

Ignac Fock

Universidad de Ljubljana

Metáfora y metonimia: dos prólogos de *Eusebio* de Pedro Montengón

Metaphor and metonymy: Two prologues of *Eusebio* by Pedro Montengón

Recibido: 07.05.2018 / Aceptado: 23.07.2018

Resumen: Este artículo trata de los dos prólogos de la novela ilustrada *Eusebio* escrita por Pedro Montengón, un jesuita español expulsado. El autor delimita la problemática del prólogo apoyándose en las teorías de Genette (1987) y de Porqueras Mayo (1957) sobre el prólogo y en las de Eco (1979) y de Iser (1974) sobre el lector, complementándolas con estudios sobre *Eusebio*. A través de un análisis narratológico comprueba que los prólogos de *Eusebio* son tipológicamente iguales, pero que se distinguen por la manera en que tratan al lector y sobre todo por la relación que establecen con el texto primario (la novela). En el primer prólogo, esta relación es metafórica; en el segundo, en cambio, es metonímica, ya que instituye la contigüidad entre el mismo y el texto novelesco, lo cual repercute también en la distancia ética tomada por el autor, que en el segundo prólogo se ve disminuida.

Palabras clave: prólogo, paratexto, novela española, novela ilustrada, *Eusebio*.

Abstract: The following article discusses the two prefaces to *Eusebio*, a novel of Enlightenment written by Pedro Montengón, an expelled Spanish Jesuit. The author delimits the subject on the basis of Genette's (1987) and Porqueras Mayo's (1957) theoretical studies about the preface as well as Eco's (1979) and Iser's (1974), about the reader, combining them with recent studies about *Eusebio*. Through a narratological analysis the author proves the two prefaces to *Eusebio* to be typologically equivalent, but different in regard to their treatment of the reader and, most of all, with respect to the relation they establish with the core narrative, i.e., the novel. This relation is metaphorical in the first preface, while it is metonymical in the second preface, in which a principle of contiguity between the preface and the core narrative is established and where the ethical distance taken by the author is thus reduced.

Keywords: preface, paratext, Spanish novel, novel of Enlightenment, *Eusebio*.

1. Introducción

Toda obra literaria consiste principalmente en un texto, pero este jamás se presenta solo, sino que va acompañado por una serie de elementos secundarios, textuales o no, que lo complementan, los *paratextos*¹: el título, el nombre del autor, la paginación, el tamaño, epígrafes, ilustraciones y, finalmente, el prólogo. Conceptual y formalmente el prólogo proviene de la antigüedad clásica: del prólogo dramático, que daba a conocer los antecedentes mitológicos de la tragedia, y del exordio, que en la retórica anunciaba el tema del discurso. Ambos se empeñaban en captar la buena voluntad (*captatio benevolentiae*) del espectador o del oyente, de ahí que el prologuista y el orador con frecuencia usaran motivos con valores meramente funcionales, unos recursos que en la tradición literaria se fijaron como *tópicos*. Como procedimiento retórico por medio del cual el autor alza su obra al pedestal del arte y de la ficción, el prólogo se fue convirtiendo en un elemento convencional en la tradición literaria.

Este artículo trata de los dos prólogos de la novela *Eusebio. Historia sacada de las memorias que dejó él mismo*, escrita por Pedro Montengón y Paret (1745-1824) y publicada en cuatro tomos entre 1786 y 1788: “Prólogo” a la *Parte primera* y el “Aviso” con el que empieza la *Parte tercera*. A pesar de las similitudes que podremos comprobar a través de los principales estudios teóricos dedicados al prólogo, estos dos prólogos se distinguen en su tratamiento del lector, lo que cambia radicalmente sus imágenes retóricas y poéticas como también el lugar que ocupan en el marco de la obra entera.

Pretendemos demostrar que el primer prólogo de *Eusebio* establece con el texto de la novela una relación metafórica: no tiene una función retórica plena, sino que atestigua el fondo doctrinal de la novela, aunque su referente se halla fuera de la misma. El segundo prólogo, en cambio, establece con el texto de la novela una relación metonímica, de contigüidad: señala a la novela, orienta e influye intencional y abiertamente al lector, tratando de funcionar como un puente causal-consecutivo. Asimismo, se podrá observar que ese desajuste prologal provoca un cambio considerable y novedoso relativo a la distancia ética tomada por el autor-prologuista, aunque narratológicamente este permanece idéntico.

