

La novela “a la española”: un paradigma novelesco en el siglo XVIII

Ignac Fock

Resumen

El presente artículo trata de la recepción de España y de su tradición narrativa en la novela europea del siglo XVIII. Los primeros teóricos de la novela atribuyen su origen a los pueblos orientales, pero Sade menciona España entre los primeros sucesores de estos, añadiendo que la capacidad de, o inclinación a, escribir novelas es una debilidad humana. Por la así llamada Leyenda Negra, la Inquisición, la intolerancia religiosa y el retraso económico España tenía mala fama en la Europa ilustrada. Además, la producción novelesca en España atrofio justo en el período crucial para la articulación de este género literario. Este artículo demuestra un oxímoron: el desarrollo de la novela europea del siglo XVIII se apoyó en dos modelos españoles, el picaresco y el cervantino, y también el espíritu de España, visto desde Europa, se adecuaba al espíritu de la ficción novelesca, cuyo origen, según Sade, estaría relacionado con una engañosa debilidad generadora de invenciones. En el *Quijote* el manuscrito encontrado es obra de un historiador árabe, puesto que la falsedad y engaño de esas naciones eran proverbiales en aquel tiempo. Pero en el siglo XVIII, su lugar fue ocupado precisamente por la patria del *Quijote*, que en el contexto de la novela se convirtió en “el nuevo Oriente” mucho antes de la aparición del estereotipo romántico de la España orientalizada.

Palabras clave: novela española, novela francesa, Ilustración, origen de la novela, manuscrito encontrado

INTRODUCCIÓN

Marcelino Meléndez Pelayo llamó al siglo XVIII “el siglo menos español”. José Ortega y Gasset atribuyó la carencia que lastrara la civilización española precisamente al hecho de que los españoles se habrían “saltado” ese “siglo insustituible”, “el gran siglo educador”. “Cuanto más se medita sobre nuestra historia, más clara se advierte esta desastrosa ausencia del siglo XVIII”, sostiene el filósofo (Ortega y Gasset 1966, 600). Por lo mismo, durante mucho tiempo persistió la opinión de que a lo largo del Siglo de las Luces, época de la articulación de la novela europea, España no hubiera producido ninguna novela de relevancia e interés. Aunque numerosos estudios han relativizado y desmentido este tópico, sigue innegable el hecho de que la producción novelesca española entre Cervantes o Quevedo por una parte y, por la otra, Pérez Galdós, no se puede comparar con la inglesa o la francesa.¹ Como causas por ello, Montesinos (1966) alega la herencia y prolongación del Barroco, el excesivo desarrollo del doctrinarismo moral, el atraso socioeconómico y el consecuente escapismo, el desdén hacia la novela por parte de la preceptiva neoclásica, traducciones generalmente tardías y escasas de las novelas europeas contemporáneas, una recepción deficiente del *Quijote*, que la crítica calificó meramente de sátira en prosa, y, finalmente, la fuerte presencia de la censura y la Inquisición.²

Igual de conocidos son los estereotipos dieciochescos sobre España. Al clásico tópico de la Leyenda Negra, arquetipo del abuso de poder, se sumó el de un país que durante su ocaso imperial se veía marcado por la intolerancia religiosa, la ambición política y la ineficacia económica. Su imagen en la Europa ilustrada es objeto de numerosos estudios y el presente artículo no pretende continuar esta línea de investigación. Nuestro objetivo es matizar dicha situación desde un punto de vista exclusivamente literario para señalar que simultáneamente a los prejuicios ilustrados y a las polémicas de índole filosófico-política, iba articulándose un motivo o incluso paradigma literario bien diferente: el de España como fuente de la ficción y, más particularmente, de la novela. Intentaremos señalar que aunque en los ojos del siglo ilustrado todo lo español fuera objeto de críticas y desprecio, resulta que, por los mismos motivos, la fama de España venía a coincidir con la de la novela. Revisaremos algunas de las primeras teorías sobre la novela y, por

1 Esta última posiblemente sea el único caso de una literatura moderna que contaba con obras representativas, “canónicas”, pudiendo ser consideradas como “clásicos”, en todas las etapas de su desarrollo.

2 Al proponer una revisión del supuesto agotamiento de la novela respaldado por Montesinos, Guillermo Carnero atribuye tal situación ante todo a la falta de “la clase lectora que dio vuelos a la narrativa europea; la clase que, con número de personas y poder económico suficiente, conquistaba al mismo tiempo la libertad de pensar y la libertad política” (en García de la Concha 1995, XL).

otra parte, la imagen que tenía la España dieciochesca en el resto de Europa, para presentar las circunstancias en las que la novela, el género ficcional cuyo espíritu moderno más corresponde al de las Luces, estaba vinculado esencialmente al país que más reprobaciones recibía por parte de esa misma Ilustración.

