

## EL ROMANCE COMO FICCION EN PROSA EN ESPAÑA

Víctor Arizpe  
Texas University

La pérdida del concepto *romance*, que se usó para ciertas obras de la literatura medieval española, fue señalada primeramente por A.D. Deyermond y luego por Gonzalo Sobejano.<sup>1</sup> Observan, sin embargo, que algunos críticos de los siglos XVIII y XIX diferenciaban entre *romance* y *novela*.<sup>2</sup> José F. Montesinos también indicó que los traductores de obras extranjeras en el XIX alternaban el uso de *romance* y *novela*; y afirmó que *romance* era un concepto muy usado en el XVIII.<sup>3</sup> Russell P. Sebold, más recientemente, al "reexaminar cierta teoría decimonónica sobre la génesis del romanticismo", ha explicado más a fondo la acepción que dichos términos tenían en el XVIII.<sup>4</sup> Como se ve, el asunto no está resuelto; quisiera aquí rescatar algunos textos de nuestros críticos y preceptistas de los siglos XVIII y XIX que espero ayuden a una mejor comprensión del problema.

Ante todo, es necesario advertir que el concepto de *romance* y *novel* no significa lo mismo para los ingleses, franceses, o italianos. Así, para los ingleses (según la

<sup>1</sup> "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43 (1975), 231-59. "Sobre tipología y ordenación de las 'Novelas ejemplares' (Artículo-Reseña)", *Hispanic Review*, 46 (1978), 65-67.

<sup>2</sup> Según Deyermond, Amador de los Ríos, "overlooks the existence of the genre, (he) does discuss a number of the lesser romances at reasonable length" (240). El profesor Sobejano se refiere a don Josef Gómez Hermosilla por su crítica a aquéllos que emplearon el término *romance*, porque según éste, en su *Arte de hablar en prosa y verso* (Madrid, 1826), "este concepto estaba destinado entre nosotros a significar no historias de hechos fingidos, sino una de las varias formas de nuestra versificación" (Sobejano, 66).

<sup>3</sup> José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX*, segunda ed. (Madrid: Castalia, 1966), 139-40. Sobre el uso de la palabra *romance* dice Montesinos: "El empleo de esa palabra con tal acepción venía de antiguo; fue bastante general en el siglo XVIII, cuando Hervás y Panduro escribía: 'La tragedia de héroes y sucesos que nos interesan se lee u oye como un romance fantástico', y Antonio de las Nieves, en un discurso preliminar "sobre el poema *El feliz independiente*", cuya fecha desconozco, pero que por su estilo y doctrina debe ser de fines del siglo XVIII: 'Dejemos, pues, ventilar a sangre fría si *El feliz* es un poema o un romance'." Continúa diciendo Montesinos que "Llorente titulará una obrita, que hizo el mucho ruido que se sabe, *Observaciones críticas sobre el romance de 'Gil Blas de Santillana'*", y Fr. Servando Teresa de Mier, refiriéndose a su versión famosa, cuenta cómo alguien le trajo 'a que tradujese el romancito o poema de la americana "Atala", de M. de Chateaubriand' " (139).

<sup>4</sup> "Lo 'Romanesco', y la novela y el teatro romántico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348 (1979), 515-536. Ver también el trabajo de Miguel Garci-Gómez: "Romance según los textos españoles del Medioevo y Prerrenacimiento", en *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Duke University, t. IV, 1974, pp. 35-62.