2. El prólogo: un recurso retórico y literario

En su estudio ya “clásico” dedicado al prólogo, Alberto Porqueras Mayo combinó el enfoque histórico-literario con el filológico y el retórico para sostener que en el Siglo de Oro español el prólogo disponía de todas las características del género literario. Propuso una clasificación doble de los prólogos, según la forma exterior y, más importante, según el contenido: prólogo presentativo, preceptivo, doctrinal y afectivo (Porqueras Mayo 1957: 114-117). A continuación partió del estudio de Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948) para comentar la presencia del tópico en los prólogos; el teórico alemán había dividido los tópicos en cinco categorías y una de ellas es la tópica exordial. Porqueras Mayo observó que los intentos de originalidad en el pró-

¹ Véase Genette (1987 y 1982).

logo giraban en torno al contacto con el lector, y sobre este inciden casi siempre también los tópicos (Porqueras Mayo 1957: 140-143). Para nosotros, el concepto más relevante que define Porqueras Mayo es el de la “permeabilidad”, pues deriva de la relación entre el prólogo y “su” texto, que es el tema de este escrito:

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)

En la teoría de la narrativa, el estudio de referencia es el de Gérard Genette (1987), quien establece que el prólogo (*préface*) es “toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède” (1987: 164), pero, como todo paratexto, es un discurso heterónimo, auxiliar, destinado a prestar servicio al que es su causa primaria: el texto (*cf.* 1987: 17). Genette divide los prólogos según el rol y el régimen de la instancia prologal, esto es, la figura narrante del prólogo². Así fija diez tipos de prólogos y les atribuye sus respectivas funciones. Otras investigaciones narratológicas o continúan la línea de Genette con ciertas modificaciones o lecturas críticas o tratan de armar otro concepto ontológicamente parecido al del paratexto³. El denominador común de estos estudios es la separación ontológica entre el prólogo y la novela, y no suelen detenerse en la relación entre ambos.

Sin embargo, fue gracias a su posición en la obra literaria que el prólogo se convirtió en el punto de arranque para la subversión, la parodia y, por lo tanto, para la originalidad y la modernización⁴. La novela moderna, que se articuló en el siglo XVIII, es

² Según el rol que tiene el prologuista en la obra literaria, el prólogo puede ser auctorial (si el presunto autor del prólogo también es el autor, real o presunto, de la obra), actorial (si es un personaje de la obra) o alógrafo (si es un tercero). Según el régimen del prologuista, el prólogo puede ser auténtico (si la autoría del prólogo es confirmada por los todos indicios paratextuales) o, *mutatis mutandis*, apócrifo o ficticio; véase Genette (1987: 181-186).

³ Otras investigaciones narratológicas o continúan la línea de Genette con ciertas modificaciones o lecturas críticas (*cf.* del Lungo 2009) o tratan de armar otro concepto ontológicamente parecido al del paratexto: Susan Sniader Lanser (1981) incluye el prólogo en la así llamada estructura extraficcional (*extrafictional structure*) y Brian Richardson introduce el término antetexto (*antetext*) para designar “the prefatory and framing material provided by the author that circumscribes the narrative proper” (2008: 113).

⁴ Mencionemos uno de los ejemplos más destacados. Si *Don Quijote* es una parodia de la novela cabaleresca, del mismo modo el prólogo a la *Primera parte* es un hipertexto del prólogo tradicional, a saber, una reacción autorreferencial y metaficcional a las proporciones formales y funcionales del prólogo y del exordio clásicos. Francisco J. Martín incluso sostiene que con *Don Quijote* nació el prólogo moderno “como entidad literaria en su propio derecho”: “si Miguel de Cervantes Saavedra es el ‘padre’ de la novela moderna, lo es también del ‘prólogo novelístico’” (Martín 1993: 77, 79). Nótese que la función crítico-innovadora de la parodia ha sido defendida por muchos teóricos desde diferentes puntos de vista. Yuri Lotman habló de la estética de identidad y de la estética de oposición; la última, que aparece en el barroco, se

un producto de la burguesía ilustrada, un testimonio de la secularización de la cultura y, a la vez, uno de los apoyos más importantes de ese proceso (*cf.* Todorov 2006). Implica una lectura desprovista de dogmas, lo cual se refleja en su base ideológica, pero también en su estructura narrativa.

