

J. CLAVIJO Y FAJARDO.
ACOTACIONES A «UNA DESGRACIADA
AVENTURA»

YOLANDA ARENCIBIA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Un episodio real protagonizado por José Clavijo y Fajardo encuentra amplio eco en la creación literaria. Tres de estas creaciones —*Eugénie* de J. F. Caron de Beaumarchais, *Clavijo* de J. W. Goethe y *Tres versiones de una vida* de Ricardo Baroja— son analizados en este trabajo como discursos monológicos cuya forzada complementariedad favorecerá la ambigüedad literaria.

ABSTRACT

A real episode led by José Clavijo y Fajardo finds sufficient reverberation in the literary creation. Three of these creations —J. F. Caron de Beaumarchais's *Eugénie*, J. W. Goethe's *Clavijo* and Ricardo Baroja's *Tres versiones de una vida*— are analysed in this paper as monological discourses whose compelled interdependence will favour the literary ambiguity.

DE LANZAROTE A MADRID

Sin duda, don Nicolás Clavijo y doña Catalina Fajardo no pudieron imaginar aquel 19 de marzo de 1726 del nacimiento de su hijo José en la isla natal de su madre —concretamente en la Villa de Teguíse— que éste llegaría a sobresalir del modo brillante que lo hizo en las letras de la Ilustración española. Pero, seguramente, mucho menos que el extraordinario relieve de la personalidad ilustrada de su hijo pudieron imaginar don José y doña Catalina que circunstancias de su vida privada llegarían a convertirlo, aún en vida, en personaje literario cuya dimensión sobrepasaría las fronteras nacionales.

Tampoco lo pudo imaginar, sin duda, el tío y maestro del joven Clavijo, el presentado fray José Clavijo, sabio y virtuoso dominicano del convento de San Pedro mártir de Las Palmas, que «educó su sediento espíritu con las sabias enseñanzas de la Filosofía y Estudios Teológicos», en palabras rotundas y un tanto barrocas de Agustín Espinosa (17); aunque consta que el buen fraile sí llegó a escandalizarse del ingenio y la perspicacia del joven discípulo que asediaba la solidez de los argumentos escolásticos de su rígido preceptor (que «explicaba a su sobrino los fundamentos de las ciencias filosóficas, pero apartándose continuamente de cuánto pudiera oler a libre examen» —Espinosa, 18—) con dardos de intuitivo y precoz racionalismo; eran, sin duda, indicios tempranos de un eclecticismo nada habitual, especialmente en el entorno de su centro de formación. Eclecticismo, racionalismo e intuición que propician una espléndida trayectoria intelectual unánimemente reconocida. Hoy José Clavijo y Fajardo preside con nombre e imagen un bello entorno de Arrecife de Lanzarote convertido en Centro de Cultura. Nada más justo: sólo el merecido tributo de la isla a quien «nació en Lanzarote para honrarla con sus talentos», como dejó escrito don José de Viera y Clavijo en su *Historia General de las Islas Canarias* (1971, 880).

Sin embargo la clara biografía de José Clavijo se vio conturbada por *una cuestión*. La cuestión es que cuando nuestro autor se

acerca a los cuarenta años de su edad, cuando lleva casi veinte años fuera de las islas y más de quince en Madrid viviendo las reformas filantrópicas del despotismo ilustrado, asimilando lo que ello tiene de apertura y renovación, colaborando en la empresa con entusiasmo y talento; cuando ya se ha incorporado a la línea del periodismo europeo con la publicación de *El pensador*; cuando ha conseguido la estima de Carlos III y el nombramiento de Oficial del Archivo del Estado, «una desgraciada aventura»¹ le hace caer —temporalmente— en desgracia mientras dispara su nombre y su asunto personal al mundo de la ficción literaria. Las consecuencias del hecho logran ensombrecer, casi ocultar, el talante del escritor autorizado y serio, del «pensador» reconocido y considerado, tras una máscara de personaje tragicómico revestido en ropajes de héroe folletinesco.

LA «DESGRACIADA AVENTURA»

¿Cuál fue esa «desgraciada aventura» de tan amplias resonancias? La historia es bien simple y hasta vanal. En la sustancia, unos amores frustrados, una relación amorosa que no logra el previsible final feliz; algo normal, que sucedió y sucede todos los días; que sucederá siempre, suponemos. En la forma, «la desgraciada aventura» cuenta con ingredientes accidentales no tan cotidianos que propiciaron la visión de los hechos desde un encuadre teatral, como vamos a comprobar.

El marco cronológico de los hechos es el de años sesenta del siglo XVIII. Los contextos espaciales son los de un Madrid bullente que ha visto reforzado su centripetismo capitalino por los monarcas ilustrados y, por tanto, especialmente atractivo para jóvenes con ambición —como nuestro José Clavijo y Fajardo—; un Madrid que se abre con recelo a Europa pero cuya sociedad continúa abigarrada de tradiciones conservadoras, de resabios nobles y de cotidianeidad pueblerina. Entonces y allí residían dos damas francesas: María

Josefa Caron y su hermana M. Luisa (Lisette). La primera ha fijado su residencia en la capital de España por su matrimonio con Guilbert, afamado arquitecto de la nueva corte; la segunda vive con su hermana. Ambas regentan un establecimiento comercial de sedas y encajes que los nuevos gustos cortesanos hacían apreciado y rentable.

María Luisa Caron tiene amores con nuestro José Clavijo, en aquel entonces un galán prometedor y ambicioso, ya maduro, enamorado, cadencioso, indeciso... y, sin duda, algo remiso al matrimonio porque una vez anunciado el casamiento —y por dos veces— rompe la relación sin explicación alguna. Un cuarto personaje entra en escena: el hermano de las damas, don Pedro Agustín Caron de Beaumarchais, secretario de Luis XIV y de bastante influencia en la Corte francesa, enterado melodramáticamente de los hechos llega precipitadamente a Madrid para pedir explicaciones al posible burador de su hermana. Es el 18 de mayo de 1764. El drama doméstico está servido.

Al parecer², la reacción de nuestro Clavijo ante el precipitado devenir de los hechos es eficazmente astuta: tal vez comprometido, tal vez acobardado ante la presión de Beaumarchais, acuerda una reconciliación con su amada y hasta firma un compromiso de matrimonio mientras conspira para lograr la expulsión de España de su enemigo. Se descubren los hechos y la ruptura del compromiso se convierte en definitiva con el lógico enfado del francés que reacciona malévolamente consiguiendo despojar a nuestro lanzaroteño de su plaza de Archivero Real y alejarlo —temporalmente— de la Corte. Mientras, la presuntamente malparada novia, tras nuevo intento de boda (también frustrado) con otro personaje, regresa a Francia en donde fallece poco después, tal vez tras contraer por fin matrimonio o retirarse a un convento (Espinosa, 28; Alonso, 40).