*Encyclopedia Britannica*, Vol. 16, 1973, p. 676), *novel* es: "a fictitious prose narrative or tale of considerable length... in which characters and actions representative of the real life of past or present times are portrayed in a plot of more or less complexity"; y sobre *romance* dicen, "For a long time there was no definite connotation of *fiction* attached to it, but only of narrative story. The absence of central plot, and the prolongation rather than evolution of the story, the intermixture of the supernatural; the presence and indeed prominence of love affairs; the juxtaposition of tragic and almost farcial incident, the variety of adventure arranged rather in the fashion of a panorama than otherwise..." El *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, (Vol. 9., p. 9068) define *roman* como una obra "d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'études de moeurs ou de caracteres, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverse données objectives et subjectives". El concepto francés de "nouvelle" francesa (según el *Grand Larousse de la Langue Française*, 1975, p. 3677) se define como una "Composition littéraire appartenant au genre du roman, mais qui s'en distingue par un text plus court, par la simplicité du sujet et par la sobriété du style et l'analyse psychologique". Para los italianos (según el *Dizionario Enciclopédico Della Letteratura Italiana*, Vol. 4, 1967, pp. 159-593) el *romanzo* se explica de la siguiente manera: "Componimento letterario in prosa di genere narrativo notevolmente piú esteso e complesso della novella, il quale racconta particolari vicende, vere o immaginarie, sullo sfondo di un ambiente ora liberamente inventato ora ricostruito, con maggiore o minore fedeltá, sulla storia o sulla vita contemporanea". La *novella* se caracteriza como una composición "letterario in prosa, di genere narrativo, che racconta in modi letterari, senza l'ampiezza di intreccio e di svolgimenti propri del romanzo, la storia di un fatto immaginario o reale". Uno de los criterios que diferencia *romance* de *novel* sería simplemente el de su extensión.

Entre los primeros teóricos españoles que emplearon la sinonimia de *romance* y *novela* figura don Josef Luis Munárriz, en la traducción de *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (primera edición inglesa es de 1783), del escocés Hugh Blair;<sup>5</sup> obra que no sólo tuvo mucha vigencia en España sino en Hispanoamérica: Argentina, Chile y México.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Sebold ha estudiado el problema muy extensamente en su artículo mencionado. Allí señala cómo la sinonimia entre *romance* y *novela* se pone de moda en la segunda mitad del siglo XVIII. Además observa que esto explicaría el que "en los manuales de poética y retórica de fines del XVIII y principios del XIX se vuelva a acusar la misma sinonimia entre dichos vocablos". Sin embargo, sigo creyendo que la traducción del Blair también pudo haber puesto esas denominaciones en boga.

<sup>6</sup> Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 7th ed. (London: t. Cadell Jun. and W. Davies, 1789), 3 vols. La primera edición inglesa es de 1783. Las citas de Blair en inglés las tomo de esta séptima edición. Munárriz la tradujo: *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes*, segunda edición (Madrid: en la imprenta Real, 1802-1804), 4 vols. La primera edición española es de 1789 y como señala Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas, Obras Completas*, III, 1962, p.182, se reimprimió muchas veces. Don Paul Abbott ha compilado una bibliografía de retóricas españolas de los siglos dieciocho y diez y nueve ("A Bibliography of Eighteenth-and Nineteenth-Century Spanish Treatises", en *Retorica*, Vol. IV, N° 3, 1986, 275-292). Registra las siguientes ediciones españolas: 1798-1801, 1804 y 1816-17. A éstas habría que añadir otra de 1847. La obra de Blair también apareció en forma de compendio y Abbott registra dos ediciones españolas: una

Blair, al estudiar “the fictitious history” en prosa, distingue dos tipos: *romance* y *novel*. Después de remontarse a la antigüedad griega en busca de sus orígenes, señala las características que este tipo de composición adquirió en los Países Bajos, entre los que particularmente menciona a España, diciendo que en la Edad Media este tipo de composición ficticia tomó:<sup>7</sup>

“A new and very singular form, and for a long while made a great figure in the world. The martial spirit of those nations, among whom the feudal government prevailed, the establishment of single combat, as an allowed method of deciding causes both of justice and honour; the appointment of champions in the cause of women, who could not maintain their own rights by the sword; together with the institution of military tournaments, in which different kingdoms vied that marvelous system of chivalry, which is one of the most singular appearances in the history of mankind. Upon this were founded those romances of knight-errantry, which carried an ideal chivalry to a still more extravagant height than it had risen in fact (Blair, 72-73)”<sup>8</sup>

de 1815 otra de 1822. También habría que añadir otra de 1819. De la traducción castellana de Munárriz, uso (en este trabajo) la segunda edición.

El Blair también circuló en traducción en Hispanoamérica, pues era uno de los libros, según el profesor Angel J. Battistesa, que Esteban Echeverría llevaba consigo al embarcarse para Europa el 17 de octubre de 1825. Dice, “lo más de su equipaje lo habían constituido unos pocos libros — las lecciones de aritmética y álgebra de Avelino Díaz, una gramática y un diccionario del idioma francés, la *Retórica* de Blair, *La lira argentina* y un mapa de la República”, en *La Cautiva*, segunda edición (Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1958), XXIV. Abbott registra una edición de las lecciones impresa en México en 1834. Además he encontrado una edición del *Compendio*, impreso para el uso de los alumnos del Instituto Nacional Científico y Literario de Santiago de Chile, Imprenta del Valle, por P (...), año 1824. El impacto que la difusión del Blair pudo haber tenido en Hispanoamérica está aún por estudiarse.