Alberto Caturla Viladot se dedica a la dimensión pragmática del paratexto⁵, que él entiende como un espacio limítrofe “a orillas del texto”. Cabe destacar una aportación suya que es crucial para nuestro análisis. Según él, cualquier paratexto está involucrado en el carácter de enunciado⁶ de la novela, pero no (solo) en el sentido literal, llevando a cabo una acción o una función (diría Genette), sino también por imprimirle un tono al texto principal el cual, inserto en el espacio paratextual, nunca nos llega “neutro”:

El espacio paratextual contribuye a la intención comunicativa del enunciado y le imprime una determinada entonación. [...] Además, el paratexto en general puede verse como un repliegue sobre el propio enunciado principal que contribuye a imprimir sobre el mismo una acentuación determinada. (2005: 53)

Siendo el lugar privilegiado para realizarlo, el prólogo desempeña su papel modernizador en el sentido preceptivo —todo lo relativo a la novela como género literario⁷— y en el sentido intelectual y doctrinal, ya que tiene la capacidad de matizar, teñir y entonar el “mensaje” novelesco.

3. “El hombre es el objeto de este libro”

La novela de Montengón cuenta la historia de un niño de seis años llamado Eusebio que tras sobrevivir un naufragio en las costas norteamericanas es adoptado por un matrimonio de cuáqueros. El cestero Jorge Hardyl se ocupa de su educación, pero sustituyendo el dogmatismo católico por los preceptos de Epicteto sobre el estoicismo, la responsabilidad y la disciplina, y por el empirismo de Locke⁸. Acompañado por Hardyl,

refiere a una solución artística que se ha vuelto original por oponerse al modelo preestablecido y al cliché; véase Lotman (1977). Patricia Waugh, por su parte, define la parodia como “creation plus critique” (2001: 68, 69). Linda Hutcheon, finalmente, en su estudio sobre la metaficción entiende la parodia de Cervantes como “an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring” (2013: 18, 23).

⁵ También Genette había hablado de la “fuerza ilocutoria del paratexto” (1987: 16-17).

⁶ Caturla Viladot propone enfocar el paratexto a través de la teoría bajtiniana sobre el enunciado.

⁷ Visto que el gusto moderno requiere una representación verosímil del mundo circundante y unos héroes con los que el lector, hombre común, pueda identificarse, los novelistas, además de ir cambiando los temas y los personajes, recurren a las técnicas que permiten cumplir con tales requisitos: las novelas se presentan como correspondencias y manuscritos encontrados, como diarios, memorias, relatos de viaje... No en balde aparecían en los prólogos dieciochescos fórmulas como “esto no es una novela” e incluso discusiones autorreferenciales en torno al mismo término “novela”.

⁸ No solo el marco educativo de Eusebio es un compendio del pensamiento filosófico ilustrado, también el hecho de que él “renació” en las costas del Nuevo mundo para crecer en una familia de cuáqueros tiene un significado ideológico. Entre los enciclopedistas, el cuaquerismo fue un sinónimo de la austeridad y del justo medio, de la honestidad, del pacifismo, de la tolerancia religiosa y del deísmo. Voltaire escribió sobre los cuáqueros en las obras *Lettres philosophiques* (1734), *Essai sur les moeurs* (1754) y *Traité sur*

el joven Eusebio viaja a Inglaterra donde aprecia la naciente industria, el progreso y el bienestar público. Reflexiona sobre la tolerancia y los perjuicios causados por el fanatismo religioso.

Gracias a su ejemplaridad en tratar el conjunto de los temas ilustrados, *Eusebio* podría pasar por una obra de programa. Además, Montengón no compuso una sátira⁹, sino que se dedicó a la educación moral e intelectual del individuo¹⁰. Pero el enciclopedismo de *Eusebio* no se adecúa en todos los aspectos a la tradición literaria de la que se nutre. Es sabido que Rousseau consideraba al hombre como naturalmente bueno, sus vicios siendo de proveniencia externa; Montengón, en cambio, opina que desde el nacimiento le acompañan al hombre los gérmenes tanto de la virtud como del vicio, pero gracias a la buena educación y al conocimiento de la naturaleza llega a desarrollar y a consolidar su lado positivo¹¹.

