

SAMUEL RICHARDSON

LETRAS UNIVERSALES

# **Pamela, o la virtud recompensada**

Edición de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil

Traducción de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil

CÁTEDRA  
LETRAS UNIVERSALES

Título original de la obra:  
*Pamela; or Virtue Rewarded*

## INTRODUCCIÓN

Diseño de cubierta: Diego Lara

Ilustración de cubierta: Ilustración de Highmore para  
una edición de *Pamela*

a Patricia Shaw,  
*in memoriam*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Cátedra, S. A., 1999  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 18.087-1999  
I.S.B.N.: 84-376-1718-9  
*Printed in Spain*  
Impreso en Lavel, S. A.  
Pol. Ind. Los Llanos, c/ Gran Canaria, 12  
Humanes de Madrid (Madrid)

Abrir las páginas de *Pamela* es introducirse en la obra que muchos han dado en llamar el primer *best seller* de la literatura universal. De ella decía el escritor y traductor francés Jean-Baptiste de Freval en el siglo XVIII que no le cabía duda de que un libro así encontraría «amigos, no sólo en su propio país, sino también lejos de casa»<sup>21</sup>. Nada se equivocó Freval en la recepción que augurara para esta obra, pues, sin que hubiera finalizado el siglo XVIII, *Pamela* ya había traspasado las fronteras de países como Francia, Holanda, Dinamarca, Alemania, Italia, Rusia y España, donde había sido traducida (adaptada en muchos casos) y donde había dado origen a un buen número de imitaciones. Hoy, con el paso de los siglos, *Pamela* se ha convertido en uno de los grandes clásicos de la literatura, no ya sólo porque en ella la palabra trasciende su propia época y nacionalidad para abrirse al diálogo con el lector sobre temas intemporales —como el amor, por ejemplo, o la defensa de los principios y de las libertades del individuo por encima de las imposiciones de quienes ostentan el poder—, sino también por constituir uno de los pilares esenciales sobre los que descansa todo un género: la novela.

*Pamela* ha sido una de las obras más influyentes tanto en el ámbito literario como en el de la sociedad del siglo XVIII. El éxito abrumador que esta novela llegó a alcanzar en su día no puede por menos que calificarse de auténtico fenómeno literario, que no deja de seguir sorprendiéndonos aún en la actualidad. Prácticamente no ha habido libro en la historia de la literatura que pueda igualarse a éste en lo que respecta a las diferentes adaptaciones habidas. *Pamela* fue, como tendremos oportunidad de ver en el siguiente apartado, el origen de numerosas imitaciones, continuaciones apócrifas y célebres pa-

<sup>21</sup> Carta de Jean-Baptiste Freval a Samuel Richardson, incluida en la primera edición de *Pamela*. T. C. Duncan Eaves y Ben D. Kimpel (eds.), *Pamela or, Virtue Rewarded*, Boston, Houghton Mifflin, 1971, págs. 4-5. Véase la página 5.

rodias; fue representada en el teatro y en la ópera en varias adaptaciones<sup>22</sup>, y dio lugar a ediciones resumidas de la novela y a adaptaciones a la literatura infantil<sup>23</sup>. Fuera ya del marco puramente literario, la imaginación tomó cuerpo en forma de los grabados y cuadros con temas de la novela que realizaron artistas como Hubert François Gravelot, Joseph Highmore, Francis Hayman y Philip Mercier. Las cotas de éxito alcanzadas no pasaron ni mucho menos inadvertidas para los avisados empresarios de la época, alguno de los cuales llegó a organizar una exposición que, por el precio de seis peniques, permitía contemplar a los personajes convertidos en figuras de cera. Se llega a hablar también de la existencia de abanicos con motivos de la obra y de barajas con citas de *Pamela* impresas<sup>24</sup>. Son famosas asimismo las anécdotas que se cuentan en relación con la extraordinaria acogida que encontró la novela entre el público. Resulta curiosa la de aquel párroco que, desde el púlpito, llegara a recomendar su lectura a los feligreses de su parroquia, o la de los aldeanos que tocaron las campanas llenos de alegría cuando Pamela contrajo finalmente ma-

<sup>22</sup> Entre las obras más importantes que llevaron *Pamela* a los escenarios de Europa, destacan las adaptaciones de James Dance (*Pamela: or, Virtue Triumphant. A Comedy*, 1741), Henry Giffard (*Pamela, a Comedy*, 1741), Louis de Boissy (*Pamela en France; ou, La Vertu mieux éprouvée*, 1743), Godard d'Aucourt (*La Déroute des Pamela*, 1743), Voltaire (*Nanine, ou le préjugé vaincu*, 1749), Honoré de Balzac (*Pamela Giraud*, 1843), y, cómo no, las exitosas *Pamela nubile* (1750) y *Pamela maritata* (1759), de Carlo Goldoni. Para las diferentes adaptaciones operísticas de *Pamela*, pueden consultarse los artículos de Mary Hunter «Pamela': The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera», *Mosaic*, XVIII (1985), págs. 61-76; y Viktor Link «The First Operatic Versions of *Pamela*», *Studies on Voltaire & the Eighteenth Century*, 267 (1989), págs. 273-281. De todas estas adaptaciones, la más popular fue *The Maid of the Mill (La doncella del molino)*, de Samuel Bickerstaffe, representada por primera vez en el año 1765.