EL ORIENTE, LA PATRIA DE LA NOVELA

El primer teórico de la novela fue Pierre Daniel Huet. En su *Traité de l'origine des romans* (1670) sostiene que "ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs". El objetivo principal de la novela sería la instrucción, pero visto que el ser humano por naturaleza esquiva y por culpa de su orgullo hasta contradice las lecciones, hace falta manipularlo para atraer su atención, atenuando el rigor de la moraleja mediante una fábula agradable. Por lo consiguiente, el placer y el interés despertados en el lector no son más que una herramienta destinada a otros fines, que son "l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs" (Huet 1966, 5-6).

Al traducir en 1787 la novela *Gil Blas* (1715-1735) de Alain-René Lesage, José Francisco de Isla añadió un prólogo en el que mencionó a Huet, constatando que su texto hablaba "sobre el origen de los romances o novelas" (en García de la Concha 1995, 948). Se podría decir que de esta manera demostró comprender la bifurcación del concepto "novela" de la que unas décadas más tarde haría constancia Clara Reeve.³ Pero al mismo tiempo hay que subrayar, primero, el impacto que seguía teniendo el *Tratado* de Huet cien años después de su aparición y, segundo, su actualidad y su consiguiente modernidad y posibilidad de aplicación a la novela ilustrada, cuyas bases teóricas fundó la obra *Versuch über den Roman* (1774) del alemán Christian Friedrich von Blanckenburg, quien define la novela como una historia verdadera, pero ficcional. La considera como una importante herramienta educativa cuya ficcionalidad ha dejado de ser dañosa para convertirse en un medio para divulgar la verdad: el placer que proviene de la lectura no es una forma de escapismo sino un camino hacia el conocimiento (Blanckenburg 116). En ese aspecto, coincide con Huet, para quien, según hemos visto, la trama novelesca es un cebo.⁴

3 "The Romance, in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it is to represent every scene in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses of the persons in the story as if they were our own." (Reeve 111)

4 A quien Blanckenburg no habría leído, según afirma Montandon (43).

Otra teoría sobre la novela que hay que mencionar en el contexto ilustrado es *Idée sur les romans* del Marqués de Sade (1799). Katarina Marinčič la considera como la más cercana a la de Huet, notando varios paralelismos entre ambos teóricos franceses a pesar del lapso temporal de ciento treinta años. Subraya que los dos ven la novela como un género en constante desarrollo, atribuyéndole el espíritu de libertad creadora. Pero coinciden incluso donde, a primera vista, parecen divergentes: al tratar de la funcionalidad de la moraleja que conlleva la novela y, lo más importante para nuestro artículo, al trazar los orígenes de la novela (Marinčič 2012, 53-54), ya que la propia definición de la novela incluso es un producto secundario del *Tratado* de Huet, añade Katarina Marinčič (2016, 11). En efecto, de acuerdo con el título de su tratado, el teórico francés no se planteaba la pregunta qué era la novela sino de dónde provenía: “Après être convenus des ouvrages qui méritent proprement le nom des Romans, je dis que l’invention en est due aux Orientaux; je veux dire aux Égyptiens, aux Arabes, aux Perses et aux Syriens” (Huet 1966, 11). Más interesantes todavía son los argumentos en los que fundó la opinión de que la novela era de origen oriental. En primer lugar, porque los épicos griegos eran descendientes de los pueblos orientales, desde donde las fábulas fueron meramente “transplantadas” a Grecia.⁵ Y en segundo lugar, porque la esencia de la novela, que es ficcional y por lo tanto inventada, se adecuaba perfectamente al espíritu oriental:

Aussi à peine est-il croyable combien tous ces peuples ont l’esprit poétique, inventif et amateur des fictions; tous leurs discours sont figurés; ils ne s’expliquent que par allégories; leur Théologie, leur Philosophie et principalement leur Politique et leur Morale sont toutes enveloppées sous des fables et des paraboles. Les Hiéroglyphes des Égyptiens font voir à quel point cette nation était mystérieuse. Tout s’exprimait chez eux par images; tout y était déguisé. (Huet 1966, 12)

Del mismo modo que Huet, también Sade encuentra el origen de la novela en Egipto para luego justificar tal origen con las características de la novela:

Il est des modes, des usages, des goûts qui ne se transmettent point; inhérents à tous les hommes, ils naissent naturellement avec eux. [...] N’en doutons pas: ce fut dans les contrées qui, les premières, reconnurent des Dieux, que les romans prirent leur source, et par conséquent en Égypte, berceau certain de tous les cultes; à peine les hommes eurent-ils soupçonné des êtres immortels, qu’ils les firent agir et parler; dès lors, voilà des métamorphoses, des fables, des paraboles,

