

## Absuelto de “plagio”: el prólogo a *La filósofa por amor* de Francisco de Tójar

### A Case of Exculpated “Plagiarism”: the Preface to *La filósofa por amor* by Francisco de Tójar

---

IGNAC FOCK

Universidad de Liubiana, Eslovenia

[ignac.fock@ff.uni-lj.si](mailto:ignac.fock@ff.uni-lj.si)

Recibido: 28.07.2020. Aceptado: 14.03.2020.

Cómo citar: Fock, Ignac (2020). “Absuelto de “plagio”: el prólogo a *La filósofa por amor* de Francisco de Tójar”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 28: 315-335.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.28.2020.315-335>

**Resumen:** El presente artículo se centra en *La filósofa por amor* (1799), una novela epistolar española de Francisco de Tójar, quien en el prólogo se presenta como mero “editor” de un manuscrito auténtico, lo cual, en la novela dieciochesca, fue una técnica convencional de autentificación. Se sabe que *La filósofa* es traducción de una novela francesa, así que *de hecho* fue meramente traducida y publicada por Tójar. Además, en nuestro trabajo sostenemos que el prólogo de Tójar, considerado hasta ahora como original, también es solo una traducción. Mediante un análisis narratológico del prólogo y de su papel en la novela moderna, estudiamos un interesante oxímoron: un acto de manipulación narrativa, una mentira creíble relativa al mundo ficcional, ha surtido efectos en el mundo empírico.

**Palabras clave:** Prólogo; *La filósofa por amor*; Ilustración; técnicas narrativas; traducción.

**Abstract:** The present article discusses *La filósofa por amor* (1799), a Spanish epistolary novel by Francisco de Tójar who in the preface presents himself as a mere “editor” of a real manuscript, which was a common technique of authentication in the 18th century. It is known that *La filósofa* is a translation of some French novel, so it was *in fact* merely translated and published by Tójar. In addition, we show that Tójar’s preface, which has been considered original, is a translation as well. Through a narratological analysis of the preface and of its role in the modern novel, we study an interesting oxymoron: an act of narrative manipulation, a plausible lie pertaining to the fiction, has taken effect in the empirical world.

**Keywords:** Preface; *La filósofa por amor*; Enlightenment; narrative techniques; translation.

---

## INTRODUCCIÓN

En 1799 Francisco de Tójar publicaba *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, una novela epistolar en dos tomos que expone de qué manera la convención social oprime la vida privada del individuo, particularmente cuando los padres prohíben a sus hijos la libre elección de pareja, privándoles de este modo tanto de la felicidad personal como también de la posibilidad de actuar con naturalidad y sinceridad. La protagonista de *La filósofa por amor* es Adelaida, que quiere casarse con Durval, de origen humilde, pero admirado por ella por ser virtuoso y honesto; un hombre de bien. El padre de Adelaida trata de impedir el casamiento, y así, en el relato, que leemos en forma de cartas, se exponen temas como la igualdad social, la importancia del sentimiento natural y la emancipación, ya que los temas ideológicos y filosóficos son confiados a una mujer, quien, además, al luchar contra el orden patriarcal es la primera en proclamar su amor. Dicha “apertura”, aunque nada desdeñable para la época, era pequeña puesto que solo consideraba el matrimonio, advierte Álvarez Barrientos, pero añadiendo que “*La filósofa por amor* es una muestra del nuevo modelo de modernidad que establecía un tipo de relación más íntima entre el hombre y la naturaleza (y la sociedad), basado en la consideración del individuo y de su libertad como motor social” (2007: 65).

La problemática, que unos años más tarde sería abordada magistralmente por Moratín en *El sí de las niñas*, en esta novela fue desarrollada en varias direcciones, desplegando una vasta serie de temas ilustrados. A caballo entre dos siglos, conoció grandes éxitos<sup>1</sup> que le causarían problemas con la inquisición a Tójar, impresor salmantino de ideología ilustrada<sup>2</sup>. Desde su aparición, la obra pasó por una adaptación de *Julia, o la nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau<sup>3</sup>, cuyas huellas podrían reconocerse en el texto, aunque sin negarle la originalidad al propio Tójar<sup>4</sup>. Tan solo en 1995, Joaquín Álvarez Barrientos descubrió

---

<sup>1</sup> Fue reimprimida dos veces, en 1805 en Barcelona y en 1814 en Salamanca.

<sup>2</sup> La persecución inquisitorial de las publicaciones de Tójar es descrita brevemente por Alcalá Galiano (1969: 27).

<sup>3</sup> Cf. p. ej. Álvarez Barrientos, Carnero, Pérez López (1995: 974).

<sup>4</sup> “[E]ra un hombre tan dado a la lectura de las novelas francesas, que por fin publicó una obra romanesca titulada *La filósofa por amor* [...] que debe ser una imitación de

que *La filósofa por amor* es traducción de *La Philosophe par amour, ou Lettres de deux amans passionnés et vertueux*, una novela francesa aparecida anónimamente en dos tomos en París en 1765<sup>5</sup>.

Originalidad, traducción y autoría fueron percibidas en el Siglo de las luces de un modo diferente al de hoy día, artística, ética y legalmente. Este último aspecto ha sido investigado por Álvarez Barrientos en su reciente libro *Crimen de la escritura* (2014)<sup>6</sup> y, sin ser el verdadero tema de nuestro estudio, es la *conditio sine qua non* para la reflexión que hacemos.

