dedicó a cultivar aquel entendimiento tan apto para el saber, tan ansioso de enriquecerse y elevarse. Y nadie era más a propósito para encargarse de esta bella tarea porque el Abad era el tipo del hombre superior, que gira en aquella alta esfera, a la que solo pueden llegar los que unen a los más bellos dotes naturales, la virtud, el saber, el conocimiento del gran mundo, el uso de la alta sociedad, y la cultura.“ CABALLERO, *Clemencia*, Bd 1, 165. Der *abad* wird u.a. als Hommage an den katalanischen Weltgeistlichen Jaime Balmes aufgefasst, den Cecilia bewundert, vgl. MIRALLES, „La mujer católica“, 36.

³⁸ Vgl. KAIURA: „Fernán Caballero’s Lessons for Ladies“, 17-33. Mit der Wissensvermittlung im Roman befasst sich ferner VALIS, „Eden and the Tree of Knowledge“, 251-260.

bewähren soll. So wird Clemencia nach ihrer Rückkehr nach Sevilla eine hoch literate Salondame abgeben, die nicht nur über die philosophischen und literarischen Debatten der Zeit im Bilde ist, sondern sich an ihnen beteiligen und ihrem männlichen Gegenüber Paroli bieten kann. Das ist auch von Nöten, weil ein Franzose und ein Engländer um ihre Gunst wetteifern, wobei deren Werben allegorisch zu lesen ist:

Entre las personas que fueron presentadas en casa de Clemencia se distinguían dos extranjeros de alta categoría, el uno inglés, el otro francés, que habían venido a pasar el invierno en la primavera que durante esta estación goza Sevilla, la noble y destronada reina de Andalucía. El vizconde Carlos de Brian y sir George Percy eran dos bellos tipos de sus respectivas razas y países. (C, Bd. 2, 15)

In der Dreierkonstellation geht es offenbar um den Einfluss der französischen und englischen auf die spanische Kultur, die zu ihrem Anhängsel – ebendies schwebt den beiden Herren vor – zu werden droht. Zu aller Überraschung aber widersteht Clemencia den Reizen ihrer Verehrer, indem sie anders als Marisalada nicht ihrem Temperament, sondern ihrem Verstand folgt und sich im Gegensatz zu Lágrimas nicht passiv dem Lauf der Dinge ergibt, sondern diesen aktiv zu ihren Gunsten verändert. So weist sie den zynischen und vom Spleen geplagten Atheisten Sir Percy zurück und wählt den *lugareño* Paco zum Gemahl, in dem sie nach einer Phase des Zweifels ihres Gleichen erkennt. Mit ihm verlässt sie die Provinzhauptstadt um sich in Villa-María niederzulassen und das Familienerbe – soll heißen, die Herrschaft – anzutreten und zu bewahren.

Wenn man der nationalallegorischen Lektüre folgt, macht es den Eindruck, als würde Spanien (Clemencia) die Avancen der Modernisierung ausschlagen, indem es sich in die andalusische Provinz als einer idyllischen Trutzburg des *antiguo regimen* zurückzieht. Bei näherer Hinsicht geht es indes nicht darum, sich vor Ort dem Wandel zu verweigern bzw. ihn hinauszuzögern. Denn Clemencia und Paco unterscheiden sich vom ‚alten‘ Herrscherpaar durch die Lehre, die ihnen der Weltgeistliche hat zuteilwerden lassen. Eine Lehre, die das Beste beider Welten – der spanischen Tradition und der europäischen Moderne, der Religion und der Vernunft – miteinander verbindet, so dass in Villa-María ein „spanischer Weg“ des Wandels eingeschlagen werden kann, den Fernán im *prólogo* der *Gaviota* als den seinen präsentiert:

La cuarta clase, a la cual pertenecemos, y que creemos la más numerosa, comprende a los que, haciendo justicia a los adelantos positivos de otras naciones, no quieren dejar remolcar, de grado o por fuerza, y precisamente por el mismo idéntico carril de aquella civilización, a nuestro hermoso país; porque no es ese su

camino natural y conveniente: que no somos nosotros un pueblo inquieto, ávido de novedades, ni aficionado a mudanzas. Quisiéramos que nuestra Patria, abatida por tantas desgracias, se alzase independiente y por sí sola, contando con sus propias fuerzas y sus propias luces, adelantando y mejorando, sí, pero graduando prudentemente sus mejoras morales y materiales, y adaptándolas a su carácter, necesidades y propensiones. (G, Bd. 1, VII)

Fernán und seinen Protagonisten ist dementsprechend nicht daran gelegen, aus der Geschichte der Modernisierung auszusteigen, sondern daran, eine eigene Geschichte der Modernisierung zu praktizieren. Eine Geschichte, die nicht der nationalen Selbstaufgabe gleichkommt, wie sie von den *pseudos* ersehnt wird, die bei jeder Gelegenheit verhöhnt werden. Bedeutsam ist, dass dieser Vorgang zwar in der andalusischen Provinz lokalisiert wird. Nicht jedoch in einem eher realistisch gezeichneten Villamar, das längst von der Modernisierung überrollt wird, sondern in einem utopischen, weil noch unberührten, Villa-María. Wobei der Text verschweigt, ob es einen solchen Ort (noch) gibt, und falls ja, wie dieser Prozess im Einzelnen funktionieren soll. Doch muss er als Literatur diese Nachweise ja auch gar nicht erbringen.³⁹