<sup>23</sup> Puede consultarse a este respecto el artículo de Samuel Pickering, Jr. «The 'Ambiguous Circumstances of a *Pamela*': Early Children's Books and the Attitude Towards *Pamela*», *The Journal of Narrative Technique*, 14 (1984), páginas 153-171.

<sup>24</sup> Stephanie Fysh alude a la existencia de estas barajas con citas de *Pamela* y *Clarissa* en su obra *The Work(s) of Samuel Richardson*, Newark, University of Delaware Press, 1997.

trimonio con el señor B.<sup>25</sup>. ¿Cuál fue, cabría preguntarse, la clave de un éxito como éste, sin precedentes en la historia de la literatura? ¿Qué circunstancias se unieron en aquel momento para dar lugar a una obra como la que ahora el lector tiene entre sus manos? Estos aspectos, junto con otros, serán los que centren nuestra atención en las páginas que siguen.

Como han mostrado numerosos estudios críticos, la historia de los inicios de la novela en Inglaterra corre paralela a la importancia cada vez mayor que desde los albores del siglo XVIII había adquirido la burguesía en la economía del país. Los gustos burgueses decidieron el rumbo de este género desde el primer momento, al ser la clase media el público mayoritario para el que se escribieron las novelas, prevaleciendo, por sus intereses, una ficción de carácter realista donde personajes y tramas fueran creíbles. Antes de que surgiera la novela tal y como la entendemos, la oferta literaria con la que la clase media entretuvo sus ratos de ocio a comienzos del siglo XVIII vino dada, en el terreno de la instrucción, por las obras de carácter religioso y por los libros de conducta. En el ámbito propiamente literario la oferta se redujo a la poesía y al drama de siglos anteriores, a los que se añadieron los romances que se publicaron durante el XVII y las novelas de amor escritas por mujeres<sup>26</sup>. Los romances, sin embargo, y las novelas de amor, aunque ávidamente leídos por el público femenino, no terminaban de satisfacer a una clase eminentemente práctica y de una profunda religiosidad, que buscaba en sus ratos de ocio el

<sup>25</sup> El reverendo fue Benjamin Slocock, de la parroquia de St. Saviour's, en Southwark. Austin Dobson, en su ensayo *Samuel Richardson*, señala que la segunda de las anécdotas mencionadas tuvo lugar en el pueblecito de Slough. Otros autores, como Alan Dugald McKillop, lo sitúan en la localidad de Preston, en Lancashire. Véase «Wedding Bells for Pamela», *Philological Quarterly*, 28 (1949), págs. 323-325.

<sup>26</sup> Las autoras más conocidas dentro de este grupo fueron Eliza Haywood; Mary Davys, que en 1724 publicó *The Reform'd Coquet: or, Memoirs of Amoranda* (*La coqueta reformada, o las memorias de Amoranda*), a la que le siguió *Familiar Letters Betwixt a Gentleman and a Lady* (*Cartas familiares entre un caballero y una dama*, 1725); y Penelope Aubin, con su novela *The Life and Adventures of the Lady Lucy* (*Vida y aventuras de lady Lucy*, 1726).

entretenimiento unido a la instrucción. Fue Samuel Richardson, un próspero burgués, quien, a finales de 1739 y comienzos del año siguiente, llevó sus gustos, que eran los gustos de su clase, a las páginas de una obra de ficción. Y para ello acudió a una máxima que la novela de ese momento había prácticamente ignorado: la de deleitar enseñando. Richardson tuvo la habilidad de conjugar magistralmente en *Pamela* la enseñanza de la virtud y de la religión<sup>27</sup> unidas al interés por entretener, ayudándose para esto último de una línea argumental que interesara y cautivara al lector —o a las lectoras, deberíamos decir— de los romances y de las novelas femeninas: la de los lances y el desenlace de una historia de amor.

Nuestro autor decidió optar por una temática que no le era especialmente desconocida al público de la época, tanto desde el punto de vista social como literario: la del matrimonio de un noble con una persona de clase humilde<sup>28</sup>. Los enlaces de este tipo, sin ser en absoluto habituales, tampoco eran nada nuevo para las gentes del XVIII, como señala Alan Dugald McKillop, que cita como ejemplo las palabras del conde de Egmont, quien en la entrada correspondiente al 4 de febrero de 1745 anota lo siguiente en su diario:

<sup>27</sup> Varios críticos coinciden en señalar la importancia que las tendencias e intereses de la religión puritana tuvieron en las novelas de Richardson. Las aportaciones más interesantes a este respecto son las de Ian Watt, en *The Rise of the Novel*, donde, entre otros aspectos, se analiza la constante lucha moral que mantuvieron interiormente los miembros de este grupo; Roger Sharrock, en «Richardson's *Pamela*: The Gospel and the Novel», *Durham University Journal*, 58 (1966), págs. 67-74; Donald E. Morton, en el artículo «Theme and Structure in *Pamela*», *Studies in the Novel*, 3 (1971), págs. 242-257; y Cynthia Griffin Wolff, en *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*, Hamden, Archon, 1972. Una opinión contraria a la mencionada es la del crítico James Louis Fortuna, Jr., en «*The Unsearchable Wisdom of God*». *A Study of Providence in Richardson's Pamela*, Gainesville, University Presses of Florida, 1980.

