

EL ROMANCE COMO CONCEPTO CRÍTICO-LITERARIO

Pedro Javier Pardo García
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen. Este artículo intenta naturalizar, si no el término, sí al menos el concepto de *romance*, haciéndolo útil y operativo a través del análisis y clarificación del mismo. Para ello, en primer lugar, lo define utilizando las definiciones y explicaciones del mismo más interesantes, fundamentalmente la de Northrop Frye. En segundo lugar, ilustra esta definición examinando tres de las más importantes variedades de *romance*. Y, en tercer lugar, realiza algunas distinciones tanto dentro del propio concepto—entre el modo *romance* y el género *romance*—como fuera del mismo—entre *romance* y realismo.

Resumo. Este artigo intenta naturalizar, se non o termo, sí polo menos o concepto de *romance*, facendoo útil e operativo por medio da análise e clarificación do mesmo. En primeiro lugar, o define empregando as definicións e explicacións do mesmo máis interesantes, fundamentalmente a de Northrop Frye. En segundo lugar, ilustra esta definición examinando tres das máis importantes variedades do *romance*. E, como derradeiro ponto, realiza algunhas distincións tanto dentro do propio concepto —entre o modo *romance* e o xénero *romance*— como fóra do mesmo —entre *romance* e realismo.

Abstract. This paper attempts to naturalize, if not the term, at least the concept of romance, by making it useful and operative in the hispanic context through its analysis and clarification. To do so, in the first place, it defines the concept by using the most interesting definitions of it, basically the one offered by Northrop Frye. In the second place, it illustrates this definition by examining three of the most important romance varieties. And, in the third place, it draws some distinctions within the concept itself—between the romance mode and the romance genre—as well as without it—between romance and realism.

En el limbo de términos críticos consagrados al mismo tiempo que casi inutilizados por el uso, o, en otras palabras, de términos que se utilizan sin saber exactamente o de manera precisa lo que significan, “*romance*” ocupa un lugar, si no privilegiado, al menos suficientemente conspicuo, y no muy lejano de la prominente posición en la que se encuentra esa auténtica pesadilla terminológica y conceptual que es el “realismo”, que tanto ha dado que escribir y de la que escribió Lázaro Carreter en su ensayo “El realismo como concepto crítico-literario”. La evocación de ese título en el que encabeza estas páginas no responde a una vana pretensión de equipararlas con la lúcida reflexión de Lázaro, sino de trazar un cierto paralelismo o nexo de unión entre ambos términos y la tarea crítica de clarificación que exigen si queremos (y creo que así debe ser) que sean operativos. La comprensión del

HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, II (1999)

romance como concepto crítico-literario va unida a la del realismo, y es en cierta medida, si no totalmente, tan problemática como la de éste: uno implica al otro, y los problemas de uno son en gran medida los del otro. Ello es así porque tanto uno como otro se definen por su relación con la realidad, y las dificultades surgen en gran medida de la simplificación de esta relación consistente en asociar realismo—o, en el ámbito anglo-sajón, novela—con realidad y *romance* con irrealidad, como si definir la realidad fuera tan fácil o ésta fuera un concepto absoluto y no relativo, dependiente en última instancia de cómo cada hombre, sociedad, o época, la concibe. A ello hemos de unir un problema propio y distintivo del *romance*, cual es las dificultades que plantea su exportación desde el ámbito cultural en que se utiliza, el anglo-sajón.

En el contexto hispánico, tales dificultades fueron reseñadas por Deyermond, quien, amén del evidente problema lingüístico que plantea la ausencia de una palabra en español para designar el *romance* (y que se ve agravado por el diferente significado que esta palabra tiene en nuestra lengua), subrayó otras de índole psicológica, relacionadas con una cierta tradición de estudio literario hostil a la importación del concepto. A ellas deberíamos unir el obstáculo que podríamos denominar historicista, y que se encargó de poner de manifiesto Ian Michael cuando, en lo que es una velada respuesta a Deyermond, negó la legitimidad de aplicar distinciones genéricas modernas y anacrónicas a la literatura medieval. La naturalización del término, sin embargo, no pasa necesariamente por la refutación de estos obstáculos, que no realizaremos aquí¹ sino por la naturalización del

¹ El obstáculo lingüístico se resuelve poniendo *romance* en cursivas, adoptando *roman* del francés, como ha sugerido por ejemplo Avalor-Arce (1991), o, podríamos ir más lejos, “castellanizando” *roman* como román, que personalmente me parece una opción mejor. El obstáculo psicológico o cultural (que también podría denominarse nacionalista), no tiene mucho fundamento, sobre todo si tenemos en cuenta cuántos términos han sido tomados o calcados de otras lenguas, empezando por “realismo”, o el hecho de que el término

concepto, es decir, por un esfuerzo de análisis y elucidación del mismo del que resulte un concepto útil y manejable, y no sólo para el hispanista reticente a utilizarlo por las razones aducidas, sino incluso para el crítico inglés o americano que lo utiliza en muchas ocasiones con la misma superficialidad o frivolidad con que se utiliza generalmente “realismo”. Ésa es la pretensión—y no es poca—de las páginas que siguen. En ellas intentaremos, en primer lugar, ofrecer una definición del término que englobe y tenga en cuenta otras definiciones previas; en segundo lugar, ilustrarla a través de diferentes variedades de *romance*; y, en tercer lugar, realizar una serie de distinciones (entre el *romance* como modo y como género, y ente *romance* y realismo como dos tipos de mimesis) necesarias para el justo entendimiento del concepto.

1. DEFINICIONES

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it was written. 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 ... that all is real... (Barnett [1968: 135])

1. Como es bien sabido, la primera definición clara del *romance* por oposición a la novela, y la que está en la base de muchas definiciones posteriores (y en gran medida de algunas confusiones)

“romance” fue de uso corriente entre los tratadistas y preceptistas literarios del XVIII español. La objeción historicista tal vez sea la más difícil de vencer, aunque bastaría repasar muchos de los conceptos crítico-literarios que manejamos habitualmente, empezando por el de “novela”, para comprobar la futilidad de este purismo terminológico historicista, que no puede ser nunca obstáculo para la elaboración de una terminología crítica que no se limite a reproducir la terminología de uso corriente en un período, sino que permita estudiar de la forma más exacta y objetiva posible la realidad literaria de ese período.

se debe a Clara Reeve, a cuyo *The Progress of Romance* (1785) pertenecen las palabras que encabezan este apartado. La distinción había sido aparentemente apuntada casi un siglo antes por William Congreve en el prefacio de su obra de ficción *Incognita: or Love and Duty Reconciled. A Novel* (1692), aunque la *novel* a la que se refiere Congreve es en el fondo una modalidad corta de *romance*, denominada así al adaptar el término italiano *novella*, que Congreve diferencia del *romance* heroico francés. Puesto que, a lo largo de todo el siglo XVIII y tal como ocurre en Congreve, *novel* seguirá refiriéndose a relatos que, si bien eran más cortos y tenían mayor conexión con realidad, no dejaban de ser una mutación del *romance*, no es de extrañar que, para muchos escritores de la época, y en contra de lo que la distinción de Reeve pueda hacer pensar, *novel* y *romance* fueran términos intercambiables. Por eso ninguno de los grandes novelistas ingleses del XVIII, con la excepción de Smollett, designa a sus obras como *novels*: Defoe y Richardson intentan de hecho diferenciarlas tanto de las *novels* como de los *romances*², Fielding las llama *comic romance* o (*private*) *history*, Sterne designa a las suyas *history* o *biography*. La inestabilidad y confusión terminológica que durante buena parte del XVIII envuelve a la distinción entre novela y *romance*, y por tanto a este último término, muestra que, pese a las afirmaciones de Reeve o incluso Johnson en su diccionario, ésta es una construcción crítica del XIX y sobre todo del XX.

² Daniel Defoe escribe en su prefacio a *Moll Flanders* (1722): “The world is so taken up of late with *novels* and *romances* that it will be hard for a *private history* to be taken for genuine ... The author here is supposed to be writing her own *history*...” (Barnett [1968: 30]). Richardson escribe en una de sus cartas lo siguiente sobre *Pamela* (1740): «...the story, if written in an easy and natural manner, suitably to the simplicity of it, might possibly introduce a *new species of writing*, that might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of *romance-writing*, and dismissing the improbable and the marvellous, with which *novels* generally abound, might tend to promote the cause of religion and virtue. I therefore gave way to enlargement: and so Pamela became as you see her» (Barnett [1968: 72]).