Maurizio Fabbri, quien analiza los paralelismos entre *Eusebio* y *Emilio*, constata que la educación de Eusebio transmite la propuesta de cómo el ser humano al integrarse en la sociedad y al llegar a serle útil, podrá ir aprendiendo a defenderse de ella. En la novela, el estudioso nota dos modos de comportamiento relativamente esquemáticos, casi dos moralejas: la indiferencia frente a las paradojas de la vida y a las contradicciones sociales, y la búsqueda del refugio en la naturaleza (cfr. Fabbri 1972: 72-73).

Por su parte, María Isabel Román Gutiérrez entiende las modificaciones del pensamiento rousseauiano como autocensura por parte de Montengón, jesuita, quien habría procurado esquivar la censura eclesiástica¹²: en efecto, su doctrina no se opone directamente al dogma del pecado original (1989: 283). Pero lo que llama especialmente la atención es que, al hablar de las modificaciones ideológicas y de las atenuaciones del pensamiento ilustrado en lo tocante a la religión, la autora se refiere al (primer) prólogo de *Eusebio*.

3.1 El primer prólogo de *Eusebio*

Este prólogo es del tipo autorial auténtico asumible (*préface auctoriale authentique assumptive*). Es autorial porque el supuesto autor del prólogo equivale al autor de la no-

la tolérance (1763) expresando una gran admiración por sus virtudes sociales, aunque al mismo tiempo aprovechó su ejemplo para reprobar el catolicismo; véase García Lara (1998: 59).

⁹ Lo hubiera hecho Isla en *Fray Gerundio*, partiendo de la predicativa posbarroca, y lo haría, unos años más tarde y ya con un toque prerromántico y costumbrista, Cadalso en *Cartas marruecas*.

¹⁰ Son innegables el influjo de *Emilio* de Rousseau y el de *Telémaco* de Fénelon; véase Grandroute (1985). En cuanto a la composición, Guillermo Carnero (1995/2: 995) constata algunas similitudes con Marivaux, Prévost y Richardson, sobre todo por las narraciones intercaladas que complementan semánticamente a la principal y no se limitan a ser unos episodios metadieéticos aislados.

¹¹ Así viene descrito el carácter del héroe en la novela: “Eusebio era vano, astuto, ambicioso, pusilánime, soberbio, envidioso. Tenía todos los defectos que contrae el hombre desde la cuna. ¿Ha desarraigado Hardy tales vicios? No; esto es imposible en la naturaleza del hombre, pues si fuera posible no necesitaríamos entonces de virtud, pero bien si haes disminuido las fuerzas, las ha sujetado y rendido. [...] Bajo de su enseñanza ha cobrado amor a la virtud y horror al vicio” (Montengón 1998: 214-215).

¹² A pesar de todo, la exposición de sus ideas le causó a Montengón serios problemas con la censura. Se vio obligado a ir modificando la novela, “desequilibrándola y perjudicando, claro está, su coherencia ideológica” (Román Gutiérrez 1989: 283). Además, según la autora, “sería difícil deslindar las modificaciones del propio Montengón de las del censor” (1989: 283).

vela; es auténtico porque la posibilidad de atribuir la autoría del prólogo a una persona real (Pedro Montengón) es confirmada por todos los indicios (para)textuales aunque esta persona no lo firmó; y es asumible porque el presunto autor, aunque no asume explícitamente la autoría de la novela que sigue, tampoco la niega (*cf.* Genette 1987: 181-182). Según Genette, este tipo, que denomina “prólogo original”, es el “prólogo por excelencia” y cumple con las funciones más primordiales y tradicionales: le asegura al texto una buena lectura, a saber, le asegura la lectura y consigue que esa sea buena, apropiada, conforme al interés del autor. Las funciones del prólogo original se distribuyen entre las que justifican por qué leer la obra y las que precisan cómo leerla¹³. Pero el “cómo” responde tanto al modo de leer como al modo en que el libro es escrito y, por lo tanto, apunta a una correlación entre la técnica narrativa, el estilo y el contenido de la obra por una parte, y, por la otra, las proporciones éticas e intelectuales del lector. Es innegable que tal noción del lector coincide con el concepto del lector modelo (*lettore modello*) fijado por Umberto Eco: según él, el lector ante todo es una estrategia narrativa¹⁴.