Hasta aquí la cuestión, cuyo recuerdo se habría perdido con el tiempo si los acontecimientos posteriores no hubieran sobredimensionado sus límites.

REALIDAD Y LITERATURA

Pedro Agustín Caron de Beaumarchais fue un curioso personaje en el que se aunaron desenvoltura social, especial capacidad de intriga, destacada habilidad para especulaciones financiero-comerciales y regular talento literario. De sus dotes literarias destacan como más claros exponentes las comedias *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro* convertidas posteriormente en deliciosas óperas bufas merced al talento musical del maestro Rossini, en el primer caso, y del genial Mozart en el segundo.

Beaumarchais era sin duda mal enemigo pues, ya de regreso en Francia y cuando el tema de los amores de su hermana casi se había olvidado, se vale de la ficción literaria para desahogar su rencor contra nuestro ilustrado. Así, tres años después de los hechos, en 1767, el Teatro Francés lleva a la escena su primer drama, *Eugénie*, cuyo asunto refleja el episodio familiar de Madrid, con nuestro Clavijo encarnado en un malvado aventurero, el conde de Clarendon, pérfido burlador de la infantil e ingenua protagonista, Eugénie, imagen edulcorada de su hermana María Luisa³. No satisfecho del todo, aun resucita Beaumarchais el tema siete años más tarde en un texto del cuaderno IV de sus *Memorias* titulado «Fragmento de mi viaje a España», de contenido muy insultante para nuestro Clavijo y Fajardo. Efectivamente, estructurado el libelo bajo la forma de Memorias personales y no de ficción literaria, y (al parecer) tergiversados los hechos «con falsedades y omisiones premeditadas» la tendenciosidad de la narración resalta con inusitada crudeza, hasta el punto de merecer la acusación de «calumnioso» en la *Biographie Universelle*.

La historia así tratada sirve de inspiración a tres nuevos dramas franceses; por orden cronológico: *Norac et Jovalci*⁴ de Benito José Marsollier, *Clavijo ou la jeunesse de Beaumarchais* de Michel Cubières Palmezeau y *Beaumarchais à Madrid* de León Halévy, que se suceden entre 1785, 1806 y 1831. Todas las versiones francesas tie-

nen como lugar común el presentar a Clavijo desde el prisma de Beaumarchais: un ambicioso, intrigante y cínico, burlador de una víctima espiritual e inocente.

Pero el tema rebasa las fronteras francesas para verse escenificado en las tablas alemanas merced a la pluma de un autor excepcional: Johann Wolfgang Goethe.

Según declaraciones del propio Goethe en el tomo XV de su obra autobiográfica *Poesía y verdad*, la lectura del cuaderno de las memorias de Beaumarchais lo impresionó y, animado por una dama, le dio forma dramática en un plazo de ocho días. Resultó una tragedia en cinco actos cuyo título, *Clavijo*, desvela al protagonista real tras el ficcional que, en paralelismo literario con los hechos, se enfrenta amorosamente a una lánguida heroína romántica llamada María. Transcurría la primavera de 1774; por aquel entonces Goethe acometía la redacción de las grandes obras de su juventud — *Goetz*, *Werther*, el primitivo *Fausto*—. La obra se estrenó en Hamburgo en 1775, con más que mediano éxito⁵.

Nuestro José Clavijo y Fajardo llegó a ser personaje literario también en España. Porque lo propio duele más que lo ajeno y, sin duda, porque el desenlace real de la historia no hirió a nadie en nuestro país, la «desgraciada aventura» clavijeña no mereció ser inmoldada en la escena española dieciochesca con obra original, ni para bien ni para mal; pero sí halló su reflejo —central o marginalmente— en algunos textos literarios, envueltos esta vez en intención común exculpatoria para nuestro paisano.

El único texto español con pretensiones de obra de creación apareció a mediados de nuestro siglo. Se trata de un curioso y atractivo volumen titulado *Clavijo: tres versiones de una vida*. Su autor, Ricardo Baroja, lo vio publicado por la editorial Juventud en 1942. En forma de historia-novelada y estructurada en tres «variaciones de fantasía» al modo musical (variaciones sobre un mismo tema con un preludio, varios tiempos y una coda final) Baroja elabora un texto que noveliza los mismos hechos desde una triple perspectiva: la

francesa de Beaumarchais (extraída del texto de sus *Memorias*, no del drama teatral), la alemana de Goethe (la de la tragedia teatral, claro) y una nueva —la suya propia— que ahora aporta.

Hasta aquí los tres textos de creación sobre el tema.

Pero nuevos discursos exculpatorios de Clavijo se han publicado en nuestro país, ya no como núcleo central temático sino nacidos al margen de la creación literaria o al hilo de estudios críticos más amplios. Valga a título de curiosidad la exhumación que inmediatamente realizaremos de algunos de ellos, rubricados por personalidades canarias.

El más antiguo (y en el que se han basado otros posteriores) se debe a la pluma de don José de Viera y Clavijo, quien, seguramente convencido de la inocencia de su pariente o al menos profundamente dolido por las desmesuradas consecuencias que tal asunto le había deparado, aprovechó el marco estrictamente histórico de su *Noticia histórica de las Islas Canarias* para, en las páginas correspondientes al libro XIX dedicado a la *Biblioteca de Autores Canarios*, salir al paso de las malas opiniones sobre Clavijo, y así dejar consignada para la posteridad su versión de los hechos. Es ésta:

Hallábase de oficial del Archivo de la primera secretaría del estado en su despacho en 1764, [Clavijo y Fajardo] cuando un monstruo salido de la Francia, vino a perturbar su destino y a interrumpir sus útiles tareas. Llamo monstruo, no sin razón a aquel Pedro Caron de Beaumarchais, tan conocido en toda Europa por sus tramas, sus procesos, sus aventuras, sus escritos, sus comedias y sus talentos; y el mismo ha sido el que en un alegato forense, cargado de jactancia y de imposturas, no dudó en publicar en París, año de 1774, todo el daño que había ocasionado a nuestro José Clavijo, haciéndose en Madrid el don Quijote de una hermana, que aspiraba a su mano. Fácil le hubiera sido a Clavijo el refutar una novela, tan llena de ficciones que Wolfgang Goethe, poeta alemán, creyó haber hallado en ellas argumento bastante para su tragedia alemana que intituló *El Clavijo* y que se ha traducido en francés por M. Friedel; pero quiso más dar al mundo el raro testimonio de su cristiana filosofía y generosidad,

haciendo representar en el teatro de los Reales Sitios y del palacio, del cual era a la sazón primer director, una comedia del mismo Beaumarchais intitulada *El barbero de Sevilla*. (1971, 881).