De acuerdo con la tradición narrativa de la novela epistolar dieciochesca, el texto de *La filósofa por amor* va precedido de un prólogo. Con el presente artículo queremos señalar, primero, que, contrariamente a lo que se ha pensado hasta ahora, este prólogo tampoco es obra de Tójar sino una traducción exacta del prólogo que antecede la obra francesa. Pero sobre todo intentaremos demostrar que el prólogo mediante el cual Tójar niega la autoría de la novela, da lugar a una interesante situación ontológica. Para justificarlo, analizaremos este prólogo apoyándonos, por una parte, en la teoría de Gérard Genette (1987) y, por la otra, en las novelas clave del siglo XVIII, lo cual nos permitirá presentarlo en el marco de las funciones que desempeñaban los prólogos novelescos en dicha época. Se verá que esta situación insólita es causada tanto por la condición de plagio-traducción o pseudoautoría de la novela como, ante todo, por el carácter manipulativo, oficialmente ficcional, inherente al prólogo dieciochesco.

## 1. TRADUCCIÓN Y CONVENCION

### 1. 1. El prólogo a *La filósofa por amor*

Los estudios existentes sobre *La filósofa* no se detienen demasiado en lo que son cuestiones, objetiva y literalmente, marginales: el prólogo y su autoría. Peers hizo mención del prólogo en su estudio sobre el

---

los relatos filosóficos franceses de esa época (¿compuesta por el mismo Tójar?), o cuando menos una traducción sin nombre de autor” (Sebold, 1970: 198).

<sup>5</sup> Basándose en fuentes periodísticas y bibliográficas de los tres siglos pasados, entre los varios autores posibles y probables, Álvarez Barrientos terminó por atribuir la autoría del original a un tal Gatrey, abogado francés (Álvarez Barrientos, 2007: 48-49).

<sup>6</sup> *La filósofa por amor* y Tójar no se mencionan entre los casos “delictivos” estudiados en este libro.

romanticismo español: “Puede añadirse que el prólogo a esta narración idealista aporta un interesante testimonio de la vuelta del gusto de lo que el autor llama, en su más amplio sentido, «romance»” (1973: 57). Por lo tanto, atribuyó la autoría del prólogo al “autor”, esto es, a Tójar, pues su estudio salió mucho antes de que Álvarez Barrientos descubriera la verdadera proveniencia de la novela e hiciera público el descubrimiento en su excelente estudio preliminar a la edición de 1995<sup>7</sup>, aunque sin mencionar –ni mucho menos cuestionar– la autoría del prólogo. Esta sí se menciona de pasada en un capítulo incluido en un volumen publicado en el mismo año, y allí se atribuye a Tójar:

De este modo, Adelaida se convierte, por efecto del amor, en una criminal que desafía a la estructura social, porque, por si no fuera poco, ella es la que lleva siempre la iniciativa en las propuestas amorosas, además de haber sido la primera en demostrar su amor al apocado Durval. Esta idea había sido desarrollada por Tójar en *su*<sup>8</sup> prólogo. (Álvarez Barrientos, Carnero, Pérez López, 1995: 975)

No obstante, en este lugar quisiéramos aclarar que el prólogo a *La filósofa por amor* no fue escrito por Tójar. El descubrimiento de la novela francesa nos permite observar que el prólogo español es, en su totalidad, traducción del *Aviso del editor* francés, con excepción del título del mismo. Reproducimos el texto de la primera página del original<sup>9</sup>, junto con la traducción de Tójar:

*Avis de l'éditeur*

Le goût pour les romans est si universellement répandu, que ce genre d'Ouvrage est devenu une espece nécessaire; & les Auteurs ont contracté envers le Public, l'obligation de l'amuser par ces sortes de productions, & de les renouveler fréquemment. La légéreté françoise ne souffre pas qu'on la laisse manquer d'un objet qui contribue à ses plaisirs. (*La Philosophe*, 1765: i)

<sup>7</sup> Se trata de la primera edición crítica de la novela y en ella aparece el estudio de Álvarez Barrientos al que hacemos referencia, pero citando la reimpresión actualizada del año 2007.

<sup>8</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>9</sup> Como *La filósofa* española, también la francesa había disfrutado de un gran éxito y había sido reimprimida dos veces. Es preciso notar que solo las dos primeras ediciones (1765 y 1766) incluyen el prólogo.

### *Prólogo*

Está tan generalmente esparcido el gusto de los romances<sup>10</sup>, que este género de obras se ha hecho una especie necesaria, y los autores han contraído hacia el público la obligación de divertirle con esta clase de producciones y de renovarlas con frecuencia. La ligereza francesa no sufre que la falte un objeto que contribuye a sus placeres. (Tójar, 1995: 81)

Un examen más detallado nos revelará que la traducción entera es muy fiel para la época, aunque coincidimos con Álvarez Barrientos quien nota como defectos el uso de galicismos y algunas enfatizaciones o simplificaciones del tono de las cartas (1995: 63).

Preciso es subrayar un cambio factual muy obvio que se permitió Tójar: quitó la noción de “editor” al sustituir el clásico “Aviso del editor” por un simple “Prólogo”, que suena un poco más “autoral”. A pesar de todas las funciones del prólogo pseudoeditorial que revisaremos en adelante, esta sustitución nos hace pensar, más que en otra muestra de la apropiación de obra ajena, en la destreza e intencionalidad con las que Tójar se movía por aquel terreno escurridizo en el que solían cruzarse las figuras de autor, editor y traductor dieciochescos. Porque claro está que las adivinanzas y las ambigüedades en torno a la (presunta) autoría de la novela y del prólogo no son nada insólitas si consideramos las convenciones del género epistolar.

## **1. 2. El prólogo y la novela**

La novela moderna, heredera del modelo cervantino, tan solo se articula en el siglo XVIII, gracias sobre todo a los novelistas ingleses y franceses, y es fruto de una subversión que se extiende más allá del ámbito literario: la esencia de la novela moderna es la esencia del espíritu de las Luces, ha demostrado, entre otros muchos, Todorov (2006). Por los cambios en la sociedad y, consecuentemente, en las expectativas del lector, el relato ficcional en prosa tuvo que distanciarse del mundo idealizado de las novelas caballerescas, amorosas y pastoriles del XVII. Tenía que reflejar el mundo circundante, el predominio de la razón sobre la superstición y sobre aquella “puerilidad mental” de la que, según Kant, debía salir el ser humano en el proceso de ilustración, y también la nueva

---

<sup>10</sup> En cuanto a la traducción de la palabra “roman”, véase 2.1.

sentimentalidad que, envuelta en el análisis psicológico, se extendía del libertinaje al moralismo. Y no solo el sabio ilustrado exigía esas doctrinas reflejadas en unos héroes individualizados en vez de tipificados, también el creciente sector de lectores de la clase media<sup>11</sup> buscaba identificarse con ellos.