<sup>7</sup> Para la discusión de estos orígenes, Blair menciona a Pierre Daniel Huet, cuya obra originariamente escrita en latín en 1670 se tradujo al inglés con el siguiente título: *The History of Romances An Enquiry into their Original*, trans. by Mr. Stephen Lewis (London: Printed for J. Hooke, at the Flower-de-luce, and T. Caldecott, 1715). En su trabajo, Huet primero aclara que el romance no se originó en Francia ni en España como algunos opinaban, sino que su origen habría que buscarlo en los países más remotos. Pasa en seguida a definir *romance* y lo hace así: “The name of *Romance* was formerly extended not only to prose but verse;... So that we esteem nothing to be properly *Romance* but fictions of love adventures, disposed into an elegant style in prose, for the delight and instruction of the reader. I call them fictitious, to discriminate them from true histories; and I add, love adventures, because love ought to be the principal subject of *Romance*. It is required to be in prose by the humour of the times. It must be composed with Art and Elegance, lest it should appear to be a rude undigested mass, without order or beauty. The principal end of *Romance*, or at least what ought to be so, and is chiefly to be regarded by the author, is the instruction of the reader, before whom he must present virtue successful, and vice in disgrace; but because the mind of man naturally hates to be informed, and (by the influence of self-conceit) resists instruction; 'tis to be deceived by the blandishments of pleasure; and the rigor of precept is to be subdued by the allurements of example. Thus we regulate our own defects, and at the same time condemn them in others. Thus it appears, that the entertainment of the reader, which the ingenious Romancer seems chiefly to design, is subordinate to his principal aim, which is the instruction of the mind, and correction of manners; and the beauty of a *Romance* stands or falls according to its attention to this definition and end” (pp. 3-5).

<sup>8</sup> Una forma nueva y muy singular, en la cual figuró por mucho tiempo en el mundo. El espíritu marcial de las naciones gobernadas por el sistema feudal, el restablecimiento de los duelos, como

Según el mismo Blair, estas obras: "...displayed in them a new and very wonderful sort of world, hardly bearing any resemblance to the world in which we dwell. Not only knights setting forth to redress all manner of wrongs, but in every page, magicians, dragons, and giants, invulnerable men, winged horses, enchanted armour, and enchanted castles; adventures absolutely incredible, yet suited to the gross ignorance of these ages, and to the legends, and superstitious notions concerning magic and necromancy, which then prevailed. This merit they had, of being writing of the highly moral and heroic kind. Their knights were patterns not of courage merely, but of religion, generosity, courtesy and fidelity;... *These were the first compositions that received the name of romance*" (Blair, 73) (el uso de cursiva es mío).<sup>9</sup> Para Blair, como se ve, hay tres etapas en la evolución de lo que él llama "fictitious history"; primero hubo una etapa de *romance* cuya nota característica es lo inverosímil; una segunda etapa de *romance* que desterró los dragones, nigrománticos y castillos encantados y que comienza a tomar alguna semejanza con la naturaleza pero que fracasa, dice, por el estilo "hinchado, las aventuras increíbles y lo voluminoso de las obras", y en esta etapa incluye a la *Arcadia* de Sir Philip Sidney. La tercera forma es ya "the familiar novel", que tomó como objeto "imitar la vida de los caracteres". Se cuidó —dice— de hacer la pintura de "imitations of life and character... Relations have been professed to be given to the behaviours of persons as may actually occur in life; by means of which, what is laudable or defective in character and conduct, may be pointed out, and placed in an useful light" (Blair, 76).<sup>10</sup> Incluye en esta categoría, entre otras obras inglesas y francesas, al *Gil Blas*.