Acercándonos en el tiempo, Agustín Espinosa no deja pasar la ocasión de nueva exculpación en la transcripción que de los hechos realiza en su monografía clavijiana. Indica allí, al hilo del tema, que

En Clavijo no hubo otra falta que el disculpable engaño a Lisette. Lo demás fue sólo defenderse de un intrigante, que podía hacerle perder su reputación, o de una boda tan a la fuerza, como el médico de la comedia francesa. (27).

Ventura Doreste, en el marco de una conferencia sobre el ilustrado lanzaroteño (posteriormente publicada en la recopilación de textos *Ensayos insulares*) se manifiesta de pasada sobre el tema de la resonancia de los amores de Clavijo, afirmando:

Todo el ruido se debió al método publicitario, un poco a la manera de Hollywood, que utiliza Caron de Beaumarchais; la hermana engañada, María Luisa, no era extremadamente joven, pues tenía, según el cómputo de Espinosa, más de treinta y tres años; el tímido (o impulsivo) Clavijo contaba treinta y ocho: de suerte que la cosa había sucedido entre personas maduras. (40).

Aumenta y cierra nuestra relación de referencias exculpatorias de nuestro autor, Sebastián de la Nuez quien, en el marco de un trabajo más amplio y tras dilatada descripción de los hechos reales a la luz de las distintas versiones, enjuicia el comportamiento de nuestro ilustrado para indicar que

En realidad la historia de Clavijo y María Luisa viene a ser un ejemplo práctico de la aplicación de los principios de la moral natural que se difunde en Europa a partir del S. XVIII [que] establecía en primer lugar —dicho con palabras de Paul Hazard— «la legitimidad del amor propio. No hay amor desinteresado. Esa fuerte afección que la naturaleza nos inspira hacia nosotros mismos nos dicta nuestros deberes para con nues-

tro cuerpo y para con nuestra alma». Ya dijo Mme. D'Épinay que «la primera ley es tener cuidado de sí mismo». Y esto es lo que hizo Clavijo después de muchas vacilaciones y debido también a su carácter tímido y sentimental. (26).

Tal vez la vanalidad del tema no merezca la búsqueda de innecesarias justificaciones y que baste el aceptar la mezcla de luz y sombra connatural en la esencia humana de todos los tiempos. Sí habremos de convenir en que, en efecto, circunstancias exteriores sobredimensionaron los hechos reales posibilitando que un episodio más que común, que en otras circunstancias apenas sería un «curioso percance» (Ventura Doreste dixit), degenerase en «desgraciada aventura» (en palabras Agustín Espinosa) de amplias resonancias literarias y con serios contratiempos para sus protagonistas. Sin duda, así fue para José Clavijo y Fajardo.

DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

Observaremos este diálogo en las tres principales versiones literarias del hecho; como ya hemos apuntado: dos obras teatrales, *Eugénie* de Beaumarchais, *Clavijo* de Goethe; y un texto híbrido de historia novelada, *Clavijo: Tres versiones de una vida* de R. Baroja.

Los tres pueden considerarse en principio discursos monológicos porque ofrecen una interpretación interesada de un mismo hecho referencial real y porque el discurso literario se preconcebe en una linealidad conducente a un fin determinado: moralizador o edificante los dos primeros e intencionadamente justificatorio el último. Hay sin embargo diferencias importantes entre ellos: los textos alemán y francés, de mayor intención y significación literaria, manejan elementos intertextuales sugeridos de contextos y de creaciones claramente afines; la monología del texto español es más evidente y apenas es posible hallar en él elementos cuya ambigüedad literaria propicie una posible —tal vez deseable— dialogía.

* * *

Beaumarchais vierte su obra en un discurso teatral de cinco actos ajustado a las directrices dieciochescas: respeto a las tres unidades dramáticas, abundancia de enredos y equívocos sin sobrepasar el exigido «decoro», presencia intermitente de advertencias moralizantes, final aleccionador o ejemplar. Preservando el enfoque literario de los hechos, los protagonistas reales y el hecho mismo quedan encubiertos con cambios de nombre, de marco espacial y de desenlace. Así los héroes de la ficción —una familia galesa: la joven Eugénie, su padre, su tía— llegan a Londres en donde los acoge (en su propia casa)⁶ el ambicioso y malvado «comte de Clarendon» de quien la muchacha espera un hijo y con quien cree estar casada en secreto. Eugénie y su tía —también su encubridora— suponen llegado el momento de revelar los hechos al padre y cerrar felizmente la historia; el ignorante padre ha venido con intención de concertar el compromiso matrimonial de su hija con un capitán amigo suyo; Clarendon, por su parte, se halla en vísperas de boda pues va a contraer un muy ventajoso matrimonio al día siguiente, del que no le hace desistir ni la noticia del futuro hijo ni la inocencia de Eugénie a quien piensa seguir manteniendo ignorante del enredo. Cartas que no llegan a su destino, criados encubridores y equívocos poco verosímiles complican el nudo de la acción a lo que se añade la presencia sorpresiva del hermano de Eugénie a quien Clarendon ha salvado la vida sin saber de quien se trataba. Los actos I y II mantienen perfectamente el planteamiento de los hechos; el III sostiene el *climax* con el descubrimiento de las falsedades (el padre se entera del presunto casamiento secreto de su hija y todos de la futura boda de Clarendon y de la falsedad de la primera ceremonia); los actos IV y V constituyen una rápida sucesión de acontecimientos que culminan —ya en la última escena del V— con un precipitado (lo exige la unidad de tiempo) desenlace feliz lleno de perdones y promesas.