William Congreve marcó un paso en esa transformación por medio de la terminología, al usar la distinción entre “romance”, viejo relato en prosa, cercano a lo legendario e imaginario, y “novel”, la novela — también etimológicamente— nueva: contemporánea, familiar, que gustara sin recurrir a lo maravilloso e inverosímil<sup>12</sup>. Encontramos la misma distinción, ya más elaborada y con matices de la sensibilidad ilustrada, en la obra teórica *The Progress of Romance* escrita por Clara Reeve en 1785:

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, 1930: 111)

En las letras españolas, el dualismo romance-novela fue parafraseado por José Luis Munárriz en 1798: “[E]l romance heroico y magnífico vino a parar en novela familiar” (citado por Álvarez Barrientos, 1991: 369).

Si nos centramos ahora en la primera parte del prólogo a *La filósofa*, en el texto se desprende una reflexión sobre la novela; el prologoísta

---

<sup>11</sup> En el siglo XVIII el nivel de alfabetización iba creciendo mientras el libro, ya como objeto, se hacía más accesible gracias a los avances en la imprenta y en la papelería que reforzaron la producción y causaron que los precios bajaran.

<sup>12</sup> En el prólogo a su novela *Incognita, Or, love and Duty Reconcil'd* (1692): “Romances are generally composed of the Constant Loves and invincible Courages of Hero’s, Heroins, Kings and Queens, Mortals of the first Rank, and so forth; where lofty Language, miraculous Contingencies and impossible Performances, elevate and surprize the Reader [...]. Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and odd Events, but not such as are wholly unusual or unpresidented, such which not being so distant from our Belief bring also the pleasure nearer us. Romances give more of Wonder, Novels more Delight.” (Congreve, 2018: 3)

recorre la historia del género epistolar, los influjos extranjeros y la recepción. Dedicaba bastante espacio a la novela “a la antigua”<sup>13</sup>, sobre todo a la novela caballerescas española, y como mal ejemplo usa la novela francesa *L’Astrée*, de Honoré d’Urfé, para subrayar el cambio del gusto en el siglo dieciocho: “Llegó ya el gusto a cansarse de ver morir de amor a Héroes, resucitar por el placer, suspirar veinte años, y contar su amorosa pasión a los ecos de las márgenes de Liñón”<sup>14</sup> (Tójar, 2007: 82). Del elogio a la novela epistolar, género que se ha vuelto de moda por presentar “de una manera más viva al Lector los diferentes acontecimientos que se le refieren”, pasa a una observación que de hecho corresponde a la distinción entre “romance” y “novel”:

No hablo aquí de estos cuentos de encantadoras, de genios, etc., frutos de una imaginación encendida y fantástica: el defecto de verosimilitud basta solamente para rehusarles un homenaje que no merecen. Todos desean que se les distraiga, pero que sea a lo menos con una apariencia de verdad. (Tójar, 2007: 82)

## 2. UNA HERRAMIENTA DE AUTENTIFICACIÓN

### 2. 1. “Esto no es una novela...”

A pesar de haber escrito (“escrito”) una novela nueva, a la ilustrada, Tójar siempre traduce “roman” como “romance”. En efecto, más que en la terminología, que desde luego fue vacilando a lo largo del siglo<sup>15</sup>, cabe

---

<sup>13</sup> En palabras de Clara Reeve, “romance”.

<sup>14</sup> Debería poner “el Liñón”, visto que se trata del río Lignon en cuyas orillas tiene lugar la fábula de *L’Astrée*.

<sup>15</sup> El primer teórico de la novela en el ámbito francés, Pierre Daniel Huet (*Traité de l’Origine des romans*, 1670), usa el término “roman”, al igual que el marqués de Sade en *Idée sur les romans* (1799). El idioma no les permitía apropiarse del dualismo terminológico inglés como tampoco se lo permitía al alemán Christian Friedrich von Blanckenburg cuyo estudio *Versuch über den Roman* (1774) es considerado como la primera definición de la novela moderna. En el barroco español el término “novela” se había usado para la novela corta a la italiana —como en *Novelas ejemplares*— y para referirse al relato en prosa, se usaban términos como “romance”, “historia” o “historia fingida”. En el “Prólogo con morrión” a su novela ilustrada *Fray Gerundio* (1758), José Francisco de Isla polemizaba sobre lo que vendrían a ser una “novela útil” y una “desdichada novela” (Isla, 2015: 190-194), de lo que se podría desprender el dualismo “novel-romance” respectivamente; no obstante, cuando en 1787 tradujo del francés *Gil*

detenerse en las observaciones relativas a la naturalidad (“to represent every scene in so easy and natural a manner”), la verosimilitud (“and to make them appear so probable”) y la capacidad de decepción (“as to deceive us into a persuasion [...] that all is real” [Reeve, 1930: 111]) que debía poseer la novela, la cual en el siglo XVIII solía presentarse “con una apariencia de verdad” (Tójar, 2007: 82), rechazando ambiguamente su carácter de una ficción en prosa para evitar cualquier vínculo con aquellas obras que “in lofty and elevated language, [describe] what never happened nor is likely to happen” (Reeve, 1930: 111). “Esto no es una novela”, sino un diario, una correspondencia, un manuscrito encontrado, lo cual correspondía, primero, a la obligación sobreentendida del autor de asegurar la verosimilitud a su obra<sup>16</sup> y, segundo, a las exigencias de los lectores a quienes la forma epistolar o el diario permitían escrudiñar la psicología de los personajes. Por eso también Tójar advierte: “El romance que yo presento, no es un romance: es una historia verdadera.” (2007: 85)