Lo que el término ha llegado a significar en este siglo no es sin embargo muy diferente (aunque no es exactamente lo mismo) de lo que decía Reeve. Gillian Beer, por ejemplo, ofrece la siguiente definición:

There is no single characteristic which distinguishes the romance from other literary kinds ... We can think rather of a cluster of properties: the themes of love and adventure, a certain withdrawal from their own societies on the part of both reader and romance hero, profuse sensuous detail, simplified characters (often with a suggestion of allegorical significance), a serene intermingling of the unexpected and the everyday, a complex and prolonged succession of incidents usually without a single climax, a happy ending, amplitude of proportions, a strongly enforced code of conduct to which all the characters must comply. (1970: 10)

Desde la perspectiva crítica del siglo XX y en el ámbito anglo-sajón, este concepto de *romance* se ha aplicado a un tipo o género concreto de narrativa medieval, pero también a una forma o género de ficción que trasciende estas fronteras temporales, que existe ya antes y existirá después extendiéndose hasta nuestros días. En el primer sentido, Alan Deyermond (1975) ha intentado incorporarlo al aparato crítico del hispanismo, ofreciendo una definición que es una buena síntesis de las existentes en el ámbito anglo-sajón. Deyermond define el género por: (1) su argumento y temas—“a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these” (1975: 233); (2) el tratamiento de los mismos—la frecuente presencia de una lección o significado moral así como de comentarios sobre el significado de los acontecimientos y minuciosas descripciones; y (3) su distancia de, así como su relación con, la realidad—determinada por el empleo de lo maravilloso y por la ubicación de la acción en un mundo remoto geográfica, espacial, y socialmente, de lo que resulta que “the romance creates its own world, which is not that of our direct everyday experience; it may be applied symbolically, but not directly, to ordinary life. It does, however, deal with real emotions, reaching (often by the use of archetypal patterns and motifs) very

deep levels of emotional experience” (1975: 233-34). En el segundo y más amplio sentido, es Edward Riley (1980) quien mejor ha sintetizado e intentado divulgar el concepto entre los hispanistas, y especialmente los cervantistas, para los cuales, como argumenta Riley, es fundamental. Riley ofrece una lista de trece características que pueden reagruparse en cinco puntos fundamentales: (1) historia de aventuras o de amor (normalmente ambas cosas), que suele comprender viajes, búsqueda o “trabajos”, y no sometida a normas empíricas, ni en el tiempo, el espacio, o lo sobrenatural; (2) acción narrativa compuesta de una prolífica sucesión de sucesos, a veces historias entrelazadas, y gobernada por peripecias y anagnórisis, que al lector moderno acostumbrado al realismo y a tramas basadas en la causalidad racional le parecen manipulaciones de accidentes y coincidencias (en los *romances* de hasta el siglo XVII esto no es resultado de la acción de un azar ciego, sino de la Providencia divina); (3) simplificación moral y psicológica, es decir, siempre triunfa la virtud, y los protagonistas son héroes y heroínas idealizados, en el sentido de que están dotados de cualidades materiales y espirituales ideales y absolutas, y tienden a convertirse en tipos o arquetipos psicológicos, símbolos o alegorías; (4) estilo verbal más elevado que el normal, con abundancia de detalles descriptivos, sensuales y visualmente gráficos; (5) escapismo, cumplimiento de deseos del lector, lo que implica que es moldeado de acuerdo con la sensibilidad de la época y es por tanto un producto de la moda que individualmente queda pronto desfasado.

Pero cualquier intento de definir el *romance* ha de hacer referencia necesariamente a las ideas que sobre el mismo nos ha dejado Northrop Frye en *The Secular Scripture*. La gran contribución de Frye al estudio del *romance* en esta obra y en otras no es tanto la rigurosa descripción del mismo, como la nueva percepción de éste como un modo de ficción que sobrepasa los límites históricos de los géneros narrativos tradicionalmente considerados como *romances*. Su concepción es incluso más amplia que la de Riley, pues para Frye *romance* no se opone tanto a *novela* como a *realismo*, y esta oposición en el fondo no es tal o al menos no se plantea en

términos radicales y excluyentes, pues la otra gran contribución de Frye (la teoría del desplazamiento, de la que nos hemos ocupado en otro lugar [1993]), es su comprensión de cómo las ficciones realistas no vuelven totalmente la espalda al *romance* sino que lo incluyen o incorporan como principio básico estructural.

2. Frye caracteriza el *romance* por su presentación de dos mundos contrapuestos y de raigambre mítica, uno idílico superior y otro demoníaco inferior, situados por encima y por debajo del mundo de la experiencia ordinaria, *extraordinarios*, que configuran lo que él denomina *perspectiva vertical*. En el *romance*, “the action takes place on two levels of experience. This principle of action on two levels, neither of them corresponding very closely to the ordinary world of experience, is essential to romance, and shows us that romance presents a *vertical* perspective which realism, left to itself, would find it very difficult to achieve” (1976: 49-50). Esta bipolaridad vertical del mundo presentado en el *romance* se expresa básicamente en la polarización moral que se observa en los personajes y que se basa en su pertenencia a uno u otro mundo, en la nítida separación entre buenos y malos, entre las criaturas del mundo superior positivo frente a las del mundo inferior negativo: la caracterización en los *romances* es esencialmente maniquea. Pero la perspectiva vertical no sólo se proyecta sobre la caracterización, sino que se hace sentir también en la acción narrativa, que, no importa cuál sea su contenido específico, está siempre basada en una transición entre estos dos mundos contrapuestos: “most romances exhibit a cyclical movement of descent into a night world and return to the idyllic world, or to some symbol of it like marriage” (1976: 54). Este descenso suele implicar una transición física, un *viaje* o *búsqueda* (aunque no necesariamente, ya que puede tratarse de *trabajos* en un sentido más amplio), y en cualquier caso una alienación o extrañamiento (voluntario o impuesto) del héroe o heroína de su mundo, del mundo superior al que pertenecen, que da lugar a una serie de aventuras y pruebas, tras las que recuperan su estado original—a veces su identidad—y retornan a su mundo.

La perspectiva vertical así pues determina tanto personajes como acción, tal y como lo resume Frye:

The characterization of romance is really a feature of its mental landscape. Its heroes and villains exist primarily to symbolize a contrast between two worlds, one above the level of ordinary experience, the other below it. There is, first, a world associated with happiness, security, and peace ... I shall call this world the idyllic world. The other is a world of exciting adventures, but adventures which involve separation, loneliness, humiliation, pain, and the threat of more pain. I shall call this world the demonic or night world. Because of the powerful polarizing tendency in romance, we are usually carried directly from one to the other. (1976: 53)

Frye explica la conexión de esta perspectiva vertical con los deseos y fobias del lector. Evidentemente en el mundo superior cobran forma los sueños y deseos de lector y autor, en el inferior sus pesadillas y miedos. En uno se proyecta de forma idealizada todo lo que se juzga positivo, valioso, deseable. En el otro todo lo negativo, indeseable, aborrecible. Las figuras de uno y otro, así como el movimiento entre uno y otro, responden evidentemente a esta ley del deseo, que no a las de la probabilidad.

A esta primera dualidad establecida por Frye como característica esencial del *romance* conviene añadir otra no mencionada por él explícitamente. Dicha dualidad es la apuntada por Henry Knight Miller (1976a) cuando explica que en el *romance* el universo se concibe como compuesto de dos niveles de realidad, uno inferior, el mundo sensible, material, fenomenológico, y otro superior, el inteligible, espiritual, trascendente, que para los autores de *romance* es donde radica la verdadera realidad. Esta concepción dual del mundo, como la anterior, se manifiesta en diferentes aspectos narrativos del *romance*, especialmente en la forma que toma la acción y el significado que emana de la misma. El mundo superior determina y dirige el inferior porque todo lo que ocurre en él es resultado de un designio superior que ordena y dispone y al que son ajenos la voluntad de los personajes de ese mundo inferior o las circunstancias físicas del mismo, por lo que la acción se presenta como una sucesión de acontecimientos imprevistos e

inesperados, de aventuras que vienen como llovidas del cielo. Pero además esta dependencia se produce también en cuanto que uno es la fuente del significado del otro, la suma de contingencias o casualidades del mundo físico inferior cobra significación precisamente en relación con el mundo superior, ya que ha sido ordenada siguiendo un plan escondido tras esa serie de peripecias extraordinarias. En consecuencia, de igual forma que la primera perspectiva vertical se manifiesta en la polarización de personajes en héroes y villanos y en la acción como descenso y sucesión de aventuras, la segunda determina la estructura o *forma* de esta acción como una cadena de coincidencias—y de ella se derivan “...such literary conventions as peripetia and anagnorisis in the action, the acceptance of ‘coincidence’ as an arbitrary divine intervention in the ‘ordinary’ course of affairs...” (1976b: 251)—así como el carácter simbólico o alegórico de la misma, que apunta a este nivel superior del que el inferior es un reflejo. Pero esta perspectiva también influye en la *forma* que toman personajes, en cuanto que éstos son concebidos en términos de lo esencial o permanente, que es lo que se considera *real*, y no de lo accidental y variable, externo o empírico, aunque puedan presentar ciertos detalles exteriores que median entre ese carácter esencial y los gustos de determinada audiencia³. Por eso los personajes son básicamente tipos, una expresión estilizada y simplificada de cualquier cualidad básica que quiera expresarse. Representan una serie de esencias y dan forma así a un mundo de ideas puras y uniformes, del que se excluye la

³ “...the romance interest in Character was focused upon the essence that lay behind purely existential ‘accidentals’ of individual nature, focused upon the qualities that had permanent significance and representative force and were therefore ‘real,’ not those of the muddled local flux that constituted the ‘actual’” (Miller [1976a: 56]). Una interesante consecuencia de esta caracterización esencial es indicada también por Miller: “But, given the premises of ‘essential’ character, genuinely *significant* change (in the soul) could only be conceived of as a radical leap, a totally fresh definition of the ‘good,’ and therefore a new definition of the character’s essence. Although the general notion always existed that any change could proceed by gradual and minute stages, the more typical pattern of character-change in the romance is the ‘conversion-experience,’ the fundamental reorientation of the soul” (58).

mezcla y lo heterogéneo, y por tanto altamente estilizado, que es el que el autor del *romance* quiere expresar porque en él radica la verdadera realidad.