En el reparto de papeles, Beaumarchais encubre a su hermana María Luisa tras una Eugénie inocente, ingenua, enamorada y sumamente bondadosa, tanto que *prefiere no ser vengada a causar perjuicios a los que ama*; así cuando su hermano quiere batirse con Clarendon, lo disuade:

Grand Dieu! sauvez-moi de mon désespoir... Mon frère... au nom de la tendresse, et surtout au nom du malheur qui m'accable... Serai-je moins infortunée, moins perdue quand le nom d'un perjure... quand son souvenir sera effacé sur la terre?... (*Plus forte.*) Et si votre presumption se trouvait punie par le fer de votre ennemi, quel coup affreux pour un père! Vous, l'appui de sa vieillesse, vous avez mettre au hasard cette vie, dont on a tant de besoin!... (*d'une voix briséé*) pour une malheureuse fille que tous nos efforts ne peuvent plus sauver. Je veux mourir. (349).

Clarendon, que representa el trasunto del Clavijo beaumarchaisiano, es un libertino («c'est un libertin déclarée» -322), un seductor sin escrúpulos y un malvado:

C'est un homme incapable de remords sur un genre de fautes dont la multiplicité seule fait ses délices; fomentant de gaieté de coeur dans la famille d'autrui des desordres que feraient son désespoirs dans la sienne; plein de mépris pour toutes les femmes, parmi lesquelles il cherche ses victimes ou choisit les complices de ses dérèglements. (323).

También es Clarendon ambicioso y, sobre todo, indeciso y débil; como enamorado es galante, expresivo y persuasivo pero también se muestra acomodaticio y cobardón. Convencido de que ha de casarse por interés es incapaz sin embargo de resistir la visión o las lágrimas «des liaisons agréables, (...) [d'une] fille charmante qui s'est donnée a moi, et que j'aime à la folie» (338). Y duda, no sabe qué hacer; terminará cediendo: «Ah! qu'ai-je fait? Pour l'abandonner, il ne fallait pas la revoir» (340).

El amor vence al final; y en el convencional final feliz, el personaje de Clarendon recobra algo de dignidad emulado por «des

honnêtes gens», que están representados por la familia de la muchacha. En efecto, la pintura que la recreación literaria realiza de la familia Beaumarchais es excelente: no puede ser mejorada la imagen de caballero de gran dignidad pero hombre afectivo y bondadoso que da el padre de Eugénie; ni pueden ser más nobles y dignas las reacciones y la conducta de Charles, el hermano que da vida en escena al propio e interesado autor. Incluso la tía, encubridora y mala consejera de la inocente muchacha, se redime por su sincero arrepentimiento y por su valor para iniciar la trama de la venganza contra el seductor.

Decíamos —y algunos datos hemos aportado— que es *Eugénie* una obra teatral representativa del género en la Ilustración. También lo es por otros elementos igualmente característicos: como la intención ejemplificadora, derivada del tema de las consecuencias que resultan de la mala educación de las jóvenes que, alejadas de su madre, son mal aconsejadas por mujeres maduras poco responsables (como es el caso de Eugénie y su tía); derivada también (la intención moralizadora a que aludíamos) de la presencia esporádica de frases sentenciosas bien cercanas al sermón moralizante como lo están las palabras del feliz padre que clausuran la obra:

Mes enfants, chacun de vous a fait son devoir aujourd'hui: vous en recevez la récompense. N'oubliez donc jamais qu'il n'y a de vrais biens sur la terre que dans l'exercice de la vertu. (357).

Mala educación de las jóvenes y afán moralizante se entrecruzan temáticamente con la presencia textual del tema de la vanidad y debilidad femeninas, tal vez intencionado reproche del autor —esta vez a su hermana— colocado en boca del padre:

Mais votre sexe a toujours eu dans le coeur un sentiment secret de préférence, pour les gents de ce caractère (323).

Et tu l'as méritée... Sexe perfide! Femmes à jamais le trouble le deshonneur des familles!... Noyez-vous maintenant des larmes inutiles!... Avez-vous cru vous soustraite à mon obéissance? Avez-vous cru violer

impunément le plus sainte des devoirs?... Tu l' as osé; toutes tes démarches se sont trouvées fausses; tu as été séduite, trompée, déshonorée, et le Ciel t'en punit par l'abandon de ton père et sa malédiction. (329).

Como muestra de mayor contribución a la dialogía de los textos, indiquemos que no faltan en la obra algunos resabios del teatro clásico español tan del gusto de Beaumarchais, como dejó demostrado en el resto de su producción dramática cuyos títulos hemos recordado anteriormente. Apuntemos tres indicios temáticos que nos parecen muy significativos: a) el papel de los criados como cómplices y encubridores de los enredos de su señor y a su vez bribones del mismo estilo, como es el caso de Drink respecto a Clarendon pues se presta a sus engaños y además intenta enamorar a la criada de Eugénie; b) la oportunidad del lance que convierte a Clarendon en salvador del hermano de Eugénie que va así a deberle la vida al burlador de su hermano, como ocurriera —como primer ejemplo del género— en aquel *Don Álvaro* que nos legara el duque de Rivas; c) la confianza que demuestra el padre de Eugenia en la justicia del rey para quien todos sus súbditos son iguales en temas de honor:

LE BARON- J'irai á la cour... Oui, je vais y aller (...) Je lui dirai: Sire... vous êtes père, bon père... je le suis aussi (...) Un suborneur est venu, en mon absence, violer notre retraite et l'hospitalité; il a déshonoré ma fille par un faux mariage... Je vous demande à genoux, Sire, grâce pour mon fils et justice pour ma fille.

MME MURER- Mais ce suborneur est un homme qualifié, puissant.

LE BARON- (...) Le roi est juste; a ses pieds toutes ces différences d'état ne sont rien, ma soeur; il n'y a d'élévation que pour celui qui regarde d'en bas; au-dessus tout est égal, et j'ai vu le roi parler avec bonté au moindre de ses sujets comme au plus grande. (334).

* * *

En la recreación literaria del desafortunado tema de los amores de Clavijo, Goethe agudizó su genio para enmendar la vulgaridad de

la historia original con una solución más noble —más teatral también— que la real del conflicto pero sin perder de vista aquélla. En *Clavijo* coinciden casi absolutamente los nombres y apellidos de los protagonistas de la realidad y de la ficción ya que el autor aprovecha casi en su totalidad la historia que Beaumarchais relata en sus *Memoirs* (ya quedó advertido que es ésa su fuente y no la obra teatral del francés) si bien cambiando el final e inventando, como contrapunto al héroe, un *don Carlos* que actuará de Mefistófeles inductor de los sucesivos arrepentimientos amorosos de Clavijo; también un segundo —y convencional— enamorado de María⁷, *Buenco* que, mediante un apenas esbozado triángulo amoroso, añadirá emotividad al conflicto central.