<sup>28</sup> Los matrimonios de estas características no sólo ocurrían entre la gente de la aristocracia. En el año 1660 Jacobo II se había casado, siendo aún duque de York, con la plebeya Ana Hyde, una alianza que provocó un colosal escándalo en la corte inglesa y que fue objeto de numerosas burlas y de crueles críticas; y a comienzos del siglo XVIII el rey Jorge I, tras divorciarse de su mujer, contrajo matrimonio morgánico con Melusine von der Schulenburg, antigua dama de su madre.

Ésta ha sido una temporada excelente para que contraiga matrimonio la gente de clase baja, pues me dicen que, desde la boda del duque de Shandois con la criada de la posada que está cerca de Slough, el duque de Lancaster se ha casado con su querida y el duque de Rutland hará público que ha contraído matrimonio con la suya, y el conde de Salisbury se ha casado con la sobrina de su administrador —la señorita Keate, hija de un barbero y el encargado de mostrar las tumbas en Canterbury—, y el conde de Bristol ha hecho lo mismo con la doncella de su difunta esposa. Y el duque de Bridgewater con la sobrina de su tutor<sup>29</sup>.

En sus cartas, Samuel Richardson dijo conocer un hecho de características similares a las de los mencionados en la cita anterior, y que le sirvió de base para crear el armazón de *Pamela*. Como le escribió el autor al dramaturgo Aaron Hill en 1741, un amigo suyo le había contado unos veinticinco años antes la historia de una hermosa y virtuosa doncella de compañía de la que su señor se había enamorado y con la que se había finalmente casado, siendo ella admirada y querida por todos<sup>30</sup>.

Es muy probable que Richardson, como han estudiado varios críticos, además de basarse en el hecho que menciona en la carta a Hill, pudiera también conocer las comedias pastoriles escritas durante los siglos XVII y XVIII, o bien algún otro tipo de manifestación literaria o de carácter artístico que repitiera la temática del noble y, a veces, libertino hacendado dispuesto a seducir por cualquier medio a la virginal campesina que protagonizaba el relato. McKillop traza la existencia de historias con esta temática en el romancero popular y en obras como *La vie de Marianne* (1731-1741), de Pierre Marivaux; la ópera *Silvia; or The Country Burial* (*Silvia; o el entierro del campo*, 1730), de George Lillo, y *School of Venus* (*La escuela de Venus*, también conocida como *La corte de Venus*, 1716), del

<sup>29</sup> Tomada de Alan Dugald McKillop, *Samuel Richardson. Printer and Novelist*, Hamden, The Shoe String Press, 1960 (1.ª ed. 1936), pág. 29.

<sup>30</sup> Las referencias a este hecho se hallan en una carta que el autor le escribió a Aaron Hill, que está incluida en la edición de John Carroll, págs. 39-42.

capitán Alexander Smith<sup>31</sup>. Sin embargo, aunque quizá influido por este tipo de obras, Richardson no se limitó a crear una comedia pastoril igual a las ya existentes<sup>32</sup>. En *Pamela* nuestro autor supo combinar, como tendremos oportunidad de ver, otras tendencias literarias en boga, creando, además, un personaje femenino diferente, que critica en las cartas y en el diario que escribe los privilegios y la arrogancia de la clase alta, salpicando su relato por doquier de enseñanzas morales y religiosas y comentarios de carácter feminista.

La génesis de una novela así fue un *tour de force* poco menos que sorprendente. *Pamela* surgió por casualidad, a raíz de otra obra en la que Richardson se encontraba trabajando y que ocupaba entonces gran parte de su tiempo: las *Cartas familiares*. Como señalábamos en el apartado anterior, la finalidad de dos de las cartas incluidas en el citado volumen era instruir en el camino de la virtud a las jóvenes que marchaban a servir lejos de sus casas. Richardson hizo un hueco en la composición de las *Cartas familiares* y, en una de esas genialidades de las que sólo son capaces determinados autores, escribió *Pamela* en tan sólo dos meses. Comenzó su redacción el 10 de noviembre de 1739 y la acabó el 10 de enero de 1740, aunque la novela no se publicó hasta noviembre. En esta actividad prácticamente incesante que debió haber sido la composición de la obra, Richardson contó con el entusiasmo y el aliento que le proporcionaron su mujer, Elizabeth Leake, y una joven