Evidentemente ambas perspectivas no son incompatibles ni se excluyen, sino que una está de alguna manera incluida en la otra. La acción y los personajes encarnan o dan cuerpo a un mundo sensible bipolar, cargado de connotaciones positivas o negativas, y extraordinario, sin correspondencia con el mundo ordinario, por encima o debajo de éste. La totalidad de este mundo físico bipolar apunta a un mundo trascendente por encima de él que determina su forma, tanto en lo que se refiere al carácter esencial y estilizado de los personajes, que parecen remontar la realidad particular y heterogénea en la que están anclados como seres humanos para ofrecernos una fugaz visión de la otra realidad universal y pura, como en lo que respecta al carácter imprevisible y continuamente cambiante de la acción, regida por la Providencia, los dioses (o simplemente la fortuna o el azar), en los que esta acción encuentra tanto justificación como significación. En estos aspectos narrativos básicos del *romance*, por lo tanto, se produce una confluencia o superposición de ambas perspectivas. Los personajes ponen de manifiesto tanto la primera en su naturaleza polarizada y superlativa, demoníaca o idílica, como la segunda en la forma esencial y estilizada en que se presenta esta naturaleza. Lo mismo puede decirse de la acción: expresa tanto la primera en su naturaleza aventurera y cíclica, de descenso y ascenso entre lo demoníaco y lo idílico, como la segunda en la forma que esas aventuras van tomando como sucesión de peripecias y anagnórisis, coincidencias y casualidades. A esto podemos añadir además los diferentes escenarios en los que tiene lugar la acción, que reflejan también esta polaridad de mundos contrapuestos y extraordinarios, según estén cargados de las esencias positivas o negativas que les transmiten sus moradores, al tiempo que son presentados de forma

muy tipificada y estilizada⁴. Y lo mismo puede decirse del elemento maravilloso que aparece en muchos *romances*, que se configura como uno de los indicadores más evidentes tanto de que no estamos en el mundo de la experiencia ordinaria, sino en mundos antagónicos situados por encima o por debajo de ésta, como de que existe un mundo superior que influye y actúa sobre el inferior. Lo maravilloso puede ser, en primer lugar, un indicio más del carácter idílico o demoníaco del universo ficticio en que nos encontramos, o, en segundo lugar, la manifestación de una voluntad superior que interviene en los asuntos del mundo físico inferior.

Por tanto todos los aspectos narrativos del *romance* reseñados por diferentes críticos en última instancia responden a, o son expresión de, esta doble concepción vertical del universo. Personajes, escenarios, acción, lo maravilloso, revelan tanto la polaridad idílico-demoníaco como la polaridad sensible-inteligible. Revelan una concepción dual del mundo físico al tiempo que un mundo trascendente por encima de este mundo físico y al que éste apunta, y esta concepción es la característica del mundo antiguo y medieval. Reducida a sus caracteres esenciales, los que permanecen incluso cuando esta concepción idealista de la realidad de la que surge ha desaparecido o ha sido arrinconada por la concepción empírica del mundo moderno, esta doble perspectiva vertical se expresa básicamente en dos aspectos narrativos. En primer lugar, en la nítida separación de los personajes entre héroes y villanos superlativos, sin correspondencia con seres humanos de perfiles menos extraordinarios y con luces y sombras que en el *romance* quedan claramente separadas; en el mundo del *romance* todo es en

⁴ “Or setting may, in such manner, exhibit some link with the daimonic energies of good and evil that surround the human agent, and thus become charged with moral (or fully allegorical) significance ... Of those settings particularly invested with moral or symbolic overtones two are of special interest for our narrative—the *paradeisos* or ‘good’ place, which the hero achieves after a high struggle or from which he initially strays or is banished..., and the polar opposite of this Eden, the infernal place, whose surrogates—Prison (the Dungeon of Dispair), the Forest of Error, the dismal Cave, or even a false Garden—may well mark a place of decision, perhaps the lowest point in the hero's fortunes...” (Miller [1976a: 42-43]).

blanco y negro—el gris no existe—y en términos absolutos—lo ordinario queda excluido. El mundo del *romance* responde así a las leyes del deseo—el mundo tal como querríamos que fuera o como debería ser, y lo contrario, como temeríamos que fuera o no debería ser, como sueño y como pesadilla—y no a las de la probabilidad que dominan en la novela de corte realista—el mundo como suele o parece ser de ordinario. En segundo lugar, la doble perspectiva vertical se expresa en el ordenamiento de la acción como una serie cíclica de aventuras, de casualidades y coincidencias, que apuntan a una Providencia divina o a un principio invisible superior que genera este ordenamiento, que determina los acontecimientos del mundo material inferior, dirige la existencia de sus habitantes, y confiere un significado último a dicho mundo, por muy inexplicable y arbitrario que éste pueda parecer. En la novela los incidentes son ordenados por leyes de causa y efecto, por la *causalidad*, en el *romance* por la *casualidad*; en uno la motivación de la acción humana se sitúa en el mundo material, en las decisiones y personalidades de los personajes, mientras que en el otro ésta es traspasada a un plano trascendente, un principio rector por encima de ellos que dirige la acción. Por eso los *romances*, como dice Frye, son ficciones *and then*, a los personajes les ocurren cosas, éstos son funciones de la acción, están subordinados a ella, mientras que las novelas son *hence*, los personajes hacen que ocurran cosas, generan la acción y son antepuestos a la misma⁵.

Dicho esto, el siguiente paso es evidentemente ejemplificar esta descripción en las obras literarias. Un breve repaso por algunas de las formas más importantes de *romance* nos servirá para ilustrar la doble perspectiva vertical al tiempo que para examinar las

⁵ “In realism the attempt is normally to keep the action horizontal, using a technique of causality in which the characters are prior to the plot, in which the problem is normally: ‘given these characters, what will happen?’ Romance is more usually ‘sensational,’ that is, it moves from one discontinuous episode to another, describing things that happen to characters, for the most part, externally. We may speak of these two types of narrative as the ‘hence’ narrative and the ‘and then’ narrative” (Frye [1976: 48]).

diferentes actualizaciones históricas que adopta en diferentes variedades genéricas.

2. VARIEDADES

1. La más antigua variedad de *romance* es la griega, que es el origen de la llamada novela bizantina española de los siglos XVI y XVII, que cultivarán, entre otros, Cervantes y Lope de Vega. Los dos pilares del género, y desde luego los más influyentes en su resurgimiento en la Edad de Oro española, son Aquiles Tacio, autor de *Leucipa y Clitofonte* (c. 150 DC), y, sobre todo, Heliodoro y sus *Etiópicas* (c. 250-380 DC), también llamadas *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* en las traducciones del siglo XVI en España, que gozará de gran prestigio en el renacer del género en Europa (no sólo en España, también en Francia, donde se metamorfoseará en el *romance heroico*)⁶.

La *Historia etiópica* describe el consabido movimiento vertical de descenso en forma de aventuras que implican pruebas, sufrimiento, trabajos, tras las que se produce el ascenso final, la recuperación de la felicidad y la armonía perdidas. Este movimiento toma cuerpo, por una parte, en una historia de exilio y retorno, de pérdida y recuperación de identidad, que narra como una heroína, Cariclea, hija de rey, es expuesta y, tras una serie de peripecias, vuelve a su patria de origen, Etiopía, y es reconocida por su familia; y, por otro, en la azarosa historia de amor entre

⁶ Para una visión de conjunto del género griego de *romance* pueden consultarse los libros de Elizabeth H. Haight, *Essays on the Greek Romances*, New York: Longmans, 1943, y *More Essays on the Greek Romances*, New York: Longmans, 1945; Ben Edwin Perry, *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of their Origin*, Berkeley: University of California Press, 1967; Carlos García Gual, *Los Orígenes de la novela*, Madrid: Fundamentos, 1972; Arthur Heiserman, *The Novel Before the Novel*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1977; Thomas Hägg, *The Novel in Antiquity*, Berkeley: University of California Press, 1992; y, muy recientemente, Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, Londres: Harper Collins, 1997. Para la novela bizantina española pueden consultarse las monografías de Miguel Ángel Teijeiro, *La novela bizantina. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988, y de Javier González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.