Los moldes formales de la tragedia son los clásicos, con cinco actos discretamente respetuosos de las unidades de acción, lugar y tiempo. Los espacios se reparten entre la casa de Clavijo y la de Guilbert —el cuñado real de María Luisa— en su interior o exterior). La acción —unitaria en su tema— se distrae en extensos parlamentos poco eficaces teatralmente y los actos, sobre todo los centrales, resultan excesivamente largos. En contraste, la resolución del conflicto en un tiempo determinado propicia una sincronización argumental acelerada a partir del acto IV que se resuelven en un breve y muy intenso acto V precipitados hacia una sima fatal: la de un Clavijo herido de muerte por la espada de Beaumarchais y desplomándose sobre el cadáver de la amada, víctima de su propio dolor.

En el marco de los hechos, resulta de gran interés el retrato externo del protagonista, especialmente para conocer la opinión y el conocimiento que se tenía de nuestro autor. En él destaca una voluntad decidida que no oculta cierta petulancia dentro de un bien marcado positivismo:

CLAVIJO: (*Levantándose de la mesa de escribir*) El número hará efecto; encantará a las mujeres. Dime Carlos, ¿No crees tú que mi seminario es ahora uno de los primeros de Europa?

CARLOS: Los españoles, por lo menos, no tenemos ningún autor que junte tanta fuerza de pensamiento, fantasía tan floreciente, con un estilo tan brillante y ligero.

CLAVIJO: ¡Ya verás! He de ser el iniciador del buen gusto en este pueblo. Las gentes están dispuestas a recibir toda suerte de impresiones; gozo entre mis conciudadanos de un buen nombre glorioso; mis conocimientos, dicho sea entre nosotros, se extienden de día en día; mis sensaciones se ensanchan, y mi estilo se hace cada vez más verdadero y fuerte.

(...)

Mi plan es la corte, y allí no hay tiempo para pensar en otra cosa. ¿No he ido ya bastante lejos para ser un forastero que llegó sin profesión, sin nombre ni fortuna? ¡Aquí, en la corte, entre las preturas del ávido gentío, donde tan difícil es sostenerse, hacerse notar! Es muy grato para mí volver la vista al camino que queda a mi espalda. ¡Estimado por los primeros personajes del reino! ¡Respetado por mi saber y mi posición! ¡Archivero del rey! Esto mismo me sirve de estímulo, Carlos amigo; no sería nada si quedara donde estoy. ¡Arriba! ¡Arriba! Aquí hace falta fuerza y astucia. Necesita uno de toda su mente... ¡Y las mujeres, las mujeres!... Desperdiciamos demasiado tiempo en jugueteo con ellas. (1920, 15).

En el devenir de la recreación dramática goetheana, sin embargo, nuestro lanzaroteño se perfila como un héroe romántico muy sensible al amor pero excesivamente dubitativo, que fluctúa con poca creíble rapidez entre positivismo y romanticismo, que se debate entre la ambición que lo impele hacia un matrimonio ventajoso y sus eternas dudas de amor hacia una María, igualmente revestida de sensibilidad, ingenuidad y hasta fragilidad y palidez románticas. A la postre, este héroe romántico no es un enamorado demasiado convincente, dada su fácil inclinación a dejarse convencer de que siempre hay razones válidas no sólo para romper un compromiso sino también para posponer los sentimientos amorosos. En el resultado final de la recreación que Goethe realiza, el drama de Clavijo reside, más que en una lucha entre la ambición y el amor (como ha destacado generalmente la crítica), en un ejercicio introspectivo en el carácter de un protagonista exageradamente indeciso, vacilante

(el tipo humano va a tener continuación en la obra del alemán), que se tambalea al compás de un vaivén interior. Es un individuo capaz de pasar vertiginosamente del amor a la indiferencia, de la admiración sincera por la dama a un desdenoso despego casi despreciativo; un sentimental irremediamente débil y voluble y sinceramente consternado de su propia inconstancia:

CLAVIJO: Mira tú; no puedo comprender a los hombres. La quise de verdad, me atraía, me cautivaba. Cuando me encontraba a sus pies, le juraba y me juraba a mí mismo que siempre había de estar así, que había de ser su esposo tan pronto tuviera una situación, un empleo... ¡Y ahora, Carlos! (...) Se ha borrado de mi corazón, se ha borrado por completo, y si la idea de su desgracia no me pasara a veces por la cabeza... ¡Cómo puede uno cambiar tan totalmente! (17).

Clavijo y María se convierten, de la mano de Goethe, en protagonistas de una tragedia en la que se entremezclan, propiciando tensiones dialógicas muy atractivas, diversos elementos: a) elementos patéticos de tipo popular —la reacción de burlador ante el cadáver de su amada y víctima—. Al parecer, y según declaración propia, la idea la tomó Goethe de la escena final de una balada popular Alsaciana del mismo tema; pero bien puede recordar el precedente glorioso de la reacción de Hamlet junto a la tumba de Ofelia; b) ecos teatrales de sabor tradicional muy prolíficos en el teatro clásico español —el hermano vengador que limpia con su espada el honor de la familia—; y c) resabios de exaltado romanticismo, destacados especialmente en el patético desenlace que llena la escena única del acto final con un Clavijo gesticulante y gritón que, entre fantasmas y embozados semiocultos en la oscuridad de la noche, apostrofa violentamente a la naturaleza y a la divinidad que le han castigado en lo que más ama:

CLAVIJO: (...) Está muerta... Ahí la tienes... La flor caída a tus pies... y tú... Dios de los cielos, compadécete de mí! ¡Yo no la he matado! ¡Escondos, estrellas; no miréis abajo, vosotras que tantas veces visteis al crimi-

nal, lleno de la íntima satisfacción de su dicha saliendo por estas puertas; vosotras, que oísteis las músicas y canciones con que llenaba la calle de ardientes quimeras que iban a inflamar en deliciosa ansiedad a la doncella que escuchaba secretamente detrás de la reja! Y ahora, en la casa, todo son ayes y lamentos... y un entierro aquí, en el escenario de tu dicha... ¡María! ¡María! ¡Llévame contigo! ¡Llévame contigo! (*óyense los lúgubres sonos de una música detrás de la escena*) (...) (1920, 128).