Eine eigene (Dorf-)Geschichte

Die hier skizzierte Provinz in Serie ist lesbar als ein Versuch der Versicherung einer aus den Fugen geratenen Lebenswelt zwischen Tradition und Moderne. Demgemäß folgen die drei Romane dem von Gumbrecht formulierten Programm der realistischen Literatur.⁴⁰ Dabei ist Fernáns Haltung nicht etwa die der Reaktionären, sondern die der gemäßigten Liberalen, die in einem Klima der Polarisierung auf einen Ausgleich zwischen den Extremen hinarbeiten – auch wenn sich ein solches Vorhaben historisch als wenig aussichtsreich erweist. Weiterhin ist bezeichnend, dass Fernán die zentrale Rolle dabei nicht einem Mann, sondern einer Frau – Clemencia (als der Gütigen im Sinne des Wortes) – überträgt, die aufgrund einer zeitgemäßen Erziehung, die der Roman ausbreitet, aus der ihr dereinst verordneten Passivität ausbricht, um den Konflikt von *antiguos* und *modernos* exemplarisch zu befrieden. So schreibt Xavier Andreu Miralles:

Cecilia propone un modelo de la feminidad que no pasa por un mero retorno al Antiguo Régimen, a una mujer religiosa sometida al marido, recluida en su casa a apartada del mundo. [...] la originalidad de Cecilia Böhl residiría en haber sabido combinar tradiciones diversas, en releer y adaptar viejos modelos a las

³⁹ Diese Kritik formuliert TIETZ, „Fernán Caballero: *La Gaviota*“, 193-214.

⁴⁰ Vgl. GUMBRECHT, „Sinnbildung als Sicherung der Lebenswelt“, 339-389.

realidades de la España postrevolucionaria de mediados del siglo XIX. Clemencia es una joven que reúne todas la virtudes del carácter nacional de las españolas (la modestia, la sencillez, la religiosidad) [...]. Es también una mujer instruida, cuya inteligencia y virtudes son admiradas y respetadas por su marido. Es este tipo de mujer quien debe llevar a cabo el proyecto de regeneración moral que deseaba para España Fernán Caballero [...].⁴¹

Im Zuge dieses Projekts werden auch zwei Stereotypen der Spanienliteratur, die heißblütige Carmen (*La gaviota*) sowie das devote Weib (*Lágrimas*), abgewickelt – und zwar auf dem Weg aus dem eher realistischen Villamar ins utopische, da von der Modernisierung unberührte, Villa-María. Dabei erweist sich die Protagonistin ausdrücklich nicht als revolutionär. Sie lässt die Religion, die Monarchie und die patriarchale Ordnung im Kern unangetastet, indem sie sich aus freien Stücken für ein Leben als Ehefrau und Mutter an der Seite Pacos – dem männlichen Pendant zur *mujer culta y perfecta* – entscheidet. Doch stellt sich das Paar einer Modernisierung nicht kategorisch in den Weg. Es geht vielmehr darum, in einer reformbedürftigen aber entwicklungsfähigen Gesellschaft vorhandene Spielräume zu erweitern, mit Blick auf Verhältnisse, die sich vorerst nur in der Romanwelt realisieren lassen: in einer eigenen Dorfgeschichte. Diese wird markiert durch das bewusste Spiel mit Serialität (Villamar) und Differentialität (Villa-María), das der Bestandsaufnahme eines als defizitär empfundenen Ist-Zustands (in *La gaviota* und *Lágrimas*) und der Gestaltung eines Gegenentwurfs (in *Clemencia*) zugrunde liegt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- CABALLERO, FERNÁN: *Epistolario de Fernán Caballero. Una colección de cartas inéditas*, hg. v. Alberto López Argüello, Barcelona: Juan Gili 1922. [E]
 — *La gaviota. Novela original de costumbres españolas*, Bd. 1-2, Madrid: Mellado 1856. [G]
 — *La gaviota*. Edición de Demetrio Estébanez Calderón, Madrid: Cátedra 1998.
 — *Clemencia. Novela de costumbres*, Bd. 1-2, Madrid: Mellado 1857. [C]
 — *Lágrimas. Novela de costumbres contemporáneas*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado 1858. [L]

⁴¹ MIRALLES, „La mujer católica“, 27f.