Cariclea y Teágenes. Naturalmente ambos personajes son presentados como portadores de cualidades esenciales, belleza y castidad, en grado superlativo y de manera pura y exclusiva, es decir estilizada, por lo que el enamoramiento de ambos es la consecuencia lógica. Tras conocerse en Delfos, y como fruto de una profecía divina y un sueño que los impelen a surcar el mar, los amantes parten hacia un destino incierto pero que parece prefijado. A partir de ese momento comienzan los zarandeos de la fortuna, las reuniones y separaciones, los naufragios y secuestros, la cautividad y las liberaciones, las aventuras, en suma, que conforman el descenso típico del *romance*, y que responden en última instancia a una puesta a prueba de los héroes y de sus cualidades esenciales, de la que naturalmente salen victoriosos, y que culmina con su reunión y unión final que da cumplimiento a la profecía.

Aunque el contenido de este descenso varía de un tipo de *romance* a otro, puesto que varía la índole de las aventuras que lo configuran, éstas responden siempre a dos constantes en las que late la doble perspectiva vertical: la sucesión casual de las mismas y el enfrentamiento con villanos. La *Historia etiópica* puede dividirse en dos partes diferenciadas por el predominio de lo primero o de lo segundo. En la primera predomina la acción, una sucesión de peripecias y cambios de fortuna (por supuesto ordenadas por los dioses), y por tanto la segunda perspectiva vertical; en la segunda la acción se ralentiza y predominan los personajes, la confrontación héroe-villano, y por tanto la primera perspectiva. De hecho los protagonistas luchan tanto con una como con la otra, con los dioses y la fortuna de la que son un juguete en la primera parte, como con los villanos de los que son un juguete en la segunda, o, lo que es lo mismo, con el mundo superior inteligible en la primera como con el inferior demoníaco en la segunda. De esta forma el principio o causa inmediata de la acción, de las tribulaciones de los protagonistas, pasa de la segunda a la primera perspectiva vertical, de las que son víctimas sucesivamente. Este carácter pasivo de víctimas es también algo típico de este tipo de *romance*, y significativo en cuanto a sus diferencias a otros tipos como el

caballeresco. Los personajes son más juguetes de los dioses y de otros personajes que en otras variantes, tienen aún menos su destino en sus manos. Esta impresión se ve reforzada por la ausencia de la esfera guerrera tan característica del *romance* caballeresco, pues en lugar de con las armas los personajes luchan con su inteligencia y astucia, y no por ganar honra, sino por preservarla de los ataques de otros, es decir, no por ganar fama guerrera sino por preservar su castidad (no tanto por conseguir el amor de una dama como por quitarse de encima amantes no deseados). Con estas cualidades se resisten a los villanos y al destino adverso, pero sin llevar la iniciativa en ningún momento.

Naturalmente los villanos aparecen como negación o inversión negativa de las esencias que los héroes representan, es decir, de la inteligencia, la razón, la astucia, por un lado, y la castidad, por otro, por lo que dramatizan perfectamente la polarización característica del *romance* y la primera perspectiva vertical. Los bandidos y piratas que predominan en la primera parte representan ante todo la barbarie frente a la civilización encarnada por los héroes griegos. Sus argumentos son la fuerza y la violencia frente a la inteligencia y la astucia de los griegos, representan una humanidad salvaje y primitiva frente al refinamiento y la sensibilidad griegos. El lector es el sorprendido testigo de la simplicidad de unos temibles pero ingenuos piratas a los que Cariclea y sus amigos manipulan y engañan constantemente. Frente a la capacidad de éstos para afrontar la situación más difícil sin dejarse llevar por la desesperación, manteniendo la cabeza fría y utilizando su inteligencia, los piratas se dejan continuamente arrastrar por las pasiones, fundamentalmente por la lujuria y la codicia, manifestaciones ambas, en definitiva, del mismo deseo desmedido. Los héroes, por el contrario, demuestran una ilimitada capacidad de controlar este deseo, especialmente el sexual: mantienen el voto de castidad pronunciado en Delfos con una admirable, casi increíble, pulcritud, sobre todo teniendo en cuenta las numerosas ocasiones que se les ofrecen para romperlo. Por eso el temible personaje al que se enfrentan los amantes en la segunda

parte, la lujuriosa Ársace, que intenta conseguir el amor de Teágenes con los más pérfidos medios, es la villana de la obra por excelencia, no sólo por ser una inversión perfecta de la heroína y de su cualidad más esencial y distintiva, la castidad, sino sobre todo por ser una inversión extremadamente superlativa y por tanto extremadamente perversa, de esta cualidad. Su carácter apasionado la sitúa también en el polo opuesto de la racionalidad y el auto-control de Cariclea.

Por supuesto el enfrentamiento con el mundo demoníaco representado por Ársace y sus aliados es una prueba más enviada por los dioses, por lo que, pese a ese predominio en la segunda parte de la primera perspectiva vertical, ésta en el fondo está subordinada a la segunda, está supeditada a ella, como ocurre siempre en el *romance*, pero de forma especial en esta *Historia etiópica*, en la que la segunda perspectiva vertical lo domina todo. El oráculo y el sueño que lanzan a los amantes en busca de su destino es una clara manifestación de la acción dirigida característica del *romance*, pues sitúa el ciclo narrativo de descenso y ascenso aventurero en un marco profético, que irá cobrando aún mayor peso específico mediante las abundantes profecías y sueños que se seguirán produciendo regularmente en lugares estratégicos de la historia. La influencia de este marco profético en la acción es además mayor que en cualquier otro tipo de *romance*, la acción está aún más dirigida, pues esos primeros oráculo y sueño no se limitan a revelar a los personajes lo que está ordenado, sino a ordenarlo directamente a los personajes, a provocarlo: desencadenan la acción. Esta dependencia aún mayor del mundo físico inferior respecto al trascendente superior, mostrada no sólo cuantitativa sino también cualitativamente, es el rasgo tal vez más característico de esta variante griega del *romance*, el más central y dominante del universo ficticio que presenta Heliodoro. Los dioses están detrás de todo lo que ocurre, no sólo porque saben lo que va a ocurrir y dejan que ocurra, sino porque hacen que ocurra, como queda claro en el inicio de la obra. Todo el resto de la misma, el ciclo de aventuras que narra y culmina con la vuelta a Etiopía y el

reconocimiento, es fruto de la voluntad y la dirección divina. Y naturalmente todas las casualidades y coincidencias, las peripecias de las que está lleno este ciclo, hay que atribuir las a esta dirección divina.

2. Si el *romance* griego es la variedad romántica característica del mundo antiguo, el caballeresco es sin duda la más característica del mundo medieval. Su creador, como es bien sabido, es el francés Chrétien de Troyes, quien a finales del siglo XII, y sirviéndose de materiales legendarios célticos en torno al rey Arturo y sus caballeros, escribe una serie de relatos en verso. Después vendrán los ciclos de *romances* en prosa del siglo XIII, especialmente el conocido como la *Vulgata*, de los que descienden los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI⁷. Uno de los relatos más influyentes de Chrétien es el que lleva por título *Le chevalier à la charrette*, también conocido como *Lancelot*, que narra cómo, estando la corte reunida en torno al rey Arturo, la reina Ginebra es raptada por un malvado caballero, Meleagante, que la lleva consigo al reino de Gorre, donde tiene también cautivos a muchos súbditos de Arturo. Lanzarote parte en su busca y, tras una serie de aventuras en las que prueba su valor, su bondad de armas y su sublime amor por Ginebra, llega a Gorre y rescata a la reina y a los demás prisioneros después de derrotar en combate singular a Meleagante.

⁷ De los muchos estudios escritos sobre el género podemos mencionar aquí los de Roger Sherman Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1959, y *The Development of Arthurian Romance*, London: Hutchinson, 1963; Erich Köhler, *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona: Sirmio, 1990 (1970); John Stevens, *Medieval Romance: Themes and Approaches*, London: Hutchinson, 1973; Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974; y Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (eds.), *Romance: Generic Transformation from Chretien de Troyes to Cervantes*, Hanover, Londres: University Press of New England, 1985. Para un estudio del género hispánico de caballerías pueden consultarse los estudios clásicos de Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1920, William J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literature of the Spanish Peninsula*, London: Dent, 1925, y, más recientemente, Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982.