En los momentos finales del drama, los del trágico desenlace de espeluznante dramatismo, el convencional protagonista agradece a su asesino Beaumarchais el hecho de su muerte; éste acabará perdonándolo en también poco convincente —por rápido— cambio de la furia a la compasión:

CLAVIJO: ¡Gracias, hermano! ¡Tú nos desposas!
(...)

BEAUMARCHAIS: Su sangre, al manar, apaga la ardiente rabia de mi corazón. Todo mi furor desaparece al extinguirse su vida, (*Se acerca a Clavijo*) ¡Muere! ¡Yo te perdono! (1920, 133).

Como don Juan Tenorio, Clavijo logra la redención por amor en los patéticos momentos finales:

CLAVIJO: (*Acercándose al ataúd, sobre el que lo apoyan*) ¡María! ¡Tu mano! (*Desenlaza las manos del cadáver y le coge la derecha*) Tengo su mano... Su helada mano de muerta... ¡Eres mía!... Y ahora, este beso de desposado... ¡Ay!... (1920, 136).

Con la absolución a Clavijo (o la redención por la muerte y el perdón) se ha señalado la posible existencia de escondidas e interesadas segundas intenciones de Goethe que intentaba acallar remordimientos personales —sentimientos de propia culpabilidad— en temas amorosos semejantes al real que inspiró la obra; así se indica —tal vez por vez primera— en la introducción a la edición de Calpe. Sigue este crítico sin duda la huella de otros estudiosos, como Thomas Mann, que señaló que la obra de Goethe (no su *Clavijo*, claro,

sino su obra en general) estaba modelada «tanto por su genio como por un sentido de las conveniencias». Es la misma línea que ha retomado en nuestros días Stephen Vizinczey, el escritor húngaro, que en su obra *Verdad y mentira en la literatura* aplica el bisturí demoleedor a varios genios literarios, entre ellos a Goethe; hace unos pocos años, un semanario nacional⁸ publicaba un irónico artículo de este mismo autor sobre Goethe que contiene afirmaciones que podrían convenir perfectamente a *Clavijo*. Se refiere Vizinczey a *Fausto* y declara:

Fausto contiene grandes escenas cómicas y versos maravillosos, pero cuenta una historia perversamente falsa: el héroe hace un pacto con Mefistófeles, disfruta todas las ventajas, y finalmente va al cielo. Es como si Don Juan terminara con los ángeles.

Posibles razones personales aparte, el alemán, sin duda, buscó en la absolución de nuestro *Clavijo* la redención del héroe por su propia sangre, disculpable y hasta lícita en el marco del dramón tempranamente romántico; si bien en el diálogo discurso-realidad, en la relación tragedia dramática-texto que lo inspira, la versión goethiana puede antojársenos excesivamente patética y desajustada.

* * *

Ricardo Baroja, por su parte, noveliza la «desgraciada aventura» clavijeña, como ya quedó indicado, en un curioso texto estructurada en tres «variaciones con fantasía» al modo musical, dedicada cada una de ellas a otras tantas perspectivas desde las que se enjuicia el hecho: la de Beaumarchais, la de Goethe y la suya propia («Me atrevo a poner lo imaginado por mí, junto a las imaginaciones de dos autores celebérrimos: uno la gloria de las letras francesas; el otro, de las germanas», se lee en la dedicatoria).

Evidente es la intención exculpatoria respecto a *Clavijo* que actúa en la génesis de la obra de Ricardo Baroja. Por si alguna duda

hubiera sobre sus intenciones éstas quedan explícitas en la *dedicatoria*:

He compuesto la última variación, con la esperanza de contrarrestar el ignominioso relato del autor francés y el absurdamente romántico del alemán.

La distribución de los tiempos que se dedica a cada una de las «tres versiones de una vida», es decir el desigual trato que ellas reciben, patentiza igualmente intencionalidades y criterios: cuatro y seis tiempos para las dos primeras variaciones, y treinta y un tiempos (más de la mitad del libro) para la propia variación del autor.

Baroja noveliza la historia —apenas la única concesión que hace a la literatura— con grandes dosis de fantasía interpretativa en la pintura de ambientes, en los retratos de los personajes y sus diálogos, en los episodios tangenciales que contribuyen a situar y explicar acciones y situaciones. Ello, sin embargo, no excluye la fidelidad a los hitos básicos de los hechos reales si bien la manipulación literaria de los mismos logra presentarlos en eficaz envoltura de comprensión y disculpa capaz de convencer empáticamente al lector.

La narración de Ricardo Baroja, estilísticamente hablando, se desarrolla con atractiva agilidad en un lenguaje sencillo y directo donde no faltan dosis de eficaz y envolvente ironía. Son destacables los retratos (entreverados de etopeya) de los personajes, sobre todo de los protagonistas centrales: Beaumarchais, Clavijo y María Luisa.

El francés, tratado de forma intencionada y parcial, recibe pinceladas caracterizadoras a lo largo de toda la obra para destacar detalles de su carácter o su conducta. Su nombre, sus «enredos y trapisondas» (7), su «maestría en el manejo de crueles sarcasmos y sangrientas ironías» (14) abren la narración y su personalidad se convierte en eje central de todas las versiones; el retrato más extenso se registra en la tercera versión:

Es Pedro Agustín Caron de Beaumarchais, mozo de treinta y dos años, guapo, alto, un tanto corpulento; rostro de buen color; la boca sensual y carnosa, sonrío mostrando magníficos dientes. Viste casaca y pantalón corto de seda color morado oscuro y la chupa, larga, de tono naranja avallora la blancura de la chorrera de encaje. (73).

Clavijo queda perfilado en pocas líneas al principio de la historia:

Clavijo tiene treinta y ocho años; es alto, delgado, moreno, con aspecto criollo, de hablar suave. Aunque vino a Madrid a los nueve años⁹, conserva el deje semiandaluz de los nacidos en las Islas Canarias. Nació en Teguiise, Lanzarote, en 1726. (91).

Para la caracterización de Clavijo, reserva Baroja el recurso eficaz de la animalización utilizado por partida doble y, cada vez, con intencionado doble sentido: lo define como «pajarillo atrapado» y sorprende en él «gesto conejil». Con la primera comparación quiere referir, a la vez, a su naturaleza canaria y a su condición de víctima de Lisette:

Clavijo no aparece por el comercio de moda (...); es pájaro prudente, que para librarse de asechanzas peligrosas se enjaula; (118).