Consciente de lo discutible que podría ser su novela, Montengón no se vuelve satírico o esquivo, sino que opta por una postura seria y austera oponiéndose a los que lean desde una perspectiva filosófica altanera: siendo una novela ilustrada, *Eusebio* es destinado a todos.

El hombre es el objeto de este libro: las costumbres y las virtudes morales son el cimiento de su religión. Católico, al tuya es sola verdadera, sublime y divina; mas tú no eres solo en la tierra y el Eusebio está escrito para que sea útil a todos. El impío, el libertino, el disoluto, no se mueven por objetos de que hacen burla, ni se dejan convencer de razones que desprecian; y aquellos mismos que desde el trono de su altanera filosofía, querrán tal vez dignarse de poner los ojos en el Eusebio, lejos de aprovecharse de su lectura, le volverían con desdén el rostro después de haberle

¹³ *Les thèmes du pourquoi y les thèmes du comment*, respectivamente. Tal prólogo subraya la importancia de la obra por su utilidad documental, intelectual, moral, religiosa, social o política. Puede defender o negar la modernidad o la tradicionalidad de la obra y su veracidad, y asimismo funciona como un pararrayos frente a eventuales críticas. Asimismo puede indicar el género (“esto (no) es una novela”) y el contexto (cuando el libro consta de varios tomos), declara la intención de autor o se encarga de establecer el contrato de ficción para que los lectores, por ejemplo, no traten de buscar en los personajes ficticiales a personas reales, etc. Véase Genette (1987: 202-211).

¹⁴ Se trata de un lector presente y ubicable en el texto porque, según Eco, la participación del lector es necesaria para la actualización del texto, pero la clave de este proceso está en la producción y ni siquiera se limita a la recepción: “Possiamo dire meglio che *un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo*: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui” (Eco 1979: 54). Al establecer su propia estrategia narrativa, el autor toma en consideración una serie de competencias —relativas al conocimiento de la tradición y de las convenciones— que le dan el contenido y el significado a su expresión literaria, y simultáneamente debe prever que el lector posea iguales competencias. Es decir que el autor prevé a un lector que sea capaz de participar en la actualización del texto de la misma manera en que el autor lo ha concebido, y que al interpretar el texto actúe del mismo modo en que ha actuado el autor al escribirlo. Pero no es suficiente “prever” al lector deseado: es preciso crear el texto de tal modo que este lector aparezca en él. Por lo consiguiente, el lector modelo no solo está presente en el texto, sino que influye en la creación, convirtiéndose en una estrategia narrativa. Véase Eco (1979: 50-66).

arrojado de sus manos, si en vez de la doctrina del filósofo gentil Epicteto, vieran la de Kempis, o la de otro católico semejante. Tal es la extravagancia de la mente y la depravación del corazón humano. (Montengón 1998: 80)

No se puede esperar que el rigor doctrinal automáticamente goce de la simpatía del lector, pero está claro que Montengón, en calidad de prologuista, al evitar toda ambigüedad moral trata de acercarse al principal destinatario que hay que hacer más propenso, el lector católico. García Lara constata que el escritor emprendió un proyecto muy atrevido al hacer coexistir las leyes naturales con el dogma católico y la filosofía moral con el cristianismo, sobre todo en el marco de un proyecto educativo (*cf.* García Lara 1998: 54, 59).

Si leemos con atención el primer prólogo, podemos comprobar que va más allá de un discurso doctrinal: parece simbolizar ese proyecto del autor. Bifurca al público o, mejor dicho, aísla a un lector —el destinatario del prólogo, el lector católico— de todos los demás. No obstante, ninguno de ellos es bueno, perfecto o, en términos narratológicos, “modelo”. El tratamiento no dialéctico del lector incluso corresponde más al concepto del horizonte de expectativas definido por Wolfgang Iser en conexión con su lector implícito (*der implizite Leser*)¹⁵. Aunque el lector de *Eusebio* no “flote” a flor del texto, sí que allí termina por flotar el fondo (*sic*) ideológico: conciliar la religión con las leyes naturales. Montengón aquí no habla de cómo debe ser *el lector*, sino de cómo debe ser *la lectura* que haga *cualquier* lector, cuando al final le pide al lector católico: “Deja, pues, que estos tales vean la virtud moral desnuda y sin los adornos de la cristiana, para que reconociéndola después ataviada con ellos, puedan tributarle mejor sus sinceras adoraciones” (Montengón 1998: 80). El impío, el libertino y el disoluto, pero también el altanero filósofo ilustrado, o no se convencerán o se indignarán, por eso el autor le ruega al lector católico que sea más sensato, o bien, como si quisiera simplificar —siempre favorable al católico, pero sin menoscabo a su propia doctrina— la cuestión de la tolerancia religiosa y de la filosofía moral por medio de la moderación; desde luego, muy a la ilustrada.