Munárriz, después de terminar la traducción del texto de Blair, añade sus propios comentarios sobre el género novela, en los cuales ya no hace distinción entre *romance* y *novela*.<sup>11</sup> En esas adiciones Munárriz destaca que las ficciones españolas se carac-

un método laudable para decidir las causas de justicia y de honor, el señalamiento de campeones en defensa de las mujeres que no podían sostener sus derechos con la espada junto con la institución de los torneos militares, en que competían unos reynos con otros, dieron origen en aquellos tiempos a aquel sistema maravilloso de caballería, una de las más singulares invenciones que presenta la historia del género humano. En esto se fundaron aquellos romances de caballería andantesca, que presentaron una caballería ideal en una elevación aun más extravagante" (Munárriz, 259-96).

<sup>9</sup> "...nos ponían a la vista un mundo nuevo y maravilloso, apenas semejante en nada al que habitamos. No sólo encontramos caballeros errantes, que salían a enderezar todas maneras de tuertos; sino que en cada página hallamos alados, armaduras y castillos encantados; aventuras absolutamente increíbles, pero acomodadas a la grosera ignorancia de aquellas edades, y a las leyendas e ideas supersticiosas tocante a la magia y nigromancia que entonces dominaban. Tuvieron el mérito de estar escritos en una moral muy elevada y heroyca. Los caballeros eran dechados no sólo de valor, sino de religión, generosidad y fidelidad;... Estas fueron las primeras composiciones, que recibieron el nombre de romances" (Munárriz, 295-96).

<sup>10</sup> "Se cuidó de hacer pintura de la conducta de algunos personajes, puestos en situaciones particulares e interesantes, tales como las que se ofrecen en la vida; por medio de las cuales se manifestase y presentase con utilidad lo laudable o defectuoso de sus caracteres" (Munárriz, 295-96).

<sup>11</sup> Sobre estas ediciones de Munárriz comenta Menéndez y Pelayo lo siguiente: "Sánchez Barbero, Cienfuegos, Quintana y otros escritores del mismo grupo literario, colaboraron en las adiciones al Blair, traducido por D. José Luis Munárriz, el cual apenas hizo más que poner su nombre en ellas. Dícelo Moratín con su habitual acrimonia contra los salmantinos: "Hallaron para

terizan por las peripecias, pues dice: “los españoles las encaminaron más a sorprender el espíritu con la variedad de los sucesos y lo inesperado de los lances, que a tocar el corazón con la pintura de los afectos, o a corregir la conducta con la de las costumbres” (300-01). Clasifica a las novelas en tres clases, de acuerdo con el objeto que se proponen: las de imaginación o invención caballeresca, que considera “pasto de la ociosidad”; las de sentimiento, que incluyen a la novela pastoril con Jorge de Montemayor al frente; y las de costumbres, que llama “invenciones originariamente nuestras”, cuyos rasgos esenciales son: “la narración de aventuras cómicas, sucedidas a hombres ridículos o truhanes, los chistes, las sales, la sátira amarga de las costumbres, las alusiones malignas, los lances festivos e inesperados” (Munárriz, 302). A esta tercera clase pertenecen el *Lazarillo de Tormes*, *El Guzmán de Alfarache* y *El Gran Tacaño*, que, dice, “son las únicas que pueden mentarse entre las muchas que entonces se escribieron” (303).

Aparte de estos tres subgéneros, distingue otro tipo de composición narrativa que son los cuentos o novelas cortas, que separa claramente del resto, “no tanto por la diferencia del asunto y del objeto que se proponen, cuanto por la diversidad de proporciones a que tienen que ajustarse” (303). Cervantes es para él quien más se destacó en ellas.

Con la traducción de Blair y con la de Batteau, *Principios filosóficos de la literatura* (1797-1805), hecha por Agustín García Arrieta, surgió una polémica que al parecer dividió a los españoles en dos bandos: uno que adhirió a Munárriz y que al parecer mantuvo la distinción entre *romance* y *novel*, y otro que siguió a Moratín hijo, cuyo teorizador fue Hermosilla, quien borraba las diferencias entre los términos. Se impuso este último, como explica Sobejano: “El criterio de Hermosilla, poniendo en olvido las fluctuaciones que en el siglo XVIII y primeros decenios del XIX se daban en castellano entre *novela* y *romance* para designar ficciones narrativas en prosa, de cierta extensión, ha prevalecido en nuestro idioma” (Sobejano, 67).<sup>12</sup>

Uno de los continuadores de Munárriz que mantuvo la distinción fue Francisco Sánchez Barbero, que en sus *Principios de retórica y poética* (Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1805), capítulo XVI, páginas 135-38, dice seguir a Marmontel, a Condillac y a du Broca, y dedicó un breve capítulo al género de *romance* y *novela*; distingue entre historia y *romance* diciendo que “La

esto un pobre hombre, que ajeno de todo buen estudio,... tradujo del francés en jergonza bárbara, lo que Blair había compuesto en inglés para los ingleses, y acudió al auxilio de sus amigos, a fin de suplir el gran vacío que resultaba en aquella...” (*Obras Completas*, III, 405).