El tópico del manuscrito encontrado acompaña al nacimiento de la novela moderna, y lo hace precisamente a través del prólogo. Es en el prólogo a la primera parte donde Cervantes se declara “no padre sino padrastro” de *Don Quijote*, afirmación que no comprendemos hasta que en el noveno capítulo topamos con los cartapacios y con las huellas del “verdadero” padre, Cide Hamete Benengeli. A continuación, “el morisco aljamiado” abre las puertas a otro tópico de manipulación narrativa, la pseudotraducción. Y ya que esas técnicas narrativas también le imprimen un sello de modernidad a la novela, siguen acompañándola igualmente en la época de su consolidación, el siglo XVIII, cuando más lo necesita. De ahí que, para contextualizar no solo la novela *La filósofa por amor* sino particularmente su prólogo, convenga señalar algunos de los ejemplos más emblemáticos.

He elegido las cartas que aquí van para tantear el gusto del público, pero tengo en cartera muchos otros que podré publicar a continuación. [...]

---

*Blas* de Lesage, mencionó a Huet, haciendo notar que el *Tratado* del 1670 hablaba “sobre el origen de los *romances* o (sic!) *novelas*” (citado por Álvarez Barrientos, Carnero, Pérez López, 1995: 948).

<sup>16</sup> “Estos paratextos se cuidan mucho porque de ellos depende la credibilidad, si no produce la impresión de realidad hacen inverosímil el hallazgo” (Álvarez Barrientos, 2014: 112).

Así pues, me he limitado a hacer el oficio de traductor. Todo mi trabajo ha consistido en verter la obra en el odre de nuestras costumbres,

declara Montesquieu (1992: 23) en el prólogo a su novela epistolar *Cartas persas*, publicada anónimamente en 1721, en la que plantea una crítica mordaz de las costumbres francesas en boca de dos persas con quienes habría trabado amistad y que vivieron en su casa y escribieron las cartas que él ahora se limita a traducir y publicar. Medio siglo más tarde, José Cadalso sigue su modelo. En el prólogo a las *Cartas marruecas*, publicadas póstumamente en 1789, adscribe con benevolencia la obra a esa tradición narrativa<sup>17</sup> y admite los peligros que ella presenta, si bien termina por disfrazar su autoría y recurre al tópico del manuscrito, aunque dejándolo flotar en la ambigüedad:

La suerte quiso que, por muerte de un conocido mío, cayese en mis manos un manuscrito cuyo título es: *Cartas escritas por un moro llamado Gazel Ben-Aly, a Ben-Beley* [...]. Acabó su vida mi amigo antes que pudiese explicarme si eran efectivamente cartas escritas por el autor que sonaba, como se podía inferir del estilo, o si era pasatiempo del difunto, en cuya composición hubiese gastado los últimos años de su vida. (Cadalso, 2008: 145)

El caso más original de tal ambigüedad serían *Las amistades peligrosas* (1782) a las que Laclos añadió dos prólogos contradictorios. En el primero, intitulado “Advertencia del editor”, este sostiene que la obra es “solo una novela”: “Creemos deber advertir al público de que, a pesar del título de esta obra y de lo que dice el redactor en su prefacio, no garantizamos la autenticidad de esta recopilación, y que tenemos incluso muy buenas razones para creer que sólo se trata de una novela<sup>18</sup>.”

---

<sup>17</sup> “[L]as que han tenido más aceptación entre los hombres de mundo y de letras son las que llevan el nombre de *Cartas*, que se suponen escritas en este o en aquel país por viajeros naturales de reinos no sólo distantes, sino opuestos en religión, clima y gobierno.” (Cadalso, 2008: 143-144)

<sup>18</sup> La traducción que citamos es la más reciente, hecha por Ángeles Caso. Aun así, es interesante comprobar que el primer traductor español prefirió interpretar —tal vez para no confundir al público, o bien, por su propia falta del conocimiento teórico-literario— lo que en francés quedaba bien claro. Compárense: “A pesar del título de esta obra y de cuanto el redactor manifiesta en su prólogo, creemos deber advertir al público que no salimos garantes de su autenticidad; pues tenemos poderosas razones para considerarla

(Laclos, 2017: 11) Así se opone explícitamente al mencionado redactor, quien en su “Prefacio”, en las páginas siguientes, estatuye que se trata de una correspondencia auténtica de la cual él solo publica una pequeña parte:

Encargado de ponerla en orden por las personas a quienes les había llegado [...] sólo pedí [...] el permiso para podar todo lo que me pareciese inútil. Si se le añade a ese trabajo ligero el de volver a colocar por orden las cartas que he mantenido [...] y por último algunas notas cortas y raras [...] se conocerá todo el papel que he tenido en esta obra. Mi misión no iba más allá. (Laclos, 2017: 13)

En la portada, por cierto, aparece un subtítulo homologado con el “Prefacio del Redactor”: “Cartas recopiladas de entre un grupo de personas y publicadas para instrucción de algunas otras. Por M. C... de L...” (Laclos, 2017: 10). Tal formulación hace pensar en la novela de cuyo prólogo Laclos tomó una cita<sup>19</sup> como epígrafe para la suya: *Julia, o la nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau, subtitulada: “Cartas de dos amantes que vivieron en una pequeña ciudad al pie de los Alpes, recogidas y publicadas por Jean-Jacques Rousseau” (Rousseau, 2007: 33). Este último, que como Laclos se presenta en calidad de quien tan solo “recopiló y publicó” las cartas, vacila sin la necesidad de ser secundado por parte de otro redactor: “Aunque aquí no aparezco sino bajo el título de editor, yo mismo he trabajado en este libro, y no lo oculto. ¿Lo he hecho todo, y la correspondencia entera es una ficción? Lectores del mundo: ¿qué os importa? Para vosotros es ciertamente una ficción.” (Rousseau, 2007: 35)

## 2. 2. “... y yo no soy el autor”

Gérard Genette analiza y sistematiza los prólogos en el marco de los paratextos<sup>20</sup>, y el prólogo es para él: “[T]oute espèce de texte liminaire

*fabulosa*” (Laclos, 1822: v) y “nous avons même de fortes raisons de penser que ce n’est qu’un *Roman*” (Laclos, 2009: 25) (la cursiva es nuestra).