3.2 El segundo prólogo de *Eusebio*

El subtítulo de *Eusebio* es *Historia sacada de las memorias que dejó él mismo*. En la novela, que se presenta como memorias para insistir en la verosimilitud, este es el único indicio de la estrategia de autenticación, pues el narrador de la novela es omnisciente y heterodiegético. El autor entonces no intenta persuadirnos de que esté publicando una obra ajena —memorias escritas por Eusebio—, pero sostiene que la historia de Eusebio

¹⁵ A diferencia del lector modelo, el lector implícito es una abstracción y solo designa una categoría en la recepción de la obra literaria. La última, según Iser, tiene dos polos, el artístico y el estético, que representan el texto escrito y la realización del mismo, respectivamente. La obra literaria entonces no es idéntica ni al texto ni a su realización, sino que acaba por flotar a medio camino entre ambos. Lo que le da la existencia, es el acercamiento mutuo o, en términos de Iser, la convergencia (*convergence*) entre el texto y el lector. El texto o es sugestivamente insuficiente y deja espacios vacíos que el lector tendrá que ir llenando, o es exigente y sugiere demasiado: “What constitutes this form is never named, let alone explained in the text, although in fact it is the end product of the interaction between text and reader” (Iser 1974: 276).

no es un fruto de su imaginación¹⁶. Es otro argumento para calificar el primer prólogo de autorial auténtico asumible o, brevemente, de prólogo original. El segundo prólogo, que encabeza la tercera parte de la novela y es titulado “Aviso”, es tipológicamente igual.

Para ilustrar el comportamiento deseado del lector (modelo), Montengón se sirvió de una anécdota sobre la representación de una de las tragedias de Eurípides, *Belerofonte*¹⁷. Explica Montengón: “Se representaba en Atenas la tragedia de Eurípides en que es gravemente castigado Belerofonte por su excesiva y descarada codicia. Para hacer de ésta una viva pintura, el poeta pone en boca de Belerofonte estos versos” (Montengón 1998: 533). Sigue el poema en forma de silva y que es un elogio al dinero. Belerofonte prefiere morir a vivir pobre, dice que “los caudales son el supremo bien de los mortales” (1998: 533) y valen más que la ternura de la madre, la hermosura de Venus y el amor humano o divino. Montengón cuenta que el público, escandalizado, quiso echar del teatro a Belerofonte y a Eurípides, quien se vio obligado a sosegar a los espectadores, rogándoles que esperaran hasta el último acto “en que vería[n] lo que le acontecía al que así ensalzaba a las riquezas” (1998: 533).

La tragedia de Eurípides es conservada en fragmentos y el más conocido es el así llamado “discurso ateísta”: Belerofonte afirma que los dioses deberían velar sobre la justicia, pero como en el mundo hay tantas injusticias, concluye que los dioses no existen. En el prólogo de *Eusebio* el orgullo “ateísta” es sustituido, por razones obvias, por la codicia. Esta transposición vendría a ser de la mano de Montengón y lo más probable es que también lo es la anécdota sobre Eurípides. Sin embargo, el novelista español hubiera podido inspirarse en Aristófanes¹⁸, en cuya comedia *Las Tesmoforiantes* Eurípides aparece en un rol parecido, pero es acusado de la misoginia (*cf.* Lefkowitz 1989).