<sup>12</sup> Dice el gran polígrafo: “Estas dos obras, publicadas como en competencia, se disputaron el favor de los principales bandos o parcialidades en que nuestra literatura se dividía a principios de este siglo, promoviendo acres y encarnizadas polémicas, no tanto por el respectivo valor de sus doctrinas estéticas... como por las notas, escolios y adimentos que cada traductor puso a su versión, valiéndose, ya de sus propios estudios, ya, con más frecuencia, de la pluma de sus amigos. Estas adiciones se referían a la literatura española... (III, 40). Según Sebold, “en la segunda mitad del siglo XVIII, se establece del todo el uso del romance-relato extenso en prosa de sucesos fuera de lo común. Sin duda el ejemplo más curioso es uno que puede mirarse como auténticamente transicional entre el uso medieval, según el cual romance significaba lo mismo un poema largo que un extenso relato ficticio en prosa, y su regularización en la nueva época como sinónimo de novela;” (19-20).

historia pinta los caracteres por los hechos verdaderos; en los romances se inventan los hechos por los caracteres que se suponen; en aquélla reyna la verdad; en éstos lo verosímil. La primera instruye, forma el corazón, pule las costumbres, rectifica la sensibilidad y deleyta por la variedad de sucesos acaecidos: los romances consiguen estos fines valiéndose de la ficción, y por ella hacen amable la virtud, aborrecible el vicio, y manifiestan los desvíos a que nos arrastran nuestras pasiones. Son en suma el cuadro de la vida humana" (135).<sup>13</sup>

Con todo, parece que no coincide exactamente este concepto de *romance* con el de Blair. Y en cuanto al concepto de cuento y novela, se contrapone, para él, al de *romance*, sólo en la extensión: "los cuentos y novelas se diferencian de los *romances* únicamente por su menor extensión" (sic), (135).

Sánchez divide los *romances* en heroicos, trágicos, familiares, pastoriles y cómicos o satíricos. En esta división parece que hay una mezcla de Blair y Munárriz. Toma de Blair los términos "heroyco" y "familiar", y de Munárriz procederían las categorías de pastoril y cómico o satírico.<sup>14</sup> La clase "romance trágico" no se encuentra ni en Blair ni en Munárriz.

Otro español que también escribió un tratado de retórica y dedicó un corto capítulo al asunto, fue don Luis de Mata y Araujo en su *Elementos de retórica y poética* (Madrid, 1818). No sólo tuvo presente la traducción de Munárriz, sino aun la obra de Sánchez. Para él, los *romances* y *novelas* son: "Puras invenciones de ingenio; no reina en ellas la verdad, sino la verosimilitud; por esta razón se deben considerar más bien como unas composiciones poéticas; porque los autores de romances y novelas fingen las personas y los caracteres que les convienen y arreglándose a ellos inventan los hechos" (99). No hace ninguna distinción entre ambos conceptos literarios.

Mientras Munárriz critica estas ficciones, don Luis de Mata y Araujo, quizá influido por el grupo de Moratín hijo, ve en ellas una utilidad positiva y dice: "pues los antiguos, igualmente que los modernos, valiéndose de la ficción, nos han enseñado muchas verdades filosóficas y políticas; y nos han presentado amable la virtud y aborrecible el vicio..." (100). Acaba diciendo que "las sales, chistes y sátiras que contienen nuestros

<sup>13</sup> De Sánchez Barbero dice Menéndez y Pelayo: "En su tiempo alcanzó notable fama de preceptista por sus *Principios de retórica y poética*, publicados en 1805. Este libro, como casi todos los libros didácticos, tiene mucho de compilación; pero Sánchez Barbero es un compilador inteligente y de buen gusto, que, entre las doctrinas de los tratadistas franceses, escoge las más adelantadas... (III, 402-3).