Pese a ello, éste emplazará a Lanzarote a un nuevo combate en la corte artúrica en el plazo de un año, en el que se dirimirá definitivamente el destino de Ginebra. Lanzarote, tras sufrir una segunda serie de pruebas, ahora impuestas por Ginebra para probar el amor del héroe, y tras la traición de Meleagante, que lo apresa en la Torre Bermeja para que no pueda cumplir la palabra dada, vuelve finalmente a la corte artúrica el día fijado y mata en combate a Meleagante. Estamos de nuevo ante una historia de amor y aventuras, con la característica forma cíclica en la que éstas marcan el descenso y el triunfo final el ascenso, y que tiene como protagonista a un héroe que representa virtudes esenciales en estas dos actividades básicas (amor y aventuras) y de forma pura, y por tanto estilizadas. Pero ahora se trata de un tipo de héroe diferente al del *romance* griego, pues las actividades no son exactamente las mismas—la aventura ahora es básicamente de armas, el amor está codificado de otra manera—y sus virtudes por tanto tampoco: bondad de armas o valor en vez de inteligencia, no tanto castidad como lealtad amorosa, y sobre todo la cortesía que codifica el comportamiento en lo guerrero y amoroso. Naturalmente tales cualidades siguen apareciendo superlativizadas: Lanzarote es el mejor guerrero y el mejor “amador” (tanto que algunos críticos han visto una cierta ironía en el tratamiento del personaje). Y frente a él, en la polarización característica del *romance*, aparece el villano Meleagante, que es la negación de esa cortesía que Lanzarote representa en grado sumo.

Pero todavía más que en la idealización de los personajes, la perspectiva vertical se deja sentir en los dos mundos claramente diferenciados entre los que se mueve el caballero en su búsqueda aventurera y en los que tiene lugar toda la acción: la corte artúrica y el espacio exterior que la rodea. Ambos son mundos igualmente fabulosos, sin ubicación geográfica ni coordenadas temporales precisas. El primero es el paraíso de la sociedad caballeresca, el centro de la civilización cortés, en el que aparecen el rey, los caballeros y las damas que encarnan de manera superlativa todo aquello que es bueno y deseable, el punto del que el caballero parte

en busca de aventuras y al que retorna siempre. Por contra, el mundo exterior es el espacio de la aventura en el que el caballero se enfrenta con una serie de criaturas demoníacas—villanos, gigantes, enanos—y prodigios misteriosos o maravillosos que encarnan la amenaza a ese paraíso, todo lo malo e indeseable. El viaje del héroe por ese universo demoníaco es siempre un descenso con una misión redentora. Esto es especialmente visible en *Le chevalier à la charrette*, pues la obra nace del desplazamiento de un literal y mítico descenso al mundo de los muertos que aparece en sus fuentes célticas, a un mundo maléfico sobrenatural que ha dejado su huella en ciertos detalles y alusiones, pero es igualmente cierto de otros *romances* en los que las reminiscencias míticas del Otro Mundo no son tan evidentes, y se pone de manifiesto casi siempre a través de una aventura que presenta un espacio claramente demoníaco y la entrada del héroe en él con una misión liberadora. En Chrétien ése es el caso, además del viaje a Gorre del *Lancelot*, de la aventura del vergel encantado de la Alegría de la Corte en *Erec et Enid*, de la del castillo de la Pésima Aventura en *Yvain*, o de la del castillo de las damas en *Perceval*, espacios todos que evocan el Otro Mundo por su conexión con la muerte y por su carácter prodigioso o amenazador. Tres siglos más tarde seguimos encontrando este tipo de aventura emblemática en el *Amadís* en el descenso del héroe al castillo de Arcaláus. Este tipo de aventuras explicitan y subrayan el carácter de descenso a un mundo demoníaco desde un mundo idílico de toda la serie de aventuras del caballero, o sea la primera perspectiva vertical que orienta todo el universo del *romance* caballeresco.

Pero la búsqueda aventurera del caballero no sólo delata esta primera perspectiva vertical, sino también la segunda, pues la cadena ininterrumpida de aventuras que la componen apunta a un mundo trascendente que dirige y ordena la acción y el acaecer, y que es el que en última instancia envía la serie de aventuras al caballero. La sucesión de innumerables aventuras y la presencia exclusiva de las mismas, el hecho de que el universo caballeresco contiene casi exclusivamente aventuras que se presentan por casualidad, sólo es posible si son enviadas por un principio o

voluntad superior que trasciende las voluntades y las decisiones de los personajes, y que se esconde tras las operaciones de eso que aparentemente es casualidad pero que no es sino una manera de probar al héroe y que acaba siempre conduciéndolo a su apoteosis final. La serie de aventuras entraña un ordenamiento supraindividual de la acción en el que se deja sentir o se trasluce la perspectiva trascendente del *romance*. El motivo de la *aventura guardada* es la más clara expresión de ese ordenamiento trascendente, y se observa perfectamente en *Le chevalier à la charrette* cuando Lanzarote llega al cementerio y levanta la losa que sólo aquél destinado a liberar a los cautivos de Gorre puede levantar. Ello lo señala como el héroe predestinado, para el que está guardada esa liberación, y con ello su peripecia y la serie de aventuras a las que se enfrenta cobra un carácter dirigido. En la repetición de este motivo en el *romance* caballeresco (por ejemplo en la aventura de la Peña de la Doncella Encantadora del *Amadís*), como ocurría con la de esas aventuras de descenso a las que nos hemos referido, tenemos de nuevo una síntesis en una aventura de la dependencia de una realidad trascendente que la búsqueda aventurera entraña, y por tanto de la segunda perspectiva vertical que orienta todo el universo del *romance* caballeresco. En el *Amadís*, además, esta perspectiva se verá subrayada por el espeso marco profético (hecho no sólo de profecías sino también de sueños) que envuelve toda la acción y le confiere un carácter preestablecido, similar al de la *Historia etiópica* (aunque no tan influyente).

3. Aun siendo una variedad medieval, el *romance* caballeresco, como hemos dicho más arriba, se extiende al Renacimiento. Pero el Renacimiento crea también su propia variedad romántica (aunque partiendo de modelos clásicos), el *romance* pastoril, que tras los primeros balbuceos del italiano Sannazaro en su *Arcadia* (1504), toma forma en *La Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, el auténtico punto de arranque del género⁸.

⁸ Visiones generales de la ficción pastoril española pueden encontrarse en los estudios de Juan Bautista Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974 (1959); Jose Siles Artes, *El arte de la novela pastoril*, Valencia: Albatros,

La Diana está integrada por una historia matriz narrada en tercera persona que no sólo proporciona el marco en la que se integra una serie de historias contadas por diferentes personajes en primera persona, sino que éstas desembocan en ella, sus personajes-narradores pasan a pertenecer a ella, y es en ella donde encuentran su desenlace. Este modo de hilvanar historias es similar al de la *Historia etiópica* (aunque no hemos podido detenernos en él) y, como en el caso de ésta, las diferentes historias son todas variaciones y exploraciones de las posibilidades narrativas de la doble perspectiva vertical del *romance*. Cada una de ellas hace énfasis en un diferente aspecto narrativo de la misma: la de Sireno y Diana en la idealización—esencialización, estilización y superlativización—de los personajes; la de Selvagia en la acción dirigida (un círculo de desamor motivado por inexplicables y súbitos cambios de sentimientos, que parecen fruto no de una motivación psicológica interior, sino de un principio externo, ajeno a los personajes, al que éstos se refieren como Amor, Tiempo o Fortuna); la de Belisa en la acción como descenso (aunque interior, un ciclo de amor y desamor cuyo correlato externo no es un viaje aventurero sino el exilio voluntario de la heroína a un lugar apartado sin contacto con otros seres humanos); y la de Felismena una síntesis e intensificación de todos los aspectos previos. El común denominador de todas es el principio de verticalidad, especialmente en su segunda perspectiva, en este caso por la similar estilización y esencialización del universo narrativo que presentan todas. Todas son casos de amor protagonizados por pastores o por personajes que actúan como tales, que comparten un similar modo de amar, igualmente estilizado, sin mancha ni mezcla con los aspectos violentos, mezquinos, impuros del amor; e igualmente esencial, pues se basa no sólo en la lealtad, sino en una constancia

1972; y A. Solé-Leris, *The Spanish Pastoral Novel*, Boston, 1980; en un contexto más amplio, son útiles los estudios de M. I. Gerhardt, *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Arsen, 1950, y P. Fernández-Cañadas de Greenwood, *Pastoral Poetics: The Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances "Arcadia", "La Diana", "La Galatea", "L'Astrée"*, Madrid 1983.

absoluta a prueba de desdenes, separaciones e incluso de la muerte, en una extrema castidad, y en una extraordinaria sensibilidad literaria que hace de este amor material poético o narrativo y a través de la cual puede ser comunicado o compartido con los otros personajes. La estilización, además, se refleja en el hecho de que las vidas de estos personajes giran exclusivamente en torno a este amor. Es un universo exclusivamente amoroso, en el que las únicas actividades que tienen cabida, más allá de las de amar casta y lealmente y cantar ese amor o el objeto amado, son las relacionadas con el ganado (y sólo esporádicamente).