El “Aviso” termina con la siguiente moraleja:

Ruego del mismo modo a los que echan de menos la religión en las primeras partes del Eusebio que tengan en suspensión sus quejas hasta la cuarta parte, en que verán suplido con ventajas este defecto. La comedia no es peor porque en el desenlace de su nudo muestre con sorpresa una imagen no esperada y del todo opuesta a lo que se creía y manifestaba. (Montengón 1998: 533)

Es decir que un lector bueno no debe ser como los atenienses y debe resistirse a sacar conclusiones sin haber leído la novela hasta el final. La comedia no es peor porque

¹⁶ La estrategia de autenticación más usada en la novela dieciochesca, sin duda alguna, es el tópico del manuscrito encontrado (véase arriba), pero este comporta los dos matices porque atañe, primero, el hallazgo del manuscrito y, segundo, el contenido del mismo: “après l’authenticité des lettres, celle des faits” advierte Versini (1979: 52) en su estudio sobre la novela epistolar. En nuestro caso, obviamente, solo se afirma la autenticidad de los hechos.

¹⁷ Belerofonte, hijo del rey Glauco de Corinto y de Eurímede, era un héroe de la mitología griega. Con una brida de oro domó al caballo alado Pegaso y, montado en él, mató a Quimera, un monstruo híbrido que tenía el cuerpo de cabra, la cabeza de león y la cola de dragón. Lleno de presunción, tras su hazaña quiso volar al monte Olimpo, pero fue castigado por su orgullo: Zeus envió una avispa que para que enfureciera a Pegaso, Belerofonte perdió el equilibrio, cayó de su espalda y murió.

¹⁸ En efecto, Montengón fue un conocedor de las letras clásicas y, además, tradujo a Sófocles.

el desenlace sea inesperado o incluso contrario a lo que se espere; en el caso de la novela, en cambio, podríamos sospechar que no se trate (solo) de la calidad sino (también) de la cantidad: *Eusebio* consta de mil páginas y posiblemente la anécdota sirva de estímulo, disfrazado de moraleja, con el objetivo de captar, de nuevo, la atención, la buena voluntad y principalmente la paciencia del lector.

Pero si somos precisos, ¿podría tratarse aquí de otra manera de captar otro tipo de benevolencia? El primer prólogo ha sido clásicamente doctrinal: en él repercuten evidentemente la estructura y el fondo doctrinal de la novela y, asimismo, expone un mundo ideológico aparte de lo puramente literario. A la vez, se ha ido volviendo afectivo, intensificando su técnica de diálogo con el lector (*cf.* Porqueras Mayo 1957: 115-117). El lector ha sido el destinatario de la doctrina filosófica y la lectura de la novela ha sido usada como el tema o el medio apropiado para demostrarlo; si conocemos el fondo ilustrado, y católico, del jesuita Montengón, la estructura y la inclinación del prólogo nos han resultado lógicas. A primera vista, el segundo prólogo no se aparta mucho del esquema: en el primero, el prologuista ha pedido al lector católico que no insista en que todo el mundo lea el libro de la manera que él hubiera querido —“mas tú no eres solo en la tierra” (Montengón 1998: 80)—, puesto que otras lecturas también resultarán gratificantes cuando, terminado el libro, su objetivo pedagógico sea alcanzado: “Deja, pues, que estos tales vean la virtud moral desnuda y sin los adornos de la cristiana, para que reconociéndola después ataviada con ellos, puedan tributarle mejor sus sinceras adoraciones” (Montengón 1998: 80). En el segundo vuelve a recurrir al mismo lector católico porque, de todo los lectores mencionados en el primer prólogo, ¿quién otro habrá añorado la religión? ¿Quién otro podría ser el destinatario de las palabras siguientes?: “Ruego del mismo modo a los que echan de menos la religión en las primeras partes del *Eusebio* que tengan en suspensión sus quejas hasta la cuarta parte, en que verán suplido con ventajas este defecto” (Montengón 1998: 533).

Sin embargo, aunque tipológicamente son iguales, existe una gran diferencia entre los dos prólogos. El primero usa el tema de la lectura de la novela para apoyar la doctrina, que debido a la “permeabilidad”, coincide con la de la novela. El segundo, en cambio, usa un ejemplo —en el sentido de *exemplum*; una técnica que de por sí no es novedosa— para incitar a la lectura de la novela en el sentido más clásico y tradicional de todo prólogo original: para asegurar la lectura y para asegurar una lectura apropiada. También el carácter afectivo del segundo prólogo es más destacado: desvanecen la distancia y el tono solemne del primer prólogo. Ciertamente, por vía del afecto —y del efecto artístico— se puede plantear un tema con más eficacia y conseguir la finalidad “funcional” con mayor facilidad.