<sup>14</sup> En la división "cómicos o satíricos" incluye tres obras que no incluyó Munárriz: a Luciano en algunos diálogos, a Petronio en su *Satiricón* y a Apuleyo en su *Asno de oro* (Sánchez, 137). Sánchez da los siguientes consejos de cómo se han de escribir los *romances*: "Sea la intriga nueva, interesante, y verosímil; que al calor de la imaginación dé alma a toda ella, y se comuniqué al lector sin amortiguarse, teniéndola suspenso hasta el desenlace; éste debe ser conducido naturalmente o sin máquina, y producido por los obstáculos. Sean verosímiles y variados los incidentes episódicos, y nazcan de la acción: sostenidos y contrastados los caracteres; el estilo puro y proporcionado siempre el carácter, situación y estado del que habla. Respeta la religión y las buenas costumbres. Si entran en la intriga acciones de mal ejemplo, reciban el justo castigo para que todos se retraigan de imitarlas. Jamás elijas situaciones tenebrosas y forzadas, caracteres y sucesos inverosímiles, lances en el serrallo, encuentros de amantes cautivos en Berbería, robos criminales, viages disparatados por las regiones imaginarias, y desenlaces contrarios a la razón" (137-38).

*Guzmán de Alfarache*, *El Lazarillo de Tormes*, *Gil Blas* y sobre todo el inimitable *Quijote*, bastan para demostrar la utilidad de esta clase de escritores, cuando son producidos por un buen genio" (100).

El que emprendió un extenso estudio a este aspecto en la literatura española, e intentó una clasificación, principalmente de obras de la segunda mitad del XVII, fue D. Juan Antonio Llorente en sus *Observaciones críticas sobre el romance Gil Blas* (primera edición, Madrid, 1822).<sup>15</sup> En el capítulo titulado "De las clases que hay de historias ficticias..." da tres especies de fábulas en prosa: la historia de caballeros andantes; las novelas amorosas; y el romance moral de aventuras.<sup>16</sup> En la primera especie de fábula en prosa, sitúa al *Amadís de Gaula*. Al discutir la segunda especie de prosa —la novela— refiere cómo los españoles dejaron muy atrás a los italianos. Finalmente llega a la tercera clase de fábula en prosa, a la que llama *romance* y caracteriza así: "*obra más larga que la Novela*" (el uso de cursiva es mío) y cuyo objetivo es la historia de las aventuras de un héroe civil, y no caballeresco.<sup>17</sup> El *romance* —según Llorente— "contiene tal vez la vida entera del héroe, tal vez únicamente los sucesos principales, pero éstos en uno y otro deben ser relativos a la vida social de manera que se refieran los verosímiles y resulte castigado, o por lo menos vituperado, el vicio, y premiada o por lo menos elogiada la virtud; circunstancia que debe ser común a toda composición fabulosa" (276). Llorente hace una distinción entre las historias caballerescas y los *romances*, pues dice que "las historias de caballeros andantes suponen acaecimientos de un rango más elevado que los romances; y la verosimilitud está en un grado mucho más inferior; porque un héroe caballeresco no pertenece a la vida social ordinaria sino a la extraordinaria" (sic) (276).

Parece que lo que Blair llama *romance* es "historia andante" para Llorente, y lo que éste denomina *romance* es *novela* para el inglés. Arrancando de este principio, Llorente hace subdivisiones dentro del *romance* que corresponden a la sociedad civil. Señala particularmente tres: "primera para los héroes fabulosos de la nobleza; segunda para los honrados ciudadanos de la nación; y tercera para los del populacho; idea y clase bien distinta y distante de la del pueblo que es el cuerpo de la nación" (276). Observa, además, cómo los españoles han sobresalido en la tercera clasificación, que es la picaresca y que "contiene aventuras de personas del bajo pueblo" (276-77).

Los ejemplos aquí recordados, entre muchos, muestran no sólo la vigencia que el uso de los conceptos *romance* y *novel* tuvo a mediados del XVIII y principios del XIX, sino también el hecho de que los españoles de aquel tiempo usaban estos términos con cierta confusión. Sebold observó cómo en el siglo XVIII se dio una regularización de *romance* como sinónimo de *novela*. Pero como he mostrado en este trabajo, según los textos extraídos de los retóricos, esa regularización no fue ni absoluta ni clara en el

<sup>15</sup> *Observaciones críticas sobre el romance "Gil Blas de Santillana"* (Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs, 1837), cap. XVIII, pp. 272-284.