<sup>31</sup> Alan Dugald McKillop, *op. cit.*, págs. 29-33. Todas las obras mencionadas comparten esta temática. Algunas de ellas culminan con el matrimonio de los protagonistas, pero en otras la mujer es al final rechazada. Además del de McKillop, otros estudios recomendables, que proporcionan nuevos títulos, son «The Dramatic Background of Richardson's Plots and Characters», de Ira Konigsberg, publicado en la revista *PMLA*, 83 (1968), págs. 42-53; y *A Natural Passion. A Study of the Novels of Samuel Richardson*, de Margaret Anne Doody (Oxford, Clarendon, 1974). Patricia Shaw traza la existencia de una obra de contenido similar en la literatura del siglo XVI. La obra en cuestión es *A Noble Mans Sute to a Cuntrie Maide* (*El cortejo de un noble a una doncella del campo*) y fue escrita por el poeta Gabriel Harvey. Véase su artículo «Sixteenth Century Pamela: Gabriel Harvey's *A Noble Mans Sute to a Cuntrie Maide*», *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona*, Universidad de Oviedo, 1981, págs. 373-389.

<sup>32</sup> Margaret Anne Doody, *A Natural Passion*, pág. 36.

llamada Elizabeth Midwinter<sup>33</sup>, que vivía por aquel entonces con los Richardson. Cada noche las dos mujeres se acercaban al pequeño gabinete donde el autor se retiraba a escribir y le pedían que les leyera un poco más de la obra. De este modo surgió el texto que constituiría la primera edición de *Pamela*. Luego Richardson no dejaría de hilvanar y deshilvanar palabras incansablemente en las siguientes ediciones, movido por su constante afán de superación como novelista, algo de lo que nos ocuparemos con más detalle en el último apartado de esta Introducción.

*Pamela*, por las circunstancias y el momento en el que fue escrita, le debe el uso que se hace en ella de la técnica epistolar a las *Cartas familiares*. La narración, de hecho, se desarrolla a partir de la correspondencia que Pamela mantiene con sus padres y, más tarde, a través del diario que la joven protagonista escribe en cautividad con la esperanza de que algún día sus padres puedan leerlo. La huella de las *Cartas familiares* se deja sentir igualmente en la delineación caracteriológica que los personajes de la novela podríamos decir que realizan de sí mismos mediante el estilo, el registro y el lenguaje que emplean en sus cartas. Al ser los personajes, en especial la protagonista, quienes se presentan ante el lector sin la intervención de una tercera persona autorial, la construcción de su psicología y la de su lenguaje han de ser hartamente convincentes desde el comienzo, especialmente el último de los aspectos mencionados, que ha de adaptarse a circunstancias tan diversas como el sexo, la edad y la clase social, un ejercicio literario en el que nuestro autor se había curtido gracias a las personalidades ficticias que había tenido que adoptar en las *Cartas familiares*<sup>34</sup>.

El lenguaje fue uno de los grandes logros de *Pamela*, siendo sobre todo su sencillez el elemento que más poderosamente

llamó la atención del público de la época. Los amigos de Richardson que tuvieron la oportunidad de disponer de la novela antes de que viera la luz coincidieron en elogiar la frescura y la naturalidad de la prosa en que estaban redactadas las cartas y el diario. Fue tanta la fascinación que les produjo la obra, que algunos, como el reverendo William Webster, llegaron a pedirle encarecidamente al autor el poder tener *Pamela* impresa «como Pamela la escribió», sin «asesinar» ni amputar el lenguaje peculiar de la protagonista y sin distraer con artificios retóricos la atención que el lector debería prestar al contenido<sup>35</sup>.

La razón de esta sencillez en el estilo y en la expresión no sólo hay que buscarla en la humilde extracción social de Pamela, sino también en el deseo de verosimilitud del propio autor, que adecua el lenguaje al personaje y a la procedencia que él le da, rural en el caso de Pamela<sup>36</sup>. Como ha estudiado Margaret Anne Doody, una de las máximas expertas en la obra richardsoniana, el estilo de Pamela imita el del lenguaje epistolar rural, que, en lo que a la forma se refiere, se caracteriza por las frases de desigual extensión —hay frases excesivamente cortas junto a frases que se unen mediante conjunciones copulativas e ilativas en una sucesión que parece no tener final— y, como consecuencia de lo anterior, un orden gramatical a veces intrincado, que resulta de verter las ideas al papel a medida que éstas vienen a la cabeza<sup>37</sup>. La prosa de *Pamela* fluye así, y se desborda, por las páginas del libro sin que a veces la contenga o le ponga barreras el orden gramatical. Pamela escribe tal y como siente, tal y como piensa, sobre la marcha, en el momento, plasmando sus sentimientos, dudas, temores e ilusiones directamente sobre el papel. Su discurso es

<sup>33</sup> Duncan Eaves y Kimpel consideran que es Elizabeth Midwinter, la hija del librero Edward Midwinter, la persona a la que se refiere Richardson. Véase John Carroll (ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson*, pág. 41.