El mismo proceso de estilización y esencialización se observa también en los escenarios en los que aparecen los personajes *contando* y *cantando* su amor, pues están compuestos siempre por los mismos elementos (fuentes, prados, arboledas, arroyos). La obsesiva repetición de los mismos elementos excluye la posibilidad tanto de una variedad de escenarios como de una composición heterogénea de los mismos, de que puedan incluir aspectos o elementos que rompan su uniformidad y pureza ideales. El escenario bucólico, el campo, se configura así como escenario ideal y permanente del amor, especialmente de su recreación y comunicación, y cobra así un carácter esencial en cuanto que correlato externo de la pasión amorosa que sienten y recrean sus moradores, un espacio no sólo estilizado por su repetitiva e invariable composición sino esencializado como *paisaje de amor*. En realidad, y como resultado de esto, el único cambio posible en este escenario inmutable es el que pueden proyectar los personajes, puesto que los escenarios reflejan sus estados de ánimo y su experiencia amorosa. Las únicas connotaciones o esencias negativas con las que se revisten los escenarios son por tanto las del descenso interior, las del desamor, pero no las demoníacas de un mundo antagonico negativo, ya que ese mundo demoníaco está ausente, al menos como espacio localizado de esencias negativas, como morada del mal en cualquiera de sus formas. Hay por tanto estilización y esencialización, pero no polarización, y esta ausencia del mundo demoníaco inferior separa *La Diana* de las variantes de

romance vistas hasta ahora. Toda la acción tiene lugar en el mundo idílico superior, de ahí la presencia constante de este paisaje de amor.

Sin embargo, aunque falta el espacio demoníaco inferior, no faltan los seres demoníacos, en este caso los *salvajes*, que aparecen fugazmente en un episodio en el que atacan a las ninfas e intentan violarlas. Los salvajes irrumpen repentinamente en el mundo idílico desde no se sabe dónde y desaparecen inmediatamente para no aparecer nunca más, quedando como testimonio de un modo antitético de amar y de un mundo inferior que adivinamos fuera, al acecho en alguna parte, pero sin un espacio propio en *La Diana*. Por eso la presencia de los salvajes y de este episodio es algo anómalo, extraño, ajeno, pues el mundo demoníaco es ajeno a la ficción pastoril, que se configura básicamente como un tipo de *romance idílico*. Por eso no puede haber descenso como transición física entre espacios que encarnan mundos contrapuestos, idílico y demoníaco, como serie de aventuras en un mundo inferior frente a una serie de villanos; y de ahí la interiorización de este descenso, convertido en parte de un ciclo de amor y desamor que transcurre en un mismo mundo, en un escenario tan estilizado y esencial que parece inalterable, y al que pertenecen todos los personajes. La acción de este *romance*, aún de modo más radical que en el griego, consiste en sufrir pasivamente, en este caso los vaivenes de Amor y Fortuna, que son los motores de ese descenso que aquí es sólo interior y sólo tiene un tímido correlato exterior en el exilio de algunos personajes y en el viaje al palacio de Felicia.

Sin embargo, Amor y Fortuna no pueden compararse a los dioses paganos que controlan la acción de la *Historia etiópica*. De entrada no se presentan como divinidades que habitan en un mundo o realidad superior, sino más bien como fuerzas que controlan y rigen el universo pero que de alguna forma emanan de él mismo, son parte de él, y en este sentido son menos trascendentes y más humanas, más cercanas a nosotros. Si la existencia de Dios o una divinidad implica una visión religiosa del mundo, Amor y Fortuna son simplemente una imagen de las

fuerzas superiores e incontrolables por nosotros que en ocasiones rigen nuestras vidas. Podemos decir que el mundo superior trascendente ha sido humanizado y secularizado. Pero además el papel que desempeñan estos poderes no es tan decisivo como en otras variedades de *romance*, su presencia no es tan intensa, de hecho se diluyen en muchos momentos; quedan en gran parte reducidos a un principio, casi podríamos decir que retórico, al que recurrir para explicar lo que es inexplicable—o simplemente no se quiere explicar—en términos de motivación humana o psicológica, y bajo el que se esconde—como siempre lo ha hecho, pero ahora de forma más clara—la voluntad del autor que diseña artificiosamente una acción a la que subordina sus personajes. Nos acercamos así a un tipo de *romance* en el que ese diseño artificioso y casual de la acción ya no refleja una visión trascendente de la realidad, sino simplemente la voluntad del autor de utilizar las convenciones del *romance* sin sus implicaciones epistemológicas; la acción está dirigida, pero no por Dios. De esta forma, si el mundo demoníaco se desdibuja en favor del idílico, lo mismo hace el trascendente, quedando el mundo idílico como protagonista absoluto y exclusivo. La mejor prueba de que esto es así es que este mundo idílico en cierta manera absorbe al trascendente, en cuanto que parte de las funciones de ese mundo trascendente como rector de la realidad física son transferidas a un integrante de esa realidad, la maga Felicia. Si el ciclo característico del *romance*, la acción como movimiento entre un mundo superior y otro inferior, era absorbida o incorporada en el mundo idílico, lo mismo ocurre con el ordenamiento supraindividual de la misma. Ello refuerza más todavía la percepción de *La Diana* como perteneciente a un particular tipo de *romance* que hemos llamado *idílico*.

4. Hemos analizado tres tipos básicos o esenciales de *romance*, sobre los que de hecho se construyen, combinándolos o desarrollándolos de diferentes maneras, otras variantes posteriores en los siglos XVII y XVIII (el *romance* heroico francés del siglo XVII, un cruce de *romance* griego y de caballerías, sus derivaciones cortas inglesas denominadas *romances of passion* y *religion* por

McDermott [1989], y el *romance* gótico inglés, que funde aspectos de estos últimos con otros del caballeresco, y que es el opuesto del pastoril en cuanto que puede definirse como *romance demoníaco*). Estos tres tipos conforman tres expresiones básicas de un mismo principio, el que hemos denominado principio de verticalidad, tres interpretaciones del mismo. Las tres obras, aunque en proporciones y medidas diferentes, llevan a cabo un similar proceso de idealización de la realidad, entendiendo por *idealización* la presentación de una realidad mediatizada por la doble perspectiva vertical, es decir, polarizada y esencializada, superlativizada y estilizada, cíclica y dirigida (los primeros términos de cada una de estas parejas representan la primera perspectiva vertical, los segundos la segunda). La realidad que ofrecen estas obras es *positiva o negativa* (polarización), de hecho más positiva o negativa, *mejor o peor*, que la experiencia humana ordinaria (superlativización); es *permanente y genérica*, renuncia a lo accidental o cambiante y a lo particular o específico (esencialización), y *uniforme y pura*, renuncia a la variedad y la mezcla para reducir el amplio campo de la actividad humana a unas pocas parcelas muy concretas de las que sólo ofrece ciertos aspectos (estilización); y se nos presenta en un continuo movimiento *cíclico* de lo positivo a lo negativo, que además es *dirigido* por una realidad trascendente superior, que es la que el *romance* intenta revelar y transmitir al lector en última instancia.

Como consecuencia de esto, los PERSONAJES que pululan en estas ficciones son *tipos maniqueos puros y extraordinarios*. Quiere ello decir que son siempre una reducción de la especificidad y variedad de los individuos a un número reducido de exponentes que prescinden de rasgos particulares o idiosincrásicos distintivos en beneficio de una serie de rasgos genéricos que los caracterizan y definen de modo permanente, sin dar lugar apenas a cambios, y que se repiten una y otra vez—la belleza, correlato externo de cualidades interiores que pueden ser la bondad de armas y la lealtad amorosa, la castidad y la astucia, o la castidad, la constancia y la sensibilidad, así como los rasgos opuestos o antitéticos—

(esencialización); son una simplificación de la complejidad moral a dos posiciones irreconciliables y extremas, sin tonos intermedios— castas doncellas, valerosos caballeros, refinados pastores, frente a gigantes, piratas, lascivas mujeres o peludos salvajes— (polarización); una depuración o uniformización de la heterogeneidad de la personalidad y la acción humana a una serie limitada y de rasgos y acciones—caballeros que combaten y aman, amantes que aman y piensan, pastores que aman y cantan, y siempre de forma exclusiva y pura, sin distracción y sin mácula, sin ninguna faceta contradictoria o que entre en conflicto con su personalidad y comportamiento básico—(estilización); y una reducción de las posibilidades humanas a su grado más excepcional y absoluto— todo lo que son y lo que hacen es extraordinario— (superlativización). Así pues los personajes del *romance* son básicamente un número limitado de tipos que encarnan *cualidades esenciales antitéticas en estado puro y en grado superlativo*. Los ESCENARIOS varían, pueden ir de la irrealidad del género caballeresco, situado en fabulosos reinos en un tiempo fabuloso, a la precisión geográfica (aunque no exenta de errores) del género griego, o la cercanía de los escenarios españoles y portugueses del pastoril, pero suelen ser siempre escenarios dotados de las mismas *esencias positivas o negativas* que sus moradores, y por tanto desprovistos de rasgos particulares o individualizadores, e igualmente *depurados y tipificados*, es decir compuestos de una serie limitada de elementos que se repiten una y otra vez. La ACCIÓN, finalmente, es *cíclica*, se basa en la transición entre la alienación y la integración, la carencia y la plenitud, el sufrimiento y la felicidad, el amor y el desamor, y *dirigida*, aparece siempre regida por principios o fuerzas superiores. A todo esto nos referimos cuando hablamos de *romance* o de ficción idealista, y todo esto queda englobado en el doble principio de verticalidad que hemos venido explorando.