<sup>16</sup> Llorente traza un panorama de la literatura española haciendo tres divisiones principales. Sobre este aspecto véase el trabajo de Erminio Braidotti titulado "Genealogía y licitud de la designación 'Novela Picaresca'", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346 (1979), pp. 97-119.

<sup>17</sup> Para un estudio sobre la novela corta ver: Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Madrid: Gredos, 1972).

XIX. Al parecer esa incerteza no sólo se dio entre los retóricos sino aun entre los traductores de obras extranjeras, pues Montesinos observa que éstos “se muestran a veces inseguros en la definición genérica de los libros que vierten al castellano. Se tiene la impresión de que el concepto de novela, que sólo en tiempos muy modernos ha llegado a comprender las obras de ficción extensas, sigue sin fijarse claramente”. (139). Según el mismo Montesinos, algunos traductores cometían grave error al rotular “romance” (acepción española que venía desde antiguo) obras de Víctor Hugo, y otros “traducían con la misma palabra el término inglés *romance*” (140). Quizá la traducción del Blair, que distinguía entre *romance* y *novel*, también haya en cierto modo contribuido a esa confusión.<sup>18</sup>

Si bien *novela* ya comenzaba a significar ficción extensa en el XIX, tendríamos que pensar, como bien observa Montesinos, que a tal acepción se oponían aquéllos chapados a la antigua; y al parecer, nuestros preceptistas dieciochescos, aunque continuaron empleando el término *romance*, dieron más prestigio a una forma cercana a la concepción francesa de *nouvelle*: “Composition littéraire appartenant au genre du roman, mais que s'en distingue par un text plus court, par la simplicité du sujet...” No ha de extrañarnos, entonces, que Llorente, siguiendo este criterio, excluye como posibles autores del *Gil Blas* (un *romance* para él) tanto a María de Zayas y Jacinto Polo de Medina como a Francisco Santos, porque “manifestaron su afición a fábulas en prosa; pero cortas como las novelas, y no largas ni complicadas como los romances” (301-2).

En efecto, tiene razón Deyermond al decir que “things were better a hundred years ago (240)”, refiriéndose a la distinción que hicieron los teóricos literarios entre *romance* y *novela*. Pero aún no se ven con claridad los límites de ambos conceptos, y, según parece, en torno a la traducción del Blair se habría puesto en juego esa distinción que la crítica del siglo XX olvidó.

Montesinos insiste en que “por absurdo que parezca, en una época en que los románticos se esforzaban en vindicar —y reivindicar— el romancero, el empleo de la acepción (de *romance*) es enteramente deliberado y consciente” (p. 140). A mí me parece pensar que la desaparición del término *romance*, que por lo visto existía en los siglos XVIII y XIX, pudo tener vinculación con el *redescubrimiento* y revalorización que los alemanes hicieron en el siglo pasado del Romancero tradicional español: si el Romancero español había sido tan importante, como se decía, porque caracterizaba el espíritu de los pueblos, ello bien justificaba el que el término *romance* (término impreciso en la época) se dejara de lado para evitar confusión.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Montesinos observa: “En traducciones de tiempos mucho más recientes puede haber confusiones debidas a insuficiente conocimiento de la lengua de que se traduce y de no ocuparse gran cosa el traductor de la propiedad de los términos” (140).

<sup>19</sup> Sobre el asunto dice Guillermo Díaz-Plaja, “Pero no solamente el romance tiene un valor por su extracción medieval, sino que la devoción por el romancero es un fenómeno típicamente romántico, porque además, según la teoría en circulación —Wolf—, es obra del Pueblo; el Pueblo, con esa generosa mayúscula que le otorga el Romanticismo” (*Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936, p. 63).



De ahí que para llegar a comprender cabalmente este problema sería útil actualizar el trabajo de Werner Krauss, quien estudió el empleo de estos conceptos en la literatura de los siglos XVI y XVII.<sup>20</sup>

Tienen razón los profesores Deyermond y Sobejano al señalar que la recuperación del concepto de *romance* como género de ficción en prosa facilitaría la clasificación de muchas obras literarias hoy difíciles de definir.

<sup>20</sup> Werner Krauss, "Novela-Novella-Roman", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 60 (1940), 16-28.