5 “[T]out ce pays mérite bien mieux d’être appelé le pays des fables que la Grèce, où elles n’ont été que transplantées, mais où elles ont trouvé le terroir si bon qu’elles y ont admirablement bien pris racine” (Huet 1966, 12).

des romans; en un mot, voila des ouvrages des fictions, dès que la fiction s'empare de l'esprit des hommes. (Sade 1799, 28)

No obstante, en ese preciso punto se esboza una importante divergencia entre ambos, constatada también por Katarina Marinčič (2012, 56): Sade considera que el origen egipcio de las fábulas novelescas no es sino un azar histórico; las novelas, según él, surgen en todas las lenguas, en todas las naciones. Recordemos la definición de Huet sobre lo que vendría a ser novela: son ficciones sobre aventuras amorosas, escritas en prosa y con arte.⁶ Pero según él, la imaginación capaz de idear novelas es una exclusividad oriental, mientras que para Sade, es propia a todo el mundo: “L’homme est sujet à deux faiblesses [...]. Partout il faut *qu’il prie*, partout il faut *qu’il aime*; et voilà la base de tous les romans; il en a fait pour peindre les êtres qu’il *implorait*, il en a fait pour célébrer ceux qu’il *aimait*” (Sade 1799, 30). Y este es, finalmente, el aspecto que queremos subrayar para apoyarnos en él en adelante. La afirmación de Sade se podría tomar por una quasi-paráfrasis de la “fórmula” propuesta por Huet —la novela es amor más prosa—, pero la capacidad, o voluntad, creadora la considera como *debilidad* (“faiblesse”).

LA NOVELA “A LA ESPAÑOLA”

Aunque el *Tratado* de Huet es uno de los textos esenciales para comprender el desarrollo de la novela en la época moderna y ha sido estudiado y citado abundantemente, raras veces se haga mención del libro del que formaba parte. A saber, no se publicó de manera autónoma sino como introducción a la novela *Zaïde* (1671) de Marie-Madeleine de La Fayette, siete años anterior a su famosa *Princesa de Clèves*. Por las causas que expondremos a continuación, *Zaïde* no fue calificada de “novela” sino que llevaba el subtítulo *Historia española* [*Histoire espagnole*].

El primer porqué del subtítulo es la trama. *Zaïde* es arrojada por un naufragio a la costa española donde la encuentra Consalve y se enamora de ella. A lo largo de la novela —o más precisamente, del relato diegético— procura conocer su identidad, tarea dificultada por el hecho de que la joven mujer no habla español. Pero además del espacio geográfico lo español de esta novela podría explicarse también por medio de su estructura narrativa que, siguiendo una práctica narrativa barroca fácilmente reconocible, reposa sobre una serie de “cajones”, es decir, relatos metadiegticos intercalados, largas digresiones confiadas a personajes secundarios que, a su vez, aportan trocitos de la historia que Consalve trata de reconstruir.

Episodios ensartados en la (auto)biografía del héroe (o heroína), su desarrollo psicológico y su formación, acontecimientos yuxtapuestos, relatos metadiegticos

6 “[D]es fictions d’aventures amoureuses, écrites en Prose avec art”, cf. *supra*.

ante los que el protagonista se convierte en testigo: todo esto lo había sintetizado, a través de la fábula milesia y la picaresca, también Cervantes. El ámbito inglés adoptó ambos modelos narrativos españoles, cuyos rasgos estructurales y temáticos la historia literaria reconoció en las obras de Daniel Defoe (*Moll Flanders*), Henry Fielding (*Tom Jones*, *Joseph Andrews*), Tobias Smollet⁷ (*Sir Launcelot Greaves*, *Humphry Clinker*, *Roderick Random*, *Ferdinand Count Fathom*), Laurence Sterne (*Tristram Shandy*) y, al fin y al cabo, Charlotte Lennox. Su novela *The Female Quixote* fue una de las primeras obras con “hipotexto quijotesco” en alcanzar el efecto que hubiera deseado Cervantes: el escapismo caballeresco y sentimental desapareció por completo para convertirse en pura parodia. Garrido Ardila (2014, 218) sostiene que la propia Jane Austen, lectora apasionada de la versión femenina del *Quijote*, al escribir *The Northanger Abbey*, se inspiró en el modelo de la parodia desarrollado por Lennox. Por fin, cabría mencionar a Marivaux, quien ideó una parodia de *Don Quijote*, esto es, en términos estrictos, una metaparodia: *Pharsamon ou Les nouvelles folies romanesques* (1712).⁸