<sup>19</sup> “He visto las costumbres de mi época, y he publicado estas cartas.” (Laclos, 2017: 10)

<sup>20</sup> Son aquellos textos secundarios o liminares con cuya ayuda el texto se convierte en libro y se presenta como tal a sus lectores; es una zona indecisa, pero pragmática y estratégicamente privilegiada por ser el lugar de transición y de transacción entre lo empírico y lo ficcional, una franja portadora siempre de algún comentario hecho o autorizado por el autor (Genette, 1987: 8).

(préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit” (1987: 164). El estructuralista francés propone diez tipos, que dependen de la autoría y del régimen<sup>21</sup>, para poder definir sus respectivas funciones. El tipo al que podría adscribirse el prólogo a *La filósofa por amor*, como todos los ejemplos mencionados arriba, es el prólogo autoral auténtico, que se bifurca en dos subcategorías: el *prólogo autoral auténtico asuntivo*, o simplemente *prólogo original*, escrito por el autor del texto principal (la novela) quien explícita o implícitamente asume la autoría del texto principal, y el *prólogo autoral auténtico denegatorio*, cuyo autor también es el verdadero autor de la novela, pero usa el prólogo para negarlo, por lo cual Genette propone sinónimos como *prólogo criptoautoral* o *pseudoalógrafo* (Genette, 1987: 188).

Las funciones atribuidas por Genette a los prólogos, se polarizan, según él, entre los prólogos *serios* y los *ficcionales*, a saber: entre los que dicen o implican la verdad sobre la relación entre el autor y el texto que sigue —como, por ejemplo, el prólogo original—, y los que, cada uno a su manera, proponen una atribución de la autoría del texto (y/o del mismo prólogo) que es falsa, visto que los datos exteriores y/o posteriores a su situación oficial u original nos obligan a considerarlos como autorales —como por ejemplo el prólogo pseudoalógrafo (Genette, 1987: 280-281).

Las funciones del prólogo original son principalmente las que han ido acompañando su desarrollo desde la Antigüedad clásica, a partir del prólogo en la dramática y del exordio en la retórica, y las vemos desarrolladas en el prólogo a *La filósofa*: captar la buena voluntad del lector, subrayar la importancia y la utilidad (intelectual, moral, religiosa, etc.), valorar el texto, servir de “pararrayos” ante las críticas, explicar la génesis de la obra, indicar el contexto de su aparición, declarar la intención del autor, determinar el género de la obra, etc. El prólogo pseudoalógrafo, por otra parte, como todos los prólogos ficcionales, funciona de una manera diferente, aunque paralela a la del prólogo original. La ficcionalidad del prólogo pseudoalógrafo se debe a su falsa

---

<sup>21</sup> El prólogo *autoral*, cuando el presunto autor del prólogo es el autor (verdadero o presunto) del texto principal; *actoral*, cuando el autor del prólogo es un personaje de la acción del texto principal; o bien, *alógrafo*, cuando el prólogo es escrito por un tercero. En cuanto a prologuistas verdaderos o presuntos, Genette define el régimen: el prólogo puede ser *real/auténtico* si la autoría del prólogo es confirmada por los todos indicios paratextuales, o, *mutatis mutandis*, *apócrifo* o *ficticio* (Genette, 1987: 181-182).

atribución de la autoría, pero su funcionalidad corresponde precisamente a esa ficcionalidad: tal prólogo está allí para efectuar una atribución ficcional. No obstante, para conseguirlo, subraya Genette, no es suficiente declarar “Yo no soy el autor” sino que hay que construir esa ficción por medio de unos detalles ficcionalmente convincentes, es decir, verosímiles, y la manera más eficaz de hacerlo es la de simular un prólogo serio tipológicamente cercano —en nuestro caso, el prólogo original— con todos los detalles que hubieran conformado las funciones de tal prólogo serio (Genette, 1987: 201-208, 282).

En ese sentido, el prólogo a *La filósofa por amor* es antológico. Hasta aquí hemos expuesto el marco histórico-literario para aclarar las causas por las que el autor se empeña en insistir en la autenticidad de las cartas, ahora el marco teórico-literario nos permite reconocer ese tipo de discurso como una herramienta narrativa tipificada. Lo que hace que este prólogo sea denegatorio, y por lo tanto ficcional, son las líneas siguientes:

El romance que yo presento no es un romance: es una historia, y una historia verdadera. Pero, ¿qué importa al Lector, con tal que yo divierta su imaginación, y que interese su corazón? Él no me pregunta si mi obra es real o fingida, y solo para satisfacción mía hago esta confesión: Durval había escrito su historia y puesto en orden las cartas que la componían; llenando el intervalo por una exposición histórica que enlazaba más bien los acontecimientos y las cartas. (Tójar, 2007: 85-86)

Además, en el prólogo se nos abre otro mundo ficcional que se parece a un cuadro extradiegético que engloba a la fábula incluida en las cartas. El nivel diegético corresponde a la historia amorosa de Adelaida y Durval, y el extradiégético corresponde, primero, a las intervenciones por parte de Durval en la totalidad del manuscrito y, segundo, a las intervenciones —¡las únicas!— que se ha permitido el autor bajo el disfraz de pseudoeditor<sup>22</sup>: “He tenido por conveniente separar todo lo que [Durval] había escrito, por hallarlo repetido en ellas, no sirviendo más que para debilitar la intriga y el interés, y por lo mismo doy las cartas solas” (Tójar, 2007: 86).