La barbaridad del baturro ha hecho las veces de baqueta del cazador o de la azada del labriego cuando libran de las fauces serpentinas al pajarillo tembloroso (113) (El baturro es don Antonio Portugués y Monente, Archivero protector de Clavijo en cuya casa llega a residir. Portugués es rudo enemigo de la causa de María Luisa, a quien atribuye las «fauces serpentinas»).

Con la caricatura de un Clavijo *conejil* (en tres ocasiones textuales, «sonríe con gesto de conejo» —116, 118 y 127) Baroja abre ante el lector el atractivo guiño de una doble significación: a) quiere referir a su cualidad real de avezado burlador de sus perseguidores; pero b) también aprovecha para realizar un intencionado juego léxico con la denominación de «conejeros» con que suele designarse a los habitantes de la isla de Lanzarote¹⁰.

María Luisa, por su parte, merece también paralelismos caracterizadores nada inocentes: es, circunstancialmente, «una lagarta» (113), «una serpiente amenazadora» (114), «un gato que echa la zarpa» (111) o una engañosa sirena «que pretende llevarle a naufragar en el peligroso arrecife del matrimonio» (112). Se insinúan también cualidades menos inocentes que afectan a la moralidad de la francesa (114, 129) también deducibles del siguiente retrato extenso:

Tiene Lisette grandes ojos verdosos por largas pestañas sombreados, boca hermosa, magníficos dientes. (...) Es alta, ancha de hombros, estrecha de talle, otra vez ancha de cadera, fuerte de pierna y delgada de tobillo. Tal combinación de volúmenes presta al cuerpo gentileza y de su persona se desprende efluvio de feminidad, al que no son insensibles ni el severo padre de familia (...); ni el petimetre un tanto tartajoso (...); ni el grande de España generalmente raquíptico, feo y desagradable. El abate de minúsculo solideo y cabello empolvado murmura en cuanto tiene ocasión madrigales en la oreja de María Luisa. En la calle el achulado ganapán de sombrero ancho, capa larga y quizá cuchillo cachicuerno a la cintura, lanza piropos brutales a la gentil *franchuta* si tropieza con ella cuando va a misa de San Luis de los franceses o a casa de alguna clienta opulenta. Las hermanas Caron no trabajan para la plebe. (94).

En la novelización de los hechos, Baroja quiere dejar bien sentadas una serie de premisas que propician la exculpación de nuestro Clavijo:

—Que en las razones de Beaumarchais para venir a España no pesa tanto el conflicto amoroso de su hermana («pues no comprendo cómo Lisette, que ya tiene 33 años, ha sido burlada por ese hidalgo, arguye el hermano» —32) como las posibilidades de solucionar un interesante asunto de negocios.

—Que Clavijo acudió en principio al establecimiento de modas de la hermosa Lisette sólo para practicar francés; ésta lo recibe con exquisita amabilidad, le concede algunas prendas de amor; lo agasaja, diríamos.

—Que Clavijo dudó siempre de sus sentimientos. Escuchemos sus reflexiones:

Todo lo que ocurre entre María Luisa y yo ...es absurdo. ¿Estoy enamorado de Lisette? ¡No! ¡Sí! No lo sé. (...) Ella es una gala... Yo soy un bereber, ¿un guanche?... No, un mixto de guanche y castellano, nacido en un islote desprendido de África... ¿Atracción física? ¡Atracción material y repulsión moral! De seguro ella siente lo mismo por mí. (99).

—Que Clavijo se ve atrapado. Atendamos el siguiente diálogo:

Pero Lisette de mi corazón ¿No comprende usted que eso no puede verificarse todavía? Mi sueldo flojo no alcanza a cubrir las obligaciones y necesidades del matrimonio. (...) —Usted aseguró que para final del año pasado; ha entrado el año, estamos en febrero... —Sí, tiene razón, tiene muchísima razón, pero no puedo casarme por ahora —Pues entonces ¿cuándo? —No lo sé querida María Luisa, no lo sé. (103).

—Que cuando las relaciones parecen terminadas, M. Josefa, la hermana de Lisette, lo chantajea por carta («María Luisa está desesperada, no duerme, no come, llora constantemente» 110). Nuevas dudas de Clavijo.

—Que el documento de compromiso que Clavijo, en efecto, firmó no tuvo ningún valor por las circunstancias que lo propician. Ocurrió que, llegado Beaumarchais de París y tras una primera entrevista hipócritamente amable, se introduce en las habitaciones particulares de un Clavijo acatarrado para amenazarlo alevosamente:

Saca la mano derecha armada con una pistola de dos cañones, se inclina sobre la cama y aplica la boca del arma en la sien de Clavijo (...) —¡Escriba inmediatamente porque si no disparo!: Yo el abajo firmante Josef Clavico (...) reconozco que he engañado a la señorita Caron (...) por la que siento profundo respeto y siempre ha sido pura y sin mancha (...) le pido perdón (...) prometiendo cualquier clase de reparación que ella desee (...) Firmado ... (133, 134).

—Que Clavijo es profundamente bondadoso, sentimental y melancólico, fácilmente impresionable, como ha podido quedar comprobado no sólo en sus muchas dudas y vacilaciones, sino porque cuando tras muchas peripecias logra zafarse del compromiso y de Beaumarchais, cuando lo felicitan por «haberse escapado por milagro de las redes de esa Velleda» (185), Clavijo ...«siente caer una gota de agua ¿quizá una lágrima?» (186) sobre su escrito. Más tarde pasea taciturno: «—Tendré que cambiar de domicilio. Vivo demasiado cerca de ella—. Y también una gota de agua cae, no sobre el papel sino en una losa de la acera» (187) Pregunta Baroja:

¿Cayó esa lágrima con el recuerdo de la gentil gala, de nariz un poco chatinga, cabello castaño, ojos claros, hermosa boca, que gargariza las erres castellanas con gracia sin igual y sabe arrullar amores? Pero también [la lágrima] ha caído porque la juventud ha pasado. (188).

—También Clavijo es sumamente indeciso, parece tener «sangre de horchata» (147), es poco valeroso ante las contrariedades a las que prefiere soslayar o esconderse fingiendo enfermedades para no dar la cara (144). También es propicio al amor: «siempre atento al sexo débil» (108) se deja subjugar ante «la irresistible atracción de la estatua modelada en carne humana» (117).