En realidad podrían rastrearse fácilmente las raíces españolas en buena parte de la producción novelesca del siglo XVIII. Alain-René Lesage con su *Gil Blas* (1715–1735) renovó la imagen del pícaro que terminó por “institucionalizarse” en las letras francesas; Delon y Malandain (1996, 165) consideran la picaresca como el *melting pot* de la novela realista en la primera mitad del siglo, y Montandon (1999), por su parte, llama “hermanos de Gil Blas” a los narradores autodiegéticos en la novela francesa ilustrada. La educación y la formación aportan, además de la trama, también la estructura en la cual se basa el relato seudomemorial redactado una vez alcanzada la madurez, gracias a la que el protagonista se ve capaz de contar su vida con cierta distancia. El héroe es una persona “normal”, común y corriente, pero excepcional por su espíritu y su corazón; puede juzgar de manera lúcida tanto sus propias acciones como las de su entorno. No obstante, contrariamente a la picaresca, es de suma importancia que la mala experiencia no le hace convertirse en antihéroe, lo que sucediera con el pícaro clásico, sino que sobrepasando las adversidades llego a formarse como un hombre de bien.

Preciso es mencionar también la obra de Lesage como traductor. En 1732 firmó una nueva traducción de *Guzmán*, a la que dio un título muy llamativo: *Histoire de Guzman d'Alfarache (de Mateo Alemán), nouvellement traduite et purgée des moralités superflues par R. Lesage*. Tradujo además el *Quijote* apócrifo y en la introducción, más que a Cervantes, alabó al impostor, lo cual parece ser un ejemplo aislado en la recepción de la novela de Avellaneda. Diderot, por ejemplo, cuyo

7 Entre las numerosas traducciones que se habían publicado hasta mediados del siglo, una también es de Smollet (1755).

8 En este caso “romanesque” significa dos cosas: en forma de novela y por culpa de las novelas.

*Jacques el fatalista*⁹ es la única novela francesa de la época que menciona explícitamente el *Quijote*,¹⁰ criticó abiertamente la mala imitación por parte de Avellaneda.

Debemos subrayar que el *Quijote* apócrifo, que hoy es estudiado ante todo como fenómeno y como uno de los mayores enigmas en las letras españolas, gozaba de mucho éxito en la España barroca, siendo considerado como una divertida novela cómico-burlesca. Pero que Lesage prefiriera el plagio al original, es extraño, más aún si consideramos que el escritor francés era conocedor de la literatura española. Sade (1799, XV) incluso sostuvo que como no hubiera sido por (¡el verdadero!) Cervantes, Lesage nunca hubiera escrito la mayoría de sus obras.¹¹ Danny Roberge (2009) investiga los motivos por esta recepción tan favorable de Avellaneda, pero podríamos añadirle otro, un poco más anecdótico tal vez. En la edición del 1726 de *Gil Blas*, Lesage admitió la “contaminación” por la cual varias veces se le había acusado de plagio. A saber: la novela *Le Diable boiteux* (1707) la tomó “prestada” de Luis Vélez de Guevara —quien había escrito una obra homónima (*El diablo cojuelo*, 1641) que Lesage más que nada tradujo—, y la crítica halló en *Gil Blas* muchas similitudes con *La vida del escudero don Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, con *El Conde Lucanor* de Juan Manuel y, claro está, con *Lazarillo de Tormes*. En fin, puede que al toparse con el enigmático Avellaneda, a Lesage le pareciera simplemente *chic* su *modus operandi*.

ESPAÑA, EL “ORIENTE” DIECIOCHESCO

Es innegable que los antecedentes de la novela moderna hay que buscarlos en la narrativa española del Siglo de oro; no en balde *Don Quijote* es considerado como la primera novela moderna. Igualmente legítima es la comparación de la novela realista con la Corriente del Golfo, propuesta por Pérez Galdós en su prólogo a *La regenta* de Clarín. Según él, la novela realista sería una “mercancía” que España habría exportado; primero a Inglaterra, desde donde pasó por Francia, y cuando en la segunda mitad del siglo XIX el Naturalismo se introdujo en España, en realidad tan solo volvió a casa.¹²

9 En cuanto a la aplicación de la “pareja quijotesca” a Jacques y su maestro, véase p. ej. Martínez García (2009).

10 Cf. p. ej. “Et puisque Jacques et son maître ne sont bons qu’ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho et Richardet sans Ferragus, ce que le continuateur de Cervantès et l’imitateur de l’Arioste, monsignor Forti-Guerra, n’ont pas assez compris, lecteur, causons ensemble jusqu’à ce qu’ils se soient rejoints.” (Diderot 1973, 99)

11 Lo cual, por cierto, es otro argumento a favor de la hipótesis de nuestro artículo.

12 Tal “revisión” histórico-literaria podría compararse, por ejemplo, con la respaldada por Jesús G. Maestro (2017), quien se opone a la interpretación exclusivamente zoliana del naturalismo.