<sup>22</sup> En su estudio sobre la novela epistolar, Frédéric Calas analiza todas las tareas posibles del autor disfrazado de “editor”, cuyo denominador común de todas ellas sería el de asegurar un aire de verosimilitud a las cartas y, por lo consiguiente, a la novela (Calas, 2007: 52-57).

Como todos los tópicos, también el del manuscrito encontrado se ve sometido a distintas reelaboraciones, dependiendo de la época, del autor, etc.; en el siglo XVIII se vuelve inseparable de la ironía, a veces incluso de la parodia, porque el prólogo se hincha excesivamente y se convierte en el germen de una segunda novela que podría tomar una existencia autónoma y hasta parasitar, o incluso devorar, la primera novela, según nota Christian Angelet, añadiendo que, para que el uso del tópico resulte justificado, debe haber algún vínculo entre el texto novelesco y el prólogo, ya que de lo contrario, “[la préface] paraît plaquée sur le roman et elle s’oublie aussitôt” (Angelet, 1990: 171). Esto coincide con uno de los argumentos en los que Alberto Porqueras Mayo apoya su definición del prólogo como género, *la permeabilidad*:

El prólogo recibe, por su proximidad al libro que acompaña, unas marcadas influencias que lo atraviesan, modelan y transforman. Su carácter introductorio a *algo*, hace que este *algo* se prolongue hasta él y le revista de sus características. De aquí que el género se torne algunas veces subgénero dependiente de un género más potente al cual presta un «servicio» o «funcionalidad» precisos. (Porqueras Mayo, 1957: 100)

Porque si *L’Astrée*, según el prólogo a *La filósofa*, es un modelo a abandonar, la *Nueva Eloísa* de Rousseau, a la que este prólogo hace numerosas referencias, es uno a adoptar. Si bien no en todos los aspectos, afirma señalando que Rousseau ha tenido razón al prohibir la lectura de la *Nueva Eloísa* a las jóvenes honestas, “porque el error se insinuaría fácilmente en su corazón; pero no debe pronunciar anatema contra todos los romances; hay algunos que merecen leerse, porque son útiles a los Lectores” (Tójar, 2007: 85).

Y este sería el caso de su novela, cuyo contenido y final feliz resume, un final marcado por la razón que cede ante el sentimiento natural, pues el padre de Adelaida acaba consintiendo al matrimonio. Frente a Rousseau que está siendo ambiguo:

Nunca las jóvenes honestas han leído novelas, y a este libro le he puesto un título lo bastante claro como para que, al abrirlo, uno sepa a qué atenerse. Aquella que, a pesar del título, se atreva a leer una sola página, será una joven perdida; pero que no se le impute al libro esta pérdida, el mal estaba ya hecho. Puesto que lo comenzó, que lo acabe de leer: ya no arriesga nada. (Roussau, 2007: 36)

el autor de *La filósofa por amor* es más ingenuo, pero asertivo y didáctico<sup>23</sup>:

De cualquier modo sería pues injusto prohibir la lectura a las jóvenes; porque no hay cosa más a propósito para formar el gusto, e ilustrar el espíritu, que enseñarle máximas conformes a la razón. El mal que hacen no está en ellos, está en nosotros. La que se deja seducir por la lectura de un romance amoroso, lo hubiera sido por una declaración tierna de su amante. (Tójar, 2007: 85)

Recomienda directa y sinceramente la lectura, constatando que la literatura no puede influir en aquellas acciones que simplemente siguen el sentimiento natural: “La disposición natural lo hace todo, y el arte en nada contribuye” (Tójar, 2007: 85). La ausencia de la ingeniosa ironía rousseauiana<sup>24</sup> se hace aún más clara en los pasajes doctrinales, los que al fin y al cabo justifican que *La filósofa* sea estudiada en el ámbito de las letras españolas a pesar de haber sido introducida en él, según se ha averiguado, como traducción<sup>25</sup>. Hablando de una España reaccionaria y católica que tarde y lentamente se fue sumando a la corriente ilustrada, es preciso tomar en cuenta y subrayar la demostrada popularidad de la obra en cuyo prólogo se dice:

Una joven que sabe sobreponerse con intrepidez a las ideas, que el común de las gentes tiene introducidas por el pudor, y que es la primera en comunicar a su amante su pasión, presenta una situación muy extraordinaria; no sé de dónde nace la sorpresa, ni de dónde trae origen esta preocupación. ¿Por qué pues debe haber mayor inconveniente en una declaración semejante en una mujer que ama, que de parte de un hombre? (Tójar, 2007: 87)

---

<sup>23</sup> Su ingenuidad, por cierto, es más cercana al conocido pensamiento rousseauiano — el hombre en su esencia es bueno, el entorno es el que lo corrompe— que el propio Rousseau en su prólogo.

<sup>24</sup> “Le puritanisme du protestant et la mauvaise foi du romancier font ici bon ménage”, observa Maurice Couturier (1995: 58).

<sup>25</sup> Álvarez Barrientos comprueba que el papel de las obras traducidas en la conformación de la literatura nacional “se puso ya de manifiesto en el mismo siglo XVIII, al destacar el efecto renovador que a menudo tenían sobre la literatura propia, pues introducían temas, formas y contenidos nuevos. Cambiaban así, además, las tradiciones literarias y culturales” (2007: 19).

Queda claro que la orientación doctrinal de *La filósofa* coincide perfectamente con la de su prólogo, que Porqueras Mayo, de acuerdo con su tipología, hubiera llamado *doctrinal*, aunque también *preceptivo* puesto que se “teoriza” en él sobre la novela y su recepción, y, finalmente, *afectivo* porque “intensifica su técnica de diálogo con el lector”; “Los prólogos de carácter humorístico o irónico serán siempre afectivos, por radicar estas actitudes en íntimas estructuras afectivas del alma humana” (1957: 115-117)<sup>26</sup>.