<sup>34</sup> Algunos de los personajes que aparecen en este volumen son, entre otros, un amigo que le escribe a otro sobre asuntos legales, un marinero, su novia, dos hermanas, y un cura, lo que viene a suponer un notable esfuerzo por parte del autor a la hora de crear diferentes estilos, registros y temáticas.

<sup>35</sup> La carta del reverendo Webster está incluida en la edición de *Pamela* de Duncan Eaves y Kimpel, de las páginas 6 a la 8. La cita pertenece a la página 7. A pesar de esta magnífica acogida y de los elogios que recibió en este sentido, Richardson fue modificando el lenguaje de Pamela en las revisiones posteriores que llevó a cabo, elevando el estilo característico de este personaje.

<sup>36</sup> Puede también mencionarse como ejemplo el lenguaje del anciano señor Longman, que utiliza durante el texto varias palabras de procedencia dialectal, además de diversos vocablos de uso arcaico.

<sup>37</sup> Margaret Anne Doody, *A Natural Passion*, págs. 30-33.

una relación posterior, y a solas en el gabinete, de los acontecimientos que han tenido lugar durante el día o en jornadas previas. Hay, no obstante, momentos en los que los hechos externos que tienen lugar y el acto de escribir coinciden en el mismo instante en el tiempo (por ejemplo, cuando llega súbitamente el señor B. a la mansión de Lincolnshire, o cuando Pamela se dispone a abandonar dicha mansión, al final del primer volumen). Es en dichas ocasiones cuando el relato adquiere un tono más inmediato y directo, circunstancia que ha llevado a que algunos críticos vean en Richardson a un precursor de una técnica muy cercana a la que define la novela modernista del siglo xx: la del *fluir* de la conciencia.

Richardson ha sido considerado, además, uno de los artífices de la novela psicológica, por la indagación que lleva a cabo en *Pamela* de la interioridad de los personajes. El diario y las cartas de la protagonista sacan a la luz el variado y complejo mundo interior de los pensamientos y las emociones de una joven de quince años, que es la edad que tiene Pamela al inicio de la novela. El lector, la lectora, no puede muchas veces por menos que dejarse llevar por un argumento al que no le falta intriga y por una prosa que cautiva y arrastra suavemente a quien la lee por los meandros de los pensamientos y sentimientos escondidos de la protagonista, plasmados en los trazos de la escritura. Escribir un diario es, como hace Pamela, no sólo reflejar los acontecimientos externos y las reflexiones que provoca la interacción social del *yo* con los *otros*, sino también establecer un diálogo del *yo* con el *ello*, dando forma y atrapando entre renglones pensamientos a veces momentáneos y fugaces. El diario es un diálogo sin palabras entre el individuo y su mente que la mano sólo se limita a transcribir. Y es esto lo que leemos cuando nos acercamos a *Pamela*: un mundo interior vivo, pero muchas veces ignorado, al que Richardson, de forma innovadora para el género en Inglaterra, le abrió las puertas por primera vez en las páginas de su novela; un mundo de temores, sentimientos, ilusiones y contradicciones, inestable unas veces y sereno otras, que nuestro autor, en todo un alarde de estilo, técnica, maestría y capacidad de observación, supo reflejar.

*Pamela* puede ser definida como una «unidad heterogénea»<sup>38</sup>, pues en ella Richardson toma elementos de distintos subgéneros para combinarlos formando un todo armonioso. A algunos de estos subgéneros, como el de la comedia pastoral, ya nos hemos referido con anterioridad. A esta lista debemos añadir también el cuento de hadas —la novela de Richardson, al fin y al cabo, no deja de repetir los patrones tradicionales de los cuentos de hadas en los que la virtud de la joven humilde encuentra recompensa económica en el matrimonio con un hombre adinerado—, la fábula, la literatura de corte sentimental<sup>39</sup>, el romance, los libros de conducta y los diarios puritanos<sup>40</sup>. Sería imposible, por cuestiones de extensión, entrar a analizar la influencia de cada uno de los subgéneros o de las tendencias mencionadas que forman el calidoscopio que es la novela. Por dicha razón, nos centraremos en aquellos que creemos más interesantes o que puedan aportar una visión más global de esta obra en relación con el momento en el que fue escrita.

#### «PAMELA»: DEL ROMANCE A LA NOVELA

Una de las mayores innovaciones de *Pamela* fue, como mencionamos con anterioridad, la de combinar dos intereses en principio opuestos: moralizar, al estilo de los libros de conducta y ensayos de contenido religioso, y entretener como los

<sup>38</sup> De esta forma define el crítico Mijail Bajtín la novela como género en el libro *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.

<sup>39</sup> Richardson inscribió su novela en la tradición que había puesto de moda Pierre Marivaux con su obra *La vie de Marianne* (1731-1741). En *Pamela* Richardson creó a una protagonista humilde y virtuosa que hablaba con el lenguaje del corazón y de las emociones y que, sumida en unas tristes circunstancias, como eran el acoso y los depravados intentos de violación del señor de la casa donde servía, hizo llorar a los lectores de todas las edades. Una de las cartas que anteceden la primera edición de *Pamela* cuenta precisamente la historia de un niño de unos siete años que lloró desconsoladamente al escuchar la lectura de las reflexiones de Pamela junto al estante, en el momento en que la protagonista se disponía a suicidarse.