Pero fuerza es reconocer del Naturalismo que acá volvía como una corriente circular parecida al gulf stream, traía más calor y menos delicadeza y gracia. El nuestro, la corriente inicial, encarnaba la realidad en el cuerpo y rostro de un humorismo que era quizás la forma más genial de nuestra raza. Al volver a casa la onda, venía radicalmente desfigurada: en el paso por Albión habíale arrebatado la socarronería española, que fácilmente convirtieron en humour inglés las manos hábiles de Fielding, Dickens y Thackeray, y despojado de aquella característica elemental, el naturalismo cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca. Recibimos, pues, con mermas y adiciones (y no nos asustemos del símil comercial) la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra y el aliento del alma española que aquel ser literario conservaba después de las alteraciones ocasionadas por sus viajes. En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando este en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca. (Pérez Galdós 2000, X-XI)

Pero finalmente hay que volver a mencionar aquella debilidad atribuida por Sade a la escritura de novelas, que hemos subrayado en el capítulo anterior. Parece que la España dieciochesca, por muy odiada que fuera por parte de la Europa ilustrada, se adecuaba perfectamente a la imagen de un territorio “generador” de novelas por cumplir justo con esta “debilidad”. Al clásico tópico de la Leyenda Negra, arquetipo del abuso de poder, se sumó el de un país que durante su ocaso imperial se veía marcado por la intolerancia religiosa, la ambición política y la ineficacia económica. Los ingleses excluyeron el territorio español del famoso circuito aristocrático llamado *Grand Tour* y limitaron sus contactos con España a lo relacionado con el comercio ultramarino, que en los albores del siglo XIX ya habrían monopolizado por completo.¹³ En la Francia ilustrada, por ejemplo, el caso de Montesquieu fue uno de los más destacados en la articulación de los prejuicios contra España; en las *Cartas persas* retrató a los españoles como soberbios, avaros, perezosos, cobardes y crueles, sin olvidársele que su escasa producción literaria no estaría a la altura del gran XVII francés: “Le seul de leurs livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres.” (Montesquieu 1960, 155) En respuesta a dicha carta, José Cadalso publicó el artículo intitulado “Defensa de la nación española contra la ‘Carta Persiana LXXVIII’ de Montesquieu” para desmentir lo sostenido por el filósofo francés, quien, en palabras de Cadalso, al infamar la nación española en

13 El fenómeno de “los grandes acaparamientos del comercio inglés” es descrito magistralmente por Benito Pérez Galdós en los primeros capítulos de *Fortunata y Jacinta*.

realidad “atropella lo ilustre de su [propia] sangre, lo grave de su [propio] carácter, lo sagrado de la verdad y lo cortés de su [propia] nación” (Cadalso 2002).¹⁴ Pero de todas las polémicas hispano-francesas que se desarrollaron a lo largo del siglo, la más aguda y notoria fue indudablemente la desencadenada por el artículo de *Encyclopedía* aparecido en 1782 y firmado por Masson de Morvilliers, quien aprovechó la obra científica de referencia en aquel entonces para exponer el juicio de que España, por ser un país ignorante, conservador y fanático, enemigo de la ciencia y del progreso, nunca había contribuido nada a la civilización y a la humanidad.¹⁵

Hay otro aspecto de la imagen de España, más fuerte todavía por haber sobrevivido en la cultura popular y en las artes, que asimismo podría explicarse por medio de la inclusión de lo “español” en la novela *Zaïde*. La ubicación no sería escogida casualmente; es verdad que podría pasar por un intento de escapismo novelesco en una época que todavía apreciaba escapismos, pero por otra parte, España es —por razones históricas, obviamente, como también por los estereotipos que se irían formando a lo largo del siglo siguiente— el puente que conecta a Europa con el Oriente. Al analizar el desarrollo de los estereotipos sobre la imagen de España, Manuel Lucena Giraldo, entre otros muchos, constata la visión (prer)romántica, que llama “Carmen y los bandidos”, sustentada en “la experiencia, real o imaginaria, del viaje por la península” (2006, 224). La historiografía suele relacionar la orientalización de España con el siglo XIX, cuando la Leyenda Negra fue sustituida por la Leyenda Amarilla: el Romanticismo reinterpretó los elementos del estereotipo antiguo de tal modo que la crueldad española se convirtió en valentía, la soberbia en orgullo patriótico y el fanatismo en pasión desbordante e indómita.