Ciertamente, se trata de unas funciones que desempeñará todo *prólogo original*; sin embargo, aunque fueran ejecutadas con mayor o menor ironía, no necesariamente convertirían el prólogo en ficcional, esto es, *denegatorio*: esta condición se debe tan solo a las falsas atribuciones de autoría. O bien, en palabras de Genette: “Et du même coup, et sous le couvert de cette simulation fictionnelle, rien n’interdit à l’auteur (réel) de la préface d’y dire ou d’y faire dire à propos du texte dont il est également l’auteur réel diverses choses qu’il pense sérieusement” (1987: 282). Por lo tanto, esa defensa totalmente seria de la sensibilidad ilustrada no altera en absoluto la manera en la que se presentan la novela *La filósofa por amor* y su prólogo en el cual el autor da a saber: esto no es una novela y yo no soy su autor.

### 3. UNA HERRAMIENTA DE “LEGALIZACIÓN”

No en balde la palabra “plagio” aparece entre comillas en el título de este artículo. Basándose en una serie de litigios que tuvieron lugar en el siglo XVIII en Inglaterra, cuna de la Ilustración, Lawrence Venuti demuestra que la legislación relativa a los derechos de autor promulgada a comienzos de dicho siglo, aun protegiendo a los autores ante los editores y los librerías, “acknowledged a translation to be an independent work which did not infringe the copyright of the author who produced the underlying work” (Venuti, 1998: 55). En el capítulo intitolado de un modo ya de por sí significativo, “Taking Liberties”, Helen Mary McMurrin (2010: 72-98) analiza las prácticas en la traducción dieciochesca; a menudo sospechosas, se deben entender dentro de un concepto diferente de la originalidad, cuyo nacimiento Roland Mortier

---

<sup>26</sup> Es verdad que Porqueras Mayo se dedica al prólogo en el marco del Siglo de oro, pero muchas de sus conclusiones son aplicables a la posterioridad, sobre todo las que se desprenden de la parte diacrónica de su estudio.

(1983) ubica justamente en el siglo XVIII. También Inmaculada Urzainqui (1991: 624) hace constancia de dichas prácticas<sup>27</sup>, pero sin notar la simple equiparación entre traducción y original, lo que hizo Tójar y que en la época resultaba legal.

Cabe agregar que Tójar también “dio a luz” los *Cuentos morales* de Saint-Lambert (2002), a los que sí antepuso él mismo un prólogo donde, aunque sin asumir la responsabilidad por la traducción, alegó al autor del original francés. De ahí que, al hablar de *La filósofa*, convenga insistir en la “falta de sinceridad” por parte de Tójar en cuanto a la verdadera autoría del texto novelesco, lo que asimismo opina Álvarez Barrientos: “Otra cosa es llegar a dilucidar si [Tójar] hacía suya la propuesta del autor traducido, aunque [...] creo que sí” (2007: 21). Además, al investigar las cuestiones de autoría, aunque se refieran a textos históricos, Álvarez Barrientos lanza una idea que fácilmente podría aplicarse también a textos literarios. Jacinto Segura publicó en 1733 una obra que presentó como un tratado didáctico para ser historiador, dedicando un capítulo al así llamado “argumento negativo”, un instrumento crítico de los nuevos historiadores, pues con la llegada de los Borbones el uso de la historia se había vuelto mucho más político, lo cual causó una lectura más crítica de los textos históricos.

Este argumento negativo es el silencio o falta de testimonios en libros, memorias y documentos contemporáneos y posteriores a la fecha supuesta de lo «descubierto». Si este silencio es absoluto, se convierte en prueba de la falsedad de quien aporta la noticia; si es relativo, si hay algunas referencias, entonces hay que calibrar su valor. (Álvarez Barrientos, 2014: 71)

Ahora bien, en el prólogo a *La filósofa* —como en el libro entero— había sido suprimida por parte de Tójar toda referencia al original francés; al fin y al cabo, cierto grado de “dolo” también es deducible de la sustitución del “Aviso del editor” por “Prólogo”<sup>28</sup>. Por otra parte, las que en calidad de “estrategias aceptadas y canónicas” (Álvarez Barrientos, 2014: 113), entre las que además del hallazgo de cartas generalmente cabe también la (pseudo)traducción, provocaran ambigüedades o hasta sirvieran de “un indicio irónico de falsedad”

<sup>27</sup> Enumera las siguientes: restitución, selección, abreviación, acumulación, corrección, nacionalización, generalización, actualización, recreación, paráfrasis, continuación.

<sup>28</sup> Véase 1.1.

(Álvarez Barrientos, 2014: 112), Tójar las había conservado e incluso añadido: “las da a luz”.

Las primeras son unas circunstancias reales que forman parte del mundo empírico, mientras que las segundas, las que a propósito del contenido del prólogo y de su función literaria hemos expuesto, se desprenden del mundo ficcional donde la verdad o la realidad, claro está, son sustituidas por la verosimilitud. “La búsqueda de unos instrumentos que sirvieran para construir la verdad se da en la ciencia y en la historia, no en la literatura —campo de la ficción—, que sin embargo está implicada en esa búsqueda con los instrumentos de la filología” afirma Álvarez Barrientos (2014: 73). En efecto, entre los mundos empírico y ficcional está el umbral, la zona pragmática y estratégicamente privilegiada llamada paratexto, y con los instrumentos de la filología hemos demostrado que el prólogo de *La filósofa por amor* cumple con todos los requisitos y con todas las funciones del “clásico” prólogo pseudoeditorial que se fijó como una convención narrativa en la novela epistolar dieciochesca.