<sup>40</sup> Cynthia Griffin Wolff estudia en detalle esta relación en su obra ya citada *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*.

romances y las novelas de amor. Richardson fue consciente de la originalidad de esta mezcla, como él mismo manifiesta en el valiosísimo documento que son sus cartas. Con la utilización de la novela con fines éticos y religiosos en un relato que pudiera resultar a la vez entretenido, nuestro autor intentó la difícil tarea de conseguir que la mirada del lector no dejara de correr ávida por las páginas del libro mientras éstas, al mismo tiempo, le procuraban su instrucción. Richardson dijo así estar creando una «nueva especie de escritura»<sup>41</sup>, que él posteriormente bautizó con el nombre de «novela religiosa»<sup>42</sup> y que, en sus palabras, «podría probablemente hacer que los jóvenes se orientaran hacia lecturas distintas de la pompa y ostentación de los romances y, mediante el rechazo de lo inverosímil y de lo maravilloso, [...] tendiera a promover la causa de la religión y de la virtud»<sup>43</sup>. Con *Pamela* Richardson alcanzó estos objetivos, y, además, consolidó un género nuevo —el de la novela—, que ya desde ese siglo hasta la actualidad gozaría de las preferencias del público en detrimento de los romances y, como es bien sabido, del teatro y de la poesía.

Richardson manifestó, tanto en las páginas de *Pamela* como fuera de ellas, que la obra que el lector tenía entre sus manos era diferente a los romances y que no era, como ellos, producto de la fantasía. Para los críticos, no obstante, esta cruzada terminológica que Richardson pudiera decirse que libró contra el género anterior no deja de resultar paradójica, habida cuenta de la presencia importante de las estructuras, los tópicos, personajes, situaciones y final feliz de los romances en *Pamela*<sup>44</sup>. La delimitación genérica que hiciera Richardson

en su día se justifica por el halo negativo que durante ese periodo rodeaba a los romances, censurados por muchos como lecturas pecaminosas y como instrumentos de los que se valía el demonio para tentar especialmente las mentes de las jóvenes, *incendiando su imaginación*<sup>45</sup> con historias de contenido fantástico. La distinción, por tanto, que Richardson llevó a cabo cuando publicó esta novela debió haber sido para él poco menos que necesaria, en un momento en el que incluso desde el púlpito se alzaban voces extremadamente críticas contra este tipo de obras.

Sin embargo, aunque nuestro autor se valió de los elementos del romance en *Pamela*, el producto resultante no puede incluirse bajo esta denominación. Otras tendencias y subgéneros, como los anteriormente mencionados, ayudaron a conformar el texto. Richardson experimentó combinándolos todos en esa unidad armoniosa que antes señalábamos, utilizando, además, nuevas técnicas narratológicas hasta entonces inexploradas y subordinando todo lo anterior a un objetivo principal: el de instruir en los senderos de la virtud al lector. Todo ello unido hizo de *Pamela* algo diferente a un romance, o, si se prefiere, la «nueva especie de escritura» por la que abogó el autor.

La correspondencia es una de las fuentes que nos ayudan a conocer la opinión de Richardson contraria a los romances. Esta clase de documentos le fue, además, de gran utilidad al autor para convencer a sus lectores de que el libro que leían estaba basado en una historia real. Así, en la primera edición de *Pamela* Richardson antepuso al texto novelístico dos cartas

<sup>41</sup> Carta a Aaron Hill, del año 1741, incluida en la edición ya citada de John Carroll, págs. 39-42. Véase la página 41.

<sup>42</sup> Carta a Lady Bradshaigh del 26 de octubre de 1748, incluida en la edición de John Carroll, págs. 89-97. Véase, en concreto, la página 92. Aunque Richardson se refiere aquí más explícitamente a *Clarissa*, la denominación «novela religiosa» es aplicable también al propósito moral y religioso de *Pamela*.

<sup>43</sup> Carta a Aaron Hill, en la edición de John Carroll. Véase la página 41.

<sup>44</sup> La presencia de elementos románticos ha sido analizada por varios críticos. Entre ellos destacamos las aportaciones de Michael McKeon, en su obra ya citada *The Origins of the English Novel 1600-1740*; Ronald Paulson, en *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1967;

Carol Houlihan Flynn, en el capítulo «Horrid Romancing: Richardson's Use of the Fairy Tale», de su libro *Samuel Richardson. A Man of Letters*, Princeton, Princeton University Press, 1982; Hubert McDermott, que analiza el tema en su libro *Novel and Romance: The Odyssey to Tom Jones*, Londres, Macmillan, 1987; Catherine Gimelli Martin, «On the Persistence of Quest-Romance in the Romantic Genre: The Strange Case of *Pamela*», *Poetics Today* 12 (1991), págs. 87-109; y, entre nosotros, Pedro Javier Pardo García en su artículo «Novel, Romance and Quixotism in Richardson's *Pamela*», *Atlantis*, XVIII (1996), págs. 306-336.