Sin embargo, un “tópico español” que terminaba siendo positivo era bien anterior al Romanticismo: el de la “España novelable”, y parece que el propio Sade lo tenía presente al notar que los primeros en “heredar” la novela de los orientales habían sido precisamente los españoles, y eso mucho antes de que fueran escritos *Don Quijote* o *Lazarillo de Tormes*:

Chez quel peuple devons-nous trouver la source de ces sortes d'ouvrages [...] ?
L'opinion commune croit la découvrir chez les Grecs, elle passa de là chez les

14 Véase sobre todo el artículo de Ana Peñas Ruiz (2008), quien analiza por temas la respuesta de Cadalso.

15 “Mais que doit-on à l'Espagne ? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis six, qu'a-t-elle fait pour l'Europe ? Elle ressemble aujourd'hui à ces colonies foibles & malheureuses, qui ont besoin sans cesse du bras protecteur de la métropole : il nous faut l'aider de nos arts, de nos découvertes ; encore ressemble-t-elle à ces malades désespérés qui, ne sentant point leur mal, repoussent le bras qui leur apporte la vie ! Cependant, s'il faut une crise politique pour la sortir de cette honteuse léthargie, qu'attend-elle encore ? Les arts sont éteints chez elle ; les sciences, le commerce ! Elle a besoin de nos artistes dans ses manufactures ! Les savans sont obligés de s'instruire en cachette de nos livres !” (Masson de Morvilliers 1782, 554-568)

Mores, d'ou les Espagnols le prirent, pour la transmettre ensuite à nos trubadours, de qui nos romanciers de chevalerie la reçurent. (Sade 1799, 28)

Según él, España históricamente habría sido la “segunda” patria de la novela, dado que los españoles la tomaron de los moros, por lo cual parece aún más comprensible que en el siglo XVIII, reforzada por los estereotipos europeos, volvió a serlo. Anteriormente a Sade, también Huet advirtió que sería erróneo buscar los orígenes de la novela en España, Italia o Grecia, pueblos mediterráneos que se limitaban a imitar a los orientales, pero al fin y al cabo, de esta advertencia podría deducirse una opinión homóloga a la de Sade: del Oriente la novela pasó, a través la imitación, primero a España.

ESPAÑA, UN TÓPICO NOVELABLE

Es bien sabido por qué tantas novelas dieciochescas —*Cartas persas*, *Amistades peligrosas*, *Julia o la Nueva Eloísa*, para mencionar solo algunas— se presentan como “manuscritos encontrados”. A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, el término “romancesco” generalmente equivalía a lo insólito y fantástico; se refería al mundo imaginario de las novelas caballerescas, amorosas y pastoriles, que tenían en común la estructura enmarañada, el tamaño excesivo y la preciosidad estilística. Hay que destacar que a partir de Aristóteles la prosa era el medio de expresión reservado a la Historia, que hablaba de lo verdaderamente acaecido, así que la novela, al apartarse de lo natural y verdadero, violaba la regla a la que por excelencia hubiera debido adecuarse, considerando la forma.

Pero el gusto del público dieciochesco iba cambiando. Como los lectores ya no eran exclusivamente los aristócratas, sino que la mayoría eran burgueses, estos últimos pasaron a ser el modelo con el que tenía que contar el escritor a la hora de construir tramas y personajes literarios con los cuales el público pudiera identificarse. La novela, género desprestigiado aunque popular, ahora se ajustaba a los tiempos en los que los cambios sociales tuvieron por consecuencia que precisamente lo “romancesco”, hasta hace poco inherente a la novela, fuese considerado como inauténtico y polvoriento. La novela entonces seguía siendo un género literario “bastardo” en los ojos de la crítica oficial al mismo tiempo que dejaba de ser popular en los ojos del público, porque el término en sí remitía a una tradición literaria anticuada. En fin, llamar una obra “novela”, era mala publicidad, de ahí que la fórmula “Esto no es una novela” se fijase como una estrategia narrativa destinada a asegurar la verosimilitud al texto ficcional en prosa.

Claro está que el tópico del manuscrito encontrado no es una novedad dieciochesca: uno de sus antecedentes más notables es justamente el *Quijote*. Recordemos

que Cervantes no optó al azar por un historiador *arábigo*: la doblez y engaño de los moros, musulmanes y turcos eran proverbiales, y él mismo nos lo advierte diciendo que si al relato “se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (Cervantes 2004, 120). Pero teniendo en cuenta los tratados de Huet y de Sade, la elección resulta aún más lógica: además de ser “mentirosos”, o justamente por serlo, aquellos autores dieron origen a la novela — o por lo menos a los “manuscritos” en los que esta se basaría.