No obstante, debido a la confluencia excepcional de las circunstancias literarias y no literarias en el caso de Tójar, se produce un oxímoron. En la portada de la primera edición de la novela y de ambas reimpresiones, se lee: “La filósofa por amor, ó, Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos. Las dá á luz D. Francisco de Tójar” (Tójar 1799, 1). Considerando el contexto dieciochesco, las estrategias narrativas y todo lo que se ha constatado arriba, es impensable no leerlo del mismo modo que leemos *Julia, o la nueva Eloísa*: “Cartas [...] recogidas y publicadas por Jean-Jacques Rousseau”, *Las amistades peligrosas*: “Cartas recopiladas [...p]or M. C... de L...”, y muchas otras novelas de la época.

## CONCLUSIONES

Podríamos decir que el tipo de advertencias y declaraciones que hemos observado conoce hoy día, en la literatura y en el arte cinematográfico sobre todo, dos extremos. El primero, además de metaficcional —los ejemplos dieciochescos lo son todos— es paródico; piénsese en el epígrafe de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco: “*Naturalmente*<sup>29</sup>, un manuscrito”. El segundo, aunque diametralmente

---

<sup>29</sup> La cursiva es nuestra.

opuesto al anterior, funciona en el marco de la misma problemática y privilegiada zona del paratexto y, además de ser, según Genette, serio (1987: 280), surte efectos jurídicos: “Los sucesos y personajes retratados en esta novela/película/serie son completamente ficticios. Cualquier parecido con personas reales, vivas o muertas, o con hechos reales es pura coincidencia.”

Hemos aclarado que el hecho de que el autor se presente como mero editor de un manuscrito encontrado y rechace, aunque implícita o ambiguamente, la autoría y cualquier huella de invención, fue una estrategia convencional de garantizar la verosimilitud. Fue una mentira literaria, “una ficción oficial” (Genette, 1987: 185), un guiño autoral que no hace falta poner en evidencia, porque forma parte del contrato de ficción. El conocimiento cultural y la experiencia impiden al lector que tome un texto ficcional por historiográfico o biográfico, al fin y al cabo, por verdadero. Pero el “objeto del contrato ficcional”, para seguir con la terminología jurídica, suele ser el relato que se extiende desde el hallazgo del manuscrito hasta la fábula que en él se lee<sup>30</sup>. En el caso de Tójar, en cambio, las estrategias narrativas, esto es, *literarias*, que se hallan en el prólogo y que vertió fielmente al español, surten efectos no solo en el mundo literario, sino también en el *extraliterario*, empírico. A saber: a pesar del descubrimiento del original francés, difícilmente le imputaríamos un delito de plagio a Tójar, puesto que se tomó diez páginas para aclarar, sin lugar a dudas, que no era el autor de la obra que daba a luz. Y doscientos años más tarde —por una razones contextuales muy diferentes, pero con consecuencias similares— no podemos sino asentir.

### BIBLIOGRAFÍA

Alcalá Galiano, Antonio (1969), *Literatura española, siglo XIX*, Madrid, Alianza.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1991), *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

---

<sup>30</sup> Según comprueba Versini (1979: 52), “après l’authenticité des lettres, celle des faits”.

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2007), “*La filósofa por amor* o el mundo contra Adelaida”, en Francisco de Tójar, *La filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 43-66.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2014), *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, Abada.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, Guillermo Carnero y Manuel Pérez López (1995), “La narrativa del siglo XVIII”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 897-994.
- Angelet, Christian (1990), “Le topique du manuscrit trouvé”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 42, pp. 165-176. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1990.1736>.
- Cadalso, José de (2008), *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra.
- Calas, Frédéric (2007), *Le roman épistolaire*, París, Armand Colin.
- Congreve, William (2018), *Incognita: or, Love and Duty Reconcil'd*, Fráncfort del Meno, Outlook Verlag.
- Couturier, Maurice (1995), *La figure de l'auteur*, París, Seuil.
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*, París, Seuil.
- Isla, José Francisco de (2015), *Fray Gerundio de Campazas*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra.
- Laclos, Pierre Choderlos de (2009), *Les Liaisons dangereuses*, París, Gallimard.
- Laclos, Pierre Choderlos de (2017), *Las amistades peligrosas*, Barcelona, Planeta.

- McMurrin, Mary Helen (2010), *The Spread of Novels. Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, Princeton, Princeton University Press.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat (1992), *Cartas persas*, México D. F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mortier, Roland (1983), *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, París, Droz.
- Peers, Edgar Allison (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- Philosophe par amour, ou Lettres de deux amans passionnés et vertueux, La* (1765), París, Cailleau. Disponible en: <https://books.google.com> (fecha de consulta: 02/03/2020).
- Porqueras Mayo, Alberto (1957), *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC.
- Reeve, Clara (1930), *The Progress of Romance*, Nueva York, Facsimile Text Society.
- Rousseau, Jean-Jacques (2007), *Julia, o la nueva Eloísa*, Madrid, Akal.
- Saint-Lambert, Jean François de (2002), *Colección de cuentos morales (los da a luz Francisco de Tójar)*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Salamanca/Cádiz, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Salamanca/Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz.
- Sebold, Russell P. (1970), *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa española.
- Todorov, Tzvetan (2006), *L'esprit des Lumières*, París, Éditions Robert Laffont.

Tójar, Francisco de (1799), *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Salamanca, En la oficina del editor. Disponible en: <https://books.google.com> (fecha de consulta: 02/03/2020).

Tójar, Francisco de (1805), *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Barcelona, Jordi, Roca y Gaspar. Disponible en: <https://books.google.com> (fecha de consulta: 02/03/2020).

Tójar, Francisco de (1814), *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Salamanca, D. Vicente Blanco. Disponible en: <https://books.google.com> (fecha de consulta: 02/03/2020).

Tójar, Francisco de (2007), *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Urzainqui, Inmaculada (1991), “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor” en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural. España-Francia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones la de Universidad de Oviedo, pp. 623-638.

Venuti, Lawrence (1998), *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Nueva York, Routledge.

Versini, Laurent (1979), *Le roman épistolaire*, París, Presses Universitaires de France.