3. DISTINCIONES

1. En la definición amplia de *romance* que hemos ilustrado, éste es en última instancia una forma de relación entre la literatura y

la realidad, un modo de representar la realidad, y por tanto, y en contra de lo que muchos parecen pensar, no es lo contrario de realidad, sino de *realismo*; es simplemente un modo de representación de la realidad, de la experiencia, diferente del realismo. El *romance* no da la espalda a la realidad, simplemente la presenta o la introduce de forma diferente, mediatizada por la doble perspectiva vertical, o, lo que es lo mismo, por la ley del deseo. La forma que adoptan sueños y deseos, y lo mismo puede decirse de pesadillas y temores, responde siempre y refleja por ello la realidad de la que surgen, que los genera. Ortega y Gasset, hablando de las diferencias entre el *Quijote* y los libros de aventuras, entre *romance* y realismo en definitiva, explica bien esta verdad utilizando una afortunada metáfora: “En verano vuelca el sol torrentes de fuego sobre la Mancha, y a menudo la tierra ardiente produce el fenómeno del espejismo. El agua que vemos no es agua real, pero algo de real hay en ella: su fuente. Y esta fuente amarga, que mana el agua del espejismo, es la sequedad desesperada de la tierra” (1987: 100). El *romance*, como el agua del espejismo, mana de la realidad que es su fuente, y de igual forma que el agua nos habla de la sequedad de la tierra, el *romance* lo hace de las condiciones de la realidad. En el mundo superior idílico, especialmente en sus personajes, se proyecta lo que se desea, las cualidades y los valores que el autor y el lector aprecian, una realidad positiva, y en el demoníaco inferior y los suyos lo que se teme o se aborrece, una realidad negativa; la mera presencia de estos mundos polares responde a un deseo de simplificación y perfeccionamiento de la complejidad y el carácter ordinario de la realidad. El ordenamiento supraindividual de la acción suele también dar cumplimiento a los sueños de autor y lector, muchas veces frustrados por la realidad (dime con qué sueñas y te diré de qué careces), y responde en sí mismo al deseo de que exista un nivel superior que ordene, dirija y dé sentido al mundo inferior. Los mundos idílico y demoníaco del *romance*, por tanto, no son ni más ni menos que lo deseable y lo indeseable, al igual que su dependencia de un mundo trascendente no es sino la garantía de que en último término nuestros sueños y

deseos se verán satisfechos. Pero lo idílico y lo demoníaco, lo bueno y lo malo, lo deseable y lo indeseable, no son categorías fijas y objetivas, sino subjetivas y cambiantes, de modo que en el mundo idílico se proyecta lo propio, lo conocido, lo seguro, en el demoníaco lo ajeno o extraño, lo otro, la amenaza. Y obviamente lo que se percibe como deseable o indeseable, como propio o extraño, varía según el contexto, la sociedad que produce y lee el *romance*, la realidad en definitiva. Por eso el *romance* nos proporciona información sobre ese mundo circundante al hablarnos de lo que se considera positivo o negativo, reconfortante o amenazante, propio o ajeno, en él.

Por un lado, los deseos, miedos y sueños a que las diferentes variantes genéricas del *romance* dan cumplimiento, aunque compartiendo un sustrato común y universal—amor, éxito, felicidad—son bien diferentes, y nos informan de las diferentes sociedades y culturas que los generan. No es igual aspirar a ser un caballero para guerrear y combatir que un pastor para cantar y amar refinadamente; la lujuria y la barbarie que tanto miedo suscitan y tantos males causan en la *Historia etiópica* son sustituidos por la venganza y la descortesía en el *Lancelot*; el sueño al que el género de caballerías da cumplimiento es alcanzar honra y poder mediante los hechos de armas, el de los amantes griegos conservar su pureza y superar todo tipo de dificultades a través de su inteligencia. Pero además, por otro lado, jóvenes griegos, caballeros medievales y pastores renacentistas, son figuras cuyo comportamiento, cuyas formas de hablar, de vestir, de pensar, de actuar, de combatir, de cantar, y cuyas aventuras y logros, se basan en las circunstancias de la realidad circundante, de una experiencia que ha sido idealizada pero que está ahí informando y determinando los contenidos que ha tomado dicha idealización. El mundo oriental helenístico, el caballeresco medieval o el bucólico-cortesano renacentista son mundos bien diferentes, como son diferentes las costumbres y formas de vida (los ritos religiosos paganos de la Antigüedad frente al ceremonial y las costumbres cortesanas medievales), los valores (astucia frente a valor frente a sensibilidad poética), las actitudes

ante el amor (el amor cortés caballeresco frente al neoplatonismo pastoril), o la casuística amorosa (aun compartiendo la lealtad como elementos permanentes en las relaciones amorosas, las pruebas y situaciones planteadas para probar estas cualidades son muy diferentes).

En definitiva, los deseos, temores y sueños que determinan la doble perspectiva vertical son el filtro a través del cual penetra la realidad específica de cada momento, y la forma concreta que adquieren depende de esa realidad. Es esa realidad la que da cuerpo o contenido a esa doble perspectiva, la que determina cómo se materializa en personajes, escenarios, acción, en resumidas cuentas, en un género específico. La realidad, por tanto, es en última instancia la que explica las transformaciones genéricas del modo *romance* a lo largo de la historia, la que media entre el modo universal y el género particular e histórico. El paso del modo al género implica la presencia de una realidad que se filtra través del principio de verticalidad y que determina la elección de un tipo determinado de héroe, de acción, de escenario. El modo es una forma de relación con la realidad, un tipo de experiencia, y como tal es una tendencia narrativa universal, pero esa realidad cambia, y con ella cambian las actualizaciones históricas del modo y surgen géneros de *romance* diferentes y propios de cada momento. Por eso en cada época el *romance* toma diferentes formas genéricas dependiendo de la sociedad que las produce, formas que reflejan la realidad de la que nacen. Por eso, como explica Beer (1970: 12-13), los diferentes géneros del *romance* se pasan de moda y son sustituidos por otros nuevos.

Así pues, a partir de la visión modal del *romance* establecida por Frye, hemos llegado a una distinción entre el *romance* como modo y como género, una distinción sugerida no sólo por Frye, sino por otros autores como Parker (1979) o Jameson (1975)⁹. El

⁹ La distinción podría incluso plasmarse terminológicamente en castellano si aceptamos *romance* como denominación del modo universal y utilizamos *román* (que no *roman*, que en francés incluye tanto novelas como *romances*) para sus diferentes variedades genéricas específicamente narrativas (y

género no tiene por qué desarrollar todas las posibilidades implícitas en la doble perspectiva vertical, no hemos de buscar en cada género del *romance* la totalidad de las características posibles, la potencialidad del modo. Hemos visto cómo *La Diana*, por ejemplo, suprime casi por completo todo lo referido al mundo demoníaco, y por tanto los villanos, y cómo reduce la acción narrativa a un mínimo. En las formas modernas de *romance*, al contrario de las renacentista, medieval y antigua, y posiblemente como resultado de transformaciones en la visión de mundo así como por influencia del nuevo modo emergente, el realismo, la segunda perspectiva vertical se diluye bastante, aunque la acción sigue predominando sobre los personajes, y además se suprime por lo general lo maravilloso. Si consideramos lo maravilloso como un aspecto esencial del *romance*, esta supresión, completada por la presencia de un espacio y tiempos reales en vez de fabulosos, puede ser engañosa y hacernos creer que ya no estamos en el territorio del *romance*. Pero si consideramos lo maravilloso como una manifestación más de la doble perspectiva vertical, que puede estar presente o no, como algo no esencial sino accidental, la cuestión cambia. Por eso hay que distinguir entre lo potencial del modo y lo actual del género, entre lo esencial, la doble perspectiva vertical, y lo accidental, las diferentes formas de expresarla. Cada género ofrece su—de hecho no es otra cosa que una—interpretación particular de la doble perspectiva vertical, fomentando o dando primacía a una u otra perspectiva, insistiendo en determinados aspectos narrativos.