<sup>45</sup> *Pamela* define los romances de esta forma en el volumen IV de la obra, mostrándose muy crítica con ellos.



con los comentarios laudatorios de dos amigos suyos —Jean-Baptiste de Freval y el reverendo William Webster— a propósito del manuscrito de *Pamela* que ambos habían podido leer antes de que la obra saliera a la luz. En la primera de esas cartas se alude al carácter verídico de los hechos narrados y a las diferencias que separan esta novela de los romances. El prólogo vuelve a insistir en esta circunstancia. Bajo la máscara del editor, Richardson señala al inicio que los fines primordiales que ha querido alcanzar con la publicación de esta novela son, entre otros, los de instruir a los jóvenes de ambos sexos en la virtud, mostrar los deberes que padres e hijos han de observar, reformar a los hombres de vida reprobable y dar ejemplos dignos de ser seguidos por cualquier mujer, todo ello en una serie de cartas que tienen su fundamento en la verdad.

Esta confrontación entre el género de la novela y el del romance se extiende al ámbito diegético, donde se desarrolla a partir de los papeles de autora y lector que puede considerarse que representan la protagonista y el señor B.<sup>46</sup> Para este último, Pamela ha creado en sus cartas y en su diario una narrativa donde ella se ha inventado a sí misma e inventado a los demás como personajes, asignándose y asignando a cada uno su papel y convirtiendo los incidentes que ocurren en algo similar a una trama literaria<sup>47</sup>. A medida que va escribiendo su historia, Pamela se escribe también a sí misma, pues los pliegos de papel actúan como el lienzo blanco donde la protago-

<sup>46</sup> No resulta extraño ver en este sentido algún que otro guiño metafictivo en la novela. Por ejemplo, cuando Pamela recibe la visita inesperada de su padre, el señor B. la insta a que no deje de seguir escribiendo su diario (el padre de Pamela era el principal destinatario del mismo), pues, como manifiesta el personaje, si no llevara a cabo esta acción la historia quedaría incompleta y sus amigos, que también somos nosotros los lectores reales, nos quedaríamos sin saber lo que ocurre en esa ocasión.

<sup>47</sup> Es frecuente la utilización en el texto de la palabra *plot*, que en inglés tiene tanto el significado de intriga y manejo, como el de argumento de una obra literaria. El señor B. acusaría así a la protagonista de estar no sólo tramando escapar mediante intrigas del confinamiento al que la somete él en su mansión de Lincolnshire, sino también de ver la realidad como si se tratara de la trama o del argumento de un romance, donde ella es la sufrida protagonista. Se ha procurado mantener esta doble significación del vocablo *plot* en la traducción de la novela mediante el uso de la palabra «intriga».

nista dibuja su propio retrato ayudada de las palabras, y los trazos de su pluma actúan como pinceladas que muestran de manera extraordinaria los matices de su personalidad. El texto de *Pamela* lo crea, en cierto sentido, ella y es, en último término, *ella misma*, en cuanto las cartas y el diario abren su ser, sus sentimientos y sus pensamientos a los demás.

Pamela y el señor B. definen de forma opuesta este relato, o retrato, que va tomando forma línea tras línea. Para el señor B. lo que él lee es fantasía, mientras que, para Pamela lo que ella escribe es realidad. En varias ocasiones el señor B. ironiza a propósito del modo en el que la mente de la protagonista crea una visión distorsionada y tendenciosa de determinados hechos y personajes, imaginando cosas donde no las hay. Tras haber leído previsiblemente algunas de las páginas del diario de la joven después de haber conseguido que ella le entregue parte del mismo, el señor B. compara dicho relato con un romance en el que Pamela ha fantaseado y, por tanto, falsificado la realidad, creando una visión penosa y triste en extremo de su cautiverio, así como un retrato hartamente nefando de él y de la señora Jewkes, el personaje que se encarga de vigilar a la joven para que no escape de su confinamiento en la mansión de Lincolnshire, adonde la ha llevado el señor B.

Esta actitud contrasta con la de Pamela, que convierte —o cree convertir— la historia o el relato de su vida en una «narración fiel de acontecimientos»<sup>48</sup>, y decimos *cree convertir*

<sup>48</sup> Esta confrontación en el modo en que ambos personajes se acercan al texto puede quedar mejor ejemplificada cuando el señor B. utiliza en cierta ocasión la expresión «cuadro que habla» para insultar a Pamela, una expresión que quizá Richardson conociera por el ensayo *The Defence of Poesie* (1595), del poeta renacentista inglés Philip Sidney. En el citado ensayo Sidney define la poesía como el arte de la imitación o, de forma metafórica, como un cuadro que le habla al lector, enseñándole y deleitándole a la vez. El objetivo final de *Pamela*, en cuanto novela, puede resumirse también de igual manera. El señor B., en cambio, sólo lee en ella un «romance». Para él, Pamela se ha perfeccionado, además, en el arte del fingimiento, pues durante buena parte del volumen primero el personaje masculino considera a la protagonista un ser astuto que finge o representa el papel de joven inocente y virtuosa.