4. Conclusión: metáfora y metonimia

Hemos visto que los dos prólogos de *Eusebio*, aunque tipológicamente iguales —son autoriales auténticos y coinciden también en su inclinación doctrinal y afectiva—, no ejercen las mismas funciones. Sus respectivas estructuras empiezan a hacerse más obvias a través de la aplicación consecutiva de las teorías de Genette, Porqueras Mayo,

Eco e Iser¹⁹, aunque estas siguen sin aclarar la problemática que, a pesar de todo, ayudan a delimitar: la relación que establecen los dos textos secundarios con el primario.

La relación entre el primer prólogo y la novela puede calificarse de metafórica: la doctrina expuesta representa el fondo filosófico y el objetivo pedagógico de la novela, a la cual también da la entonación. Es decir que en el marco de la novela entera el primer prólogo no tiene funcionalidad narrativa, pero sí tiene un significado. Por otra parte, la relación entre el segundo prólogo y la novela puede calificarse de metonímica: entre la instrucción al lector, ilustrada por la moraleja, y la misma novela existe una sucesión lógica, la contigüidad que trata de un nexo causal-consecutivo.

El segundo prólogo aprovecha el valor y el influjo de autor para apuntar a la novela o, más precisamente, a las partes de la novela que le siguen. En el primer prólogo, en cambio, el autor se aprovecha de su posición de autoridad y respeto para exponer algo que revela el mismo fondo doctrinal que el de la novela, pero que ontológicamente es separado de ella. Por lo consiguiente, la distancia ética entre el prologuista y el lector, o entre el autor y la novela, aumenta en el primer prólogo y se reduce en el segundo. Este cambio, al fin y al cabo, puede explicarse por los principios que rigen los tropos que hemos usado para ilustrarlo: la metáfora es la sustitución por semejanza, la metonimia la sustitución por procedencia, causalidad o sucesión.

Bibliografía

Primaria:

MONTENGÓN, Pedro. *Eusebio*. Ed. Fernando García Lara. Madrid: Cátedra, 1998.

Secundaria:

BLASCO, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Guanajuato: Universidad De Guanajuato, 1998.

CARNERO, Guillermo. "Introducción al siglo XVIII español". *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Dir. Víctor García de la Concha. Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 1995/1. XIX-LXXVIII.

---. "11.4. Pedro Montengón". *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Dir. Víctor García de la Concha. Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 1995/2. 949-959.

CATURLA VILADOT, Alberto. *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.

CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, 1948.

¹⁹ Indirectamente, esto demuestra también la absoluta necesidad de un cierto eclecticismo teórico a la hora de analizar la estructura narrativa del prólogo.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- FABBRI, Maurizio. *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: la opera letteraria di Pedro Montengón*. Pisa: Libreria Goliardica, 1972.
- GARCÍA LARA, Fernando. "Introducción". *Eusebio*. Pedro Montengón. Madrid: Cátedra, 1998. 11-68.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GRANDEROUTE, Robert. *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*. Genève: Slatkine, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo / Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London: The John Hopkins University Press, 1974.
- LANSER, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University, 1981.
- LEFKOWITZ, Mary R. "Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas". *Classical Quarterly* 39 (1989): 70-82.
- LOTMAN, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan, 2010.
- LUNGO, Andrea del. "Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette". *Littérature* 155 (2009): 98-111.
- MARTÍN, Francisco J. "Los prólogos del Quijote: la consagración de un género". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 13/1 (1993): 76-87.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *El prólogo como género literario*. Madrid: CSIC, 1957.
- RICHARDSON, Brian. "A Theory of Narrative Beginnings and the Beginnings of 'The Dead' and Molloy". *Narrative Beginnings. Theories and Practices*. Ed. Brian Richardson. Nebraska: University of Nebraska Press, 2008. 113-126.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, María Isabel. "Un capítulo de historia de la novela en el siglo XVIII: la novela ilustrada de Pedro Montengón". *Philologia hispalensis* 4/1 (1989): 275-303.
- TODOROV, Tzvetan. *L'Esprit des Lumières*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2006.
- VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Paris: PUF, 1979.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London / New York: Routledge, 2001.