Sekundärliteratur

- ALDARACA, BRIDGET: *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1991.
- ARBAIZA, DIANA: „The Marketing of Cecilia Böhl von Faber: Gender, Economy, and the professionalization of Art“, *Revista Hispánica Moderna* 72.1 (2019), 1-23.
- ARESTI, NEREA: „El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX“, *Historia contemporánea* 21 (2000), 363-394.
- CHARNON-DEUTSCH, LOU: *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 1994.
- DAVIES, CATHERINE: *Spanish Women's Writing, 1849–1996*, London: Athlone 1998.
- DELEUZE, GILLES: *Différence et Répétition*, Paris: PUF 1968.
- DORCA, TOMI: „The Return of the Native: *Pepita Jiménez* as Provincial Idyll“, *Anales galdosianos* 37 (2002), 113-124.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: „Sinnbildung als Sicherung der Lebenswelt – ein Beitrag zur funktionsgeschichtlichen Situierung der realistischen Literatur am Beispiel von Balzacs Erzählung ‚La Bourse‘“, HANS ULRICH GUMBRECHT/KARLHEINZ STIERLE/RAINER WARNING (Hgg.): *Honoré de Balzac*, München: Fink 1980, 339-389.
- HERRERO, JAVIER: *Fernán Caballero. Un nuevo planteamiento*, Madrid: Gredos 1963.
- IAROCCHI, MICHAEL: „Romantic Prose, Journalism, and Costumbrismo“, DAVID T. GIES (Hg.): *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, 81-91.
- KAIURA, LESLIE: „Fernán Caballero's Lessons for Ladies: Female Agency and the Modeling of Proper Womanhood in *Clemencia*“, *Dedimonónica* 9.1 (2012), 17-33.
- KIRKPATRICK, SUSAN: „La Negación del yo: Cecilia Böhl y *La Gaviota*“, dies.: *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835–1850*, Madrid: Cátedra 1991, 227-258.
- „On the Threshold of the Realist Novel: Gender and Genre in *La Gaviota*“, *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 98.3 (1983), 323-340.
- *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835–50*, Madrid: Cátedra 1991.
- KLIBBE, LAWRENCE HADFIELD: *Fernán Caballero*, New York: Twayne 1973.
- LOMBARDI, GIULIA/SIMONA OBERTO/PAUL STROHMEIER (Hgg.): *Ästhetik und Poetik der Ruinen. Rekonstruktion – Imagination – Gedächtnis*, Berlin: de Gruyter 2022.
- LOTMAN, JURI M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: UTB 1986.
- MAHLER, ANDREAS: „Welt, Modell, Theater. Sujetbildung und Sujetwandel im englischen Drama der frühen Neuzeit“, *Poetica* 30 (1998), 1-45.
- MIRALLES, XAVIER ANDREU: „La mujer católica y la regeneración de España: género, nación y modernidad en Fernán Caballero“, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.2 (2012), 17-35.
- MOLINA, ISABEL: „La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: El Ángel del hogar de Pilar Sinués“, *Pasado y memoria* 8 (2009), 181-197.
- MONTESINOS, JOSÉ F.: *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Berkeley: University of California Press 1960.
- *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, Berkeley: University of California Press 1961.

- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG: *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler 2001.
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG/DOROTHEE FRITZ-EL AHMAD/KLAUS PETER WALTER (Hgg.): *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.
- OLSON, PAUL R.: „Reacción y subversión en *La gaviota* de Fernán Caballero“, A. DAVID KOSOFF/JOSÉ AMOR Y VÁZQUEZ u.a. (Hgg.): *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Bd. II, Madrid: Ediciones Istmo 1986, 375-381.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO: „La construcción de lo extranjero y de la esencia de España en *La gaviota*“, *Lucero* 7.1 (1996), 74-79.
- ROSA, HARTMUT: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- SANTOS, JULIÁ: *Historias de las dos Españas*, Barcelona: Taurus 2015.
- SCHNEIDER, LARS: „Ausstieg aus der Geschichte? Über Fernán Caballeros *Clemencia*“, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge* 59 (2018), 210-229.
- „Entre las dos Españas: Sobre el lugar ideológico de *La Gaviota* de Fernán Caballero“, *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina* 79 (2014), 17-32.
- TIETZ, MANFRED: „Fernán Caballero: *La Gaviota*“, VOLKER ROLOFF/HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT (Hgg.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Bagel 1986, 193-214.
- VALIS, NOËL M.: „Eden and the Tree of Knowledge in Fernán Caballero's *Clemencia*“, *Kentucky Romance Quarterly* 29.3 (1982), 251-260.
- WEICH, HORST: „*La Gaviota*: Una lectura a contrapelo“, WOLFGANG MATZAT/MAX GROSSE (Hgg.): *Narrar la pluralidad cultural. Crisis de modernidad y funciones de lo popular en la novela en lengua española*, Frankfurt/M.: Vervuert 2012, 117-133.
- WINKLER, DANIEL/MARTINA STEMBERGER/INGO POHN-LAUGGAS (Hgg.): *Serialität und Moderne. Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*, Bielefeld: transcript 2018.
- WOLF, FERDINAND: *Beiträge zur Spanischen Volkspoesie aus dem Werk von Fernán Caballero*, Wien: K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1858.
- ZAVALA, IRIS: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid: Anaya, 1971.