En el marco del congreso dedicado a la célebre novela de Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1794–1810), Jan Herman explica por qué el manuscrito fue encontrado *precisamente* en Zaragoza:

[C]’est dans une auberge sur la route de Saragosse que le chevalier à la triste figure et Sancho rencontrent les gentilshommes lisant le *Quichotte*, dans la version apocryphe d’Avellaneda. Voilà pourquoi le Manuscrit a été trouvé à Saragosse, voilà pourquoi tous les manuscrits ont été découverts à Saragosse. (Herman 1999, XXIX-XXX)

Esta explicación de hecho es otro argumento para seguir rastreando huellas cervantinas a lo largo de todo del desarrollo de la novela dieciochesca. Además, según constata François Rosset, Zaragoza se impuso como el lugar abstracto, “la capitale inconsistante de cette fameuse ‘modernité’ littéraire dont Cervantès est couramment soupçonné d’avoir assuré le sacre” (2000, 196).

Inmaculada Barrena, por su parte, se pregunta si tal vez no habría que suponer que existan otros manuscritos, además del de Potocki, y que por lo tanto, el evocado por el escritor polaco es, más que una intertextualidad, una metonimia (o, más precisamente, una sinécdoque) para toda una tradición que él hubiera llegado a conocer: “Cependant l’on peut présumer que, de même que Miguel de Cervantès, Potocki put aussi avoir connaissance d’autres manuscrits trouvés à Saragosse.” La estudiosa opina que “il est tout à fait imaginable que l’auteur s’est inspiré, au moins en partie, de quelque(s) récit(s) aljamiado(s), présumablement trouvé(s) à Saragosse” (Barrena 2019, 171, 175), proponiendo de esta manera un método más bien biobibliográfico para buscar la respuesta al enigma de Zaragoza.

Coincidiendo absolutamente con los tres autores, quisiéramos añadir, sin embargo, que el propio hecho de haber encontrado el manuscrito en Zaragoza, es un doble argumento para apoyar nuestra hipótesis de que existiera, en la novela europea del siglo XVIII, algo que nos atreveríamos a llamar “el tópico español”. La procedencia española es una intertextualidad que linda con homenaje; en ella confluyen, por una parte, el motivo cervantino de los cartapacios con la historia de Cide Hamete Benengeli traducidos por el morisco aljamiado en el noveno

capítulo del *Quijote*, y, por la otra, la omnipresencia latente, a veces incluso a guisa de hipotexto, de la tradición narrativa española en las letras europeas. En otras palabras: Potocki no fue a España a por el manuscrito, sino porque este era el país que por entonces ya pasaba por ser el origen de las ficciones y que incluso era el más cercano a lo que tanto Huet como Sade habían proclamado por el lugar origen de la novela — geográfica e históricamente, puesto que del Oriente la novela habría sido adoptada, según constataron, *primero* por los españoles.

En 1721, al publicar las *Cartas persas*, Montesquieu usó la forma epistolar y le antepuso un prólogo pseudoalógrafo con un motivo bien preciso: le aseguró la verosimilitud a su texto, además de tratar de esquivar la responsabilidad ocultando dos veces su identidad (puesto que la obra no se publicó bajo su nombre). Pero aunque “lo persa” era un pretexto para hablar de la sociedad francesa de su época, también era un cebo: porque el Oriente estaba de moda y porque la historia que transcurre en Ispahán es la que verdaderamente “hace” a la novela. Lesage, en cambio, trasladó el cebo del Oriente a España: su Gil Blas, protagonista de la novela homónima, viene de Santillana en Cantabria. Podríamos decir que además de “europeizar” la picaresca, retomó el escenario español que habíamos visto, por ejemplo, en *Zaïde*, para ubicar en él a un héroe “común y corriente” hecho a la medida del lector ilustrado, dando lugar a una tradición narrativa cuyo último eslabón sería, cien años más tarde, el *Manuscrito encontrado* —precisamente— en Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrena, Inmaculada. “Saragosse: l’énigmatique origine du *Manuscrit* de Jean Potocki”. *Jean Potocki: le travail du temps. Autour d’un bicentenaire*. François Rosset, Dominique Triaire (eds.). Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2019. 171-179.
- Cadalso, José. “Defensa de la nación española”. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2002. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc8281> [fecha de consulta: 05/06/2022].
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- Delon, Michel, Pierre Malandain. *Littérature française du XVIIIe siècle*. París: PUF, 1996.
- Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. París: Gallimard, 1973.
- García de la Concha, Víctor (coord.). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (2 tomos). Guillermo Carnero (ed.). Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Garrido Ardila, John A. *Cervantes en Inglaterra: el Quijote y la novela inglesa del siglo XVIII*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2014.