Habida cuenta de que Richardson se encargó de parte de la impresión de la decimocuarta edición de las obras completas de Sidney, que vieron la luz en 1724 y 1725, no resulta extraño que la expresión mencionada, junto con

porque, aun con esta declaración de intenciones que realiza la protagonista, su relato —como observa el señor B., y como han estudiado los críticos— no deja de sustraerse a la poderosa influencia del universo de los romances en el modo de presentar los acontecimientos que van teniendo lugar. El argumento mismo del volumen primero se presta, de hecho, a que la historia de Pamela tenga más de «romance» que de «novela religiosa», entendiéndolo aquí estos términos en el sentido que les diera Richardson en sus cartas: de imaginación desatada y sin freno, por un lado, y de «nueva especie de escritura» que instruye y deleita a la vez al lector, por otro. Son los acontecimientos externos que van teniendo lugar en la obra (en el primer volumen, sobre todo) los que influyen en el modo en que la protagonista percibe y refleja después la realidad en sus cartas y en el diario. Estos acontecimientos responden al esquema básico de los romances, que es, como señala Ronald Paulson, el de la persecución y la defensa<sup>49</sup>. Pamela huye y se defiende del acoso y de los intentos de violación del señor B. Su situación, además —está literalmente secuestrada y se le impide cualquier contacto con sus padres y con los criados de la otra mansión en la que vivía con anterioridad—, aumenta sus temores y hace que su mente se deje llevar por la imaginación, poblando las páginas del diario de personajes comparables a brujas, ogros y villanos (la señora

---

otros rasgos que aparecen en las novelas de este autor, sean herencia directa de Sidney. De hecho, la lectura del romance *The Countess of Pembroke's Arcadia* durante esta época también pudo influir posteriormente en nuestro autor a la hora de escoger el nombre de la protagonista de la novela que analizamos. La también virtuosa Pamela de la *Arcadia* de Sidney es, al contrario que la Pamela de Richardson, de orígenes nobles, y es hija de Basilius, rey de Arcadia. La relación entre ambos personajes ha sido estudiada en detalle, y remitimos al lector interesado en ella a los artículos de Jacob Leed «Richardson's Pamela and Sidney's», *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 40 (1973), págs. 240-245; y Gillian Beer «Pamela: Rethinking *Arcadia*», que forma parte de la colección editada por Margaret Anne Doody y Peter Sabor *Samuel Richardson. Tercentenary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, págs. 23-39.

<sup>49</sup> Ronald Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1967, pág. 101.

Jewkes, el señor B., Colbrand y Robin de Lincolnshire), y librando una cruzada en pos de la defensa de su virtud y de su castidad, cruzada que sólo encuentra por respuesta —como señala Pedro Javier Pardo García en el análisis que lleva a cabo de esta novela— las burlas del señor B. y la risa y la incompreensión de la señora Jewkes. En este sentido, como observa Pardo García, Pamela es semejante a un «Quijote femenino»<sup>50</sup>, cuyo idealismo es carnivalizado por la visión prosaica del señor B. y de la señora Jewkes, como Sancho Panza y los otros personajes del *Quijote* carnivalizan con sus réplicas y comentarios el ideal heroico del hidalgo manchego.

La crueldad de la situación a la que se enfrenta Pamela hace —con toda la razón— que sus temores se desaten y que cree retratos psicológicos del señor B. y de la señora Jewkes utilizando en ocasiones rasgos que no responden por completo a la realidad y sí mucho a los prejuicios y a las circunstancias por las que la joven atraviesa. Esta actitud no es generalizable, por supuesto, a todo el volumen, pero sí que está presente en alguna que otra ocasión. Tarde o temprano, el lector logrará sustraerse en algún momento al influjo de esta Sherezade para preguntarse qué es lo que hay en realidad dentro de la mente del señor B. y si sus intenciones en la ocasión que se narra son las mismas que describe Pamela. Esta lectura distanciada, que se libera de la técnica envolvente y subjetiva del punto de vista, permitirá también poder descubrir que algunas de las descripciones que se realizan durante la primera parte llegan a ser en ciertos momentos exageradas. Pardo García señala, por ejemplo, los rasgos caricaturescos que intervienen en la descripción de personajes como la señora Jewkes y Colbrand. Ello convierte a Pamela, en palabras del crítico anterior, en una narradora poco fiable, que distorsiona o filtra la realidad a través de su mente romántica.

En el segundo volumen la obra adquiere un tono más moralizador y didáctico, reafirmandose como «la nueva especie de escritura» que pretendía el autor. A ello contribuye en gran medida el modo en el que Richardson salpica las páginas del

---

<sup>50</sup> Pedro Javier Pardo García, art. cit., pág. 308.