Si el lector del texto de Baroja tuviera interés en formarse una opinión personal sobre el tema, vería su voluntad inclinada a favor de Clavijo. Aún más si es un lector, como nosotros, inclinado a dejarse convencer; e intuyo que no sólo por la presentación atractiva de los hechos sino tal vez por ciertos atavismos de rivalidad hispano-francesa; o tal vez, por simpatías derivadas de la común canariedad; o, tal vez, incluso, por acendrados planteamientos pseudo machistas —que el texto de Baroja transparenta— y que ridiculizan a la dama demandadora. Ricardo Baroja los fomenta doliéndose, por ejemplo, «del pobre Clavijo» que María Luisa «tenía pendiente de un hilo con un tira y afloja entre provocativa y pudorosa» mezclando «lo dulce con lo amargo, un poco a la manera con que los

frailes de la Gran Chartreuse dosifican las esencias de menta, de melisa y de tanta hierba aromática con ardoroso espíritu de vino y gran cantidad de azúcar». (126).

Sea por lo que fuere, la realidad es que ese lector involucrado conviene en despejar dudas condenatorias contra Clavijo (si las tenía) y contempla ahora la «desgraciada aventura» de nuestro paisano con una sonrisa de cómplice benevolencia. Al mismo tiempo condena, si no a María Luisa —a la que ignora desdeñosamente—, sí al malvado de Beaumarchais que persiguió al insigne lanzaroteño con tanta saña, se reirá de las convenciones voluntariosas de *Eugénie* y hasta confesará que, por esta vez, le parecen exageradas las veleidades patético-románticas de Goethe.

* * *

Tres variaciones literarias, pues ante un mismo hecho real.

Beaumarchais, pese a su compromiso personal en el tema, logró un drama que, juzgado correctamente, es decir con criterios exclusivamente literarios, se erige como dignamente representativo de aquel género que pretendía «deleitar aprovechando» y que no desdeñaba el enredo y la imaginación. Goethe aprovechó el asunto que le brindaban las «Memorias» beaumarcheanas para abrir para la literatura su galería de personajes teatrales vacilantes (como Fernando en *Stella* y Weislingen en *Goetz von Berlichingen*) y para dejar constancia de su interés por la introspección en los caracteres humanos tan en consonancia con el ambiente cultural que se vive y los nuevos aires que se sienten (ya el autor ha publicado *Werther*). Ricardo Baroja enfoca su texto desde una perspectiva diferente, seguramente menos ambiciosa; más cercana sin duda al divertimento personal interesado y muy en línea con el carácter, los gustos y las aficiones de su interesante personalidad.

La conjunción de los tres textos permiten una atractiva consideración dialógica que enriquece la contemplación del tema al

situarlo en un plano estrictamente literario; interpretable, por tanto; ambiguo, por tanto. Desde él se ha logrado soslayar el hecho de su base en un suceso biográfico de un individuo. La literatura ha acabado por cerrar una supuesta «causa abierta» sobre Clavijo.

NOTAS

- 1 Hemos tomado la calificación de los hechos («una desgraciada aventura») de Agustín Espinosa (22). Ventura Doreste lo califica de «curioso percance» (38).
- 2 Decimos *al parecer*, porque —ante la ausencia de documentos— nos basamos en interpretaciones críticas más lógicamente deducidas que rigurosamente probadas.
- 3 La obra se publicó en París en fecha cercana a la de su estreno teatral. Para este trabajo hemos manejado una edición francesa del editor Ernest Flammarion sin fecha expresa. A ella remitirán todas nuestras referencias textuales.
- 4 Nótese en el título la curiosidad del anagrama de los protagonistas reales, Caron y Clavijo. A. Espinosa (26) indica que fue traducido al alemán por Lessing y en verso castellano por don Ramón de la Cruz.
- 5 El texto fue traducido al francés por Mr. Friedel y al español por R. M. Tenreiro en la colección Universal de Calpe (números 244 y 245), de Madrid, 1920, que es la edición que hemos manejado. A. Espinosa da noticia de la existencia de una traducción en verso realizada por Gustavo Adolfo Becquer.
- 6 Se trata en realidad —un engaño más— de una segunda residencia del malvado protagonista destinada a sus esparcimientos juveniles, como advierte, de pasada, un personaje secundario: «—Nous avons fait quelquefois de jolis soupers dans ce salon: c'est comme il l'appelle à la française, sa petite maison. —Petite maison, Monsieur? —Eh! Petite ou grande! faut-il disputer sur un mot» (314).
- 7 Ya quedó indicado que éste es ahora el nombre literario de María Luisa Beaumarchais.
- 8 *Blanco y Negro*, 4 de noviembre de 1990, p. 8.
- 9 Este dato es erróneo. Según todas las referencias y datos (por citar una, la de Agustín Espinosa (19) Clavijo y Fajardo no deja las islas hasta los diecinueve años, en 1745. En Madrid se establecería a partir de 1749.
- 10 Don José de Viera y Clavijo explica en su *Diccionario de Historia Natural* (ed. 1982, p. 133) el porqué de tal denominación basada en la gran proliferación de aquellos cuadrúpedos en la isla de Lanzarote después de la conquista. Se apoya en la autoridad del Padre Mariana (*Historia de España*, libro 16, cap. 14) para indicar que fue el Adelantado don Pedro de Lugo el que llevó los primeros conejos desde la Península a las islas, comenzando por la de La Palma.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, M. Rosa. «*Clavijo*, drama de Goethe» en *San Borondón signo de Tenerife*, Biblioteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1940.
- BAROJA, Ricardo. *Clavijo: tres versiones de una vida*, Barcelona, Juventud, 1942. GOETHE, J. W., *Clavijo*, Madrid, Calpe, 1920. Traducción de R. M. Tenreiro.
- CARON DE BEAUMARCHAIS, Pedro Agustín. *Théâtre (Le barbier de Sevilla, Le mariage de Figaro, Eugénie)*, París, Ernest Flammarion editeur, s/f.
- DORESTE, Ventura. «Estudio sobre Clavijo y Fajardo» en *Ensayos insulares*, Santa Cruz de Tenerife, 1977, pp. 33-59.
- ESPINOSA, Agustín. *D. José de Clavijo y Fajardo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970.
- GOETHE, J. W. *Clavijo*, Calpe, Madrid, 1920. Traducción de R. M. Tenreiro.
- NUEZ, Sebastián de la. «José Clavijo y Fajardo» en *Homenaje a Carlos III*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna de Tenerife, 1988, pp. 13-50.
- VIERA Y CLAVIJO, José. *Historia general de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1971.
- Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, ed. dirigida por D. Manuel Alvar, Excm. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1982.