- Herman, Jan. "Manuscrits trouvés à Saragosse, c'est-à-dire nulle part". *Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet. Actes du colloque international*. Jan Herman, Ferdinand Hallyn (eds.). Paris-Louvain: Éditions Peeters, 1999. IX-XXX.
- Huet, Pierre Daniel. *Traité sur l'origine des romans*. Stuttgart: Metzler, 1966.
- Lucena Giraldo, Manuel. "Los estereotipos sobre la imagen de España." *Norba. Revista de historia* 19 (2006): 219-229.
- Maestro, Jesús G. *Crítica de la razón literaria*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- Marinčič, Katarina. "Vzhodnjaška domišljija in človeška šibkost: Huet in Sade o izvoru romana." *Keria: Studia Latina Et Graeca* 14.2 (2012): 51-58.
- . *Študije o francoskem romanu*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2016.
- Martínez García, Patricia. "Cervantès et le réalisme antiromanesque français : Sorel, Marivaux, Diderot, Flaubert". *Avez-vous lu Cervantès ?* Emilia Inés Deffis, Javier Vargas de Luna (eds.). Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2009. 39-60.
- Masson de Morvilliers, Nicolas. "Espagne". *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne (vol. I)*. Paris: Pandoucke, 1782. 554-568.
- Montesinos, José Fernández. *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1966.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat. *Lettres persanes*. Paris: Garnier, 1960.
- Ortega y Gasset, José. *Obras Completas* (Tomo II). Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- Peñas Ruiz, Ana. "Algunas notas sobre la *Defensa de la nación española contra la 'Carta persiana LXXVIII' de Montesquieu*, de José Cadalso". *Cartaphilus* 3 (2008), 143-155.
- Pérez Galdós, Benito. "Prólogo". *La regenta*. Leopoldo Alas, "Clarín". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. V-XVIII. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht2k4> [fecha de consulta: 05/06/2022].
- Roberge, Dany. "De Cervantès à Lesage : l'ombre usurpatrice d'Avellaneda." *Avez-vous lu Cervantès ?* Emilia Inés Deffis, Javier Vargas de Luna (eds.). Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2009. 105-112.
- Rosset, François. "Pourquoi Saragosse ?" *De Varsovie à Saragosse. Jean Potocki et son œuvre*. François Rosset, Dominique Triaire (eds.). Louvain: Éditions Peeters, 2000. 189-217.

Sade, Donatien Alphonse François de. "Idée sur les romans". *Les crimes de l'amour, Nouvelles héroïques et tragiques*. Donatien Alphonse François de Sade. Paris: Massé, 1799. I-XLVII.

Ignac Fock

Universidad de Liubliana, Eslovenia

ignac.fock@ff.uni-lj.si



Roman "po špansko": romaneskna paradigma v 18. stoletju

Pričujoči članek obravnava recepcijo Španije in španske pripovedne tradicije v evropskem romanopisju 18. stoletja. Najzgodnejše teoretske opredelitve romana slednjega pripisujejo orientalskim ljudstvom, Sade pa prav Španijo omenja kot eno prvih v vrsti njihovih naslednikov in dodaja, da je zmožnost oz. nagnjenost k pisanju romanov človeška šibkost. Zaradi t. i. črne legende, inkvizicije, verske nestrpnosti in gospodarske zaostalosti je imela Španija v razsvetljenski Evropi slab sloves. Za nameček je španska romaneskna produkcija praktično zamrla ravno v času, ki je bil za uveljavitev romana ključen.

Ta prispevek pa pokaže na oksimoron: ne le, da se razvojna pot evropskega romana 18. stoletja opira točno na dva španska modela, pikareskni roman in *Don Kihota*, temveč se tudi duh Španije v očeh Evrope prilega duhu romaneskne fikcije, katere nastanek naj bi bil, po de Sadu, pogojen s šibkostjo, ki ji je lastno izmišljanje. Najdeni rokopis v *Don Kihotu* je delo arabskega zgodovinarja, pripadnika v 17. stoletju pregovorno lažnivih in prevarantskih ljudstev, katerih mesto pa je v 18. stoletju zavzela prav Kihotova domovina, ki je v kontekstu romana postala "razsvetljenski Orient", in to še pred romantično orientalizacijo Španije.

Ključne besede: španski roman, francoski roman, razsvetljenstvo, izvor romana, najdeni rokopis