2. Precisamente esta diferencia entre lo esencial y potencial modal, por un lado, y lo accidental y actual genérico, por otro, hace muy pertinente la distinción entre modo y género a la hora de

no dramáticas o líricas), lo que nos daría compuestos del tipo román de caballerías, pastoril, griego..., de manera similar a como la novela sería la expresión narrativa básica del otro modo de ficción, el realismo. Pero, repetimos una vez más, el concepto, y no los términos, es lo que cuenta, aunque indudablemente los términos ayudan a clarificar conceptos. Para una exposición más detallada de esta problemática puede consultarse mi tesis doctoral (1997).

estudiar la evolución de la ficción narrativa. La distinción ofrece un marco imprescindible, y por lo general ignorado, a la hora de estudiar el espinoso tema de los orígenes de la novela, en el que con demasiada frecuencia se pasa muy por encima la ficción precedente, y se ignora tanto la unidad esencial entre sus diferentes manifestaciones—la única forma posible de comprender de modo integral y riguroso la novedad de la novela y su realismo—como el hecho de que ofrece un tipo de experiencia diferente de la novelística pero que no por eso excluye la realidad—único criterio que nos permite comprender que la novela no es el trasunto literario de la realidad, sino una nueva forma de relación entre literatura y realidad. Con ello estamos en una posición idónea para encarar el problema del realismo, entendiéndolo como un modo diferente de representación de la realidad, que surge como reacción al *romance* (como muestran bien la picaresca y, sobre todo, Cervantes), y que se define en gran medida en relación a él. El realismo es un sistema de representación que suprime la doble perspectiva vertical del *romance* y la sustituye por una horizontal (lo que no implica que la realidad deje de ser mediatizada, simplemente se utilizan nuevas formas de mediación y selección de la realidad). La representación doblemente vertical de realidad del *romance* implica un mundo superior de esencias—normalmente el de la divinidad, aunque no necesariamente—que se refleja en uno inferior y que dirige su acción, así como la proyección de esas esencias en mundos polares idílico y demoníaco representados por personajes y escenarios antitéticos, mundos entre los que se mueven los héroes. La representación horizontal del mundo del realismo implica una reducción de esa dualidad vertical trascendente-sensible al mundo sensible, individual, particular, regido por sus propias leyes de causa y efecto, en el que ha desaparecido toda polarización así como todo ordenamiento cíclico de la acción (la otra dualidad vertical). Ambos son modos universales, en cuanto que se presentan en diferentes épocas y que utilizan diferentes modos de presentación, no sólo narrativos sino también dramáticos—Frye ha estudiado los *romances* de

Shakespeare, el realismo teatral es un hecho desde Ibsen o Chejov—e incluso poéticos—la poesía Romántica inglesa y europea ofrece algunos ejemplos de *romance*, como no puede ser de otra manera, dada la afinidad entre la visión de mundo del Romanticismo y la del *romance*, puesta de manifiesto por el hecho de que ambas son *románticas* (el adjetivo puede referirse tanto a una como a otra).

Y es que “realismo” no es trasunto literario de realidad y “*romance*” de irrealidad, sino que ambos son el trasunto literario de una disyuntiva entre dos formas básicas de concebir o percibir el mundo que aparecen como una constante del pensamiento humano. Estas dos posturas, como explica Darío Villanueva (1992), las encontramos ya en Platón, con su teoría de las ideas arquetípicas o universales, y en Aristóteles, que sólo las considera abstraíbles desde las cosas mismas. Esta polémica entre dos concepciones filosóficas de la realidad, entre dos realismos filosóficos (*realismo metafísico* platónico frente a *realismo gnoseológico* aristotélico, en la terminología de Villanueva), se reavivará en la Edad Media en la polémica entre *realistas*, los que defienden la existencia de los universales, y *nominalistas*, los que la niegan¹⁰. Ortega se refiere también a esta disyuntiva cuando escribe en sus *Meditaciones del “Quijote”*:

Me ha enseñado este bosque que hay un primer plano de realidades, el cual se impone a mí de una manera violenta: son los colores, los sonidos, el placer y dolor sensibles. Ante él mi situación es pasiva. Pero tras esas realidades aparecen otras, como en una sierra los perfiles de montañas más altas cuando hemos llegado sobre los primeros contrafuertes ... Pero estas realidades superiores son más pudorosas: no caen sobre nosotros como sobre presas. Al contrario, para hacerse patentes nos ponen una condición: que queramos su

¹⁰ De esta manera el término “realismo”, paradójicamente, surge en filosofía para designar lo que actualmente consideramos idealismo, para designar la posición opuesta al positivismo o materialismo que en el siglo XIX dará lugar al Realismo como movimiento literario; es en el el siglo XVIII (lo cual es muy significativo), con la escuela escocesa del *common sense*, cuando “realismo” adquiere en filosofía este significado opuesto al que tenía en un principio, como ha explicado Damian Grant (1970: 4).

existencia y nos esforcemos hacia ellas. Viven, pues, en cierto modo, apoyadas en nuestra voluntad...

...Si no hubiera más que un ver pasivo quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el pasivo un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar. Platón supo hallar para estas visiones que son miradas una palabra divina: las llamó *ideas*. (1987:41-42)

Ortega asocia ese primer plano de la realidad, lo concreto, lo aparente, lo individual, con el arte y pensamiento latinos y mediterráneos, y ese plano más profundo de lo típico, lo esencial, lo ideal latente bajo las apariencias concretas, con los griegos y germánicos. Sea como realismo metafísico frente a gnoseológico, como realismo frente nominalismo, o como impresionismo mediterráneo frente a realismo germánico, es evidente que estamos ante dos tendencias universales en la concepción de la realidad que podemos denominar IDEALISMO y EMPIRISMO. Podemos asociarlas a diferentes escuelas filosóficas, a diferentes geografías y mentalidades, y también a diferentes períodos históricos en los que una u otra predominan: el idealismo, unida a Dios como idea máxima y realidad última, en el mundo antiguo y medieval; el empirismo, unido a la sustitución de las *ideas* por las cosas y la desaparición de Dios como idea máxima y rectora, en el mundo moderno que echa a andar con el Renacimiento. Así lo entiende Lázaro Carreter cuando escribe:

Existe ... el hecho cierto de que la percepción de la realidad experimenta transformaciones y progresos con el curso de la historia..., y ello puede explicar, en buena medida, las actitudes ante lo real que se han ido sucediendo en la historia. A una humanidad inmediatamente regida por la intervención de Dios—manifiesta aún en *La Celestina*—, sucedió esa nueva etapa, tan vigorosamente descrita por Lukács..., en que el hombre se sintió desasistido, en un mundo sin dioses, y que hizo posible la modalidad realista del *Lazarillo* y del *Quijote*. (1979: 136-37)

Como sugiere Lázaro, estas dos concepciones del mundo están naturalmente asociadas a dos formas diferentes de

representarlo en la ficción. La evidente relación entre estas formas básicas de concebir la realidad y la forma de representarla es bien explicada por Villanueva cuando afirma que

...un artista imbuido de platonismo será *realista* a través de formas estilizadas, depuradoras de todo lo sensible para liberarlo de sus imperfecciones y acercarlo a los arquetipos, mientras que el aristotélico representará de forma integradora lo visible, para encontrar en ello la auténtica realidad. Es la distancia que separa a una novela pastoril, como *La Diana*, del *Lazarillo de Tormes*... (1992: 24)

Considerando los ejemplos literarios citados tanto por Villanueva como por Lázaro, no es difícil conectar las manifestaciones literarias de idealismo y empirismo con los dos modos de representación de la realidad que hemos denominado *ROMANCE* y *REALISMO*. Efectivamente en el *romance* y su representación doblemente vertical de la realidad late el idealismo, la visión idealista de la realidad. En el *realismo* y su representación horizontal del mundo, late el empirismo del que hemos hablado. Las formas de ver van asociadas o incluso determinan las formas literarias de representar (al menos en sus orígenes); de hecho el cambio en la concepción del mundo y la realidad suele ser asociado con el nacimiento o el desarrollo de la novela en detrimento del *romance*, aunque las opiniones sobre donde se sitúa ese cambio y ese desarrollo puedan ser divergentes.

Para concluir, es necesario subrayar que ninguno de estos modos de representación es en sí mismo más fiel o cercano a la realidad, más verdadero, más mimético que el otro: un juicio semejante implica necesariamente una definición o valoración de qué es la realidad, y esto no se puede hacer de manera absoluta. Por supuesto que para la mayoría de nosotros, desde la perspectiva del siglo XX, una novela es más verdadera o mimética que un *romance*, ofrece una imagen o reflejo de la realidad—o mejor dicho de nuestra idea de la realidad—más fiel; pero un lector medieval tal vez no opinaría lo mismo, o un lector moderno que simplemente piense que nuestros sueños, deseos y fantasías son tan reales como los objetos que nos envuelven, o que nuestras vidas se hallan

regidas por un Dios, Destino o Azar que escapa a nuestro control, o que las personas que queremos y nos quieren son todas buenas y las que detestamos son malas. Las visiones de la realidad implícitas en *romance* y realismo son igualmente legítimas, igualmente subjetivas (su validez no es en última instancia demostrable), y por ello igualmente verdaderas o miméticas. *Romance* y realismo son dos convenciones literarias basadas en ideas y creencias sobre la realidad, y como tal su valor de verdad es relativo. De ahí la necesidad de entender realismo y *romance* como dos formas de *mimesis*, como dos modos de representar la realidad, tras los que latan dos concepciones específicas de la misma, dos formas diferentes de conocerla.

OBRAS CITADAS

- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA (1991), "Introducción", Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 9-119.
- BARNETT, GEORGE L. (ed.) (1968), *Eighteenth-Century British Novelists on the Novel*, New York: Appleton-Century-Crofts.
- BEER, GILLIAN (1970), *The Romance*, Londres: Methuen.
- DEYERMOND, ALAN D. (1975) "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43, pp. 231-59.
- FRYE, NORTHROP (1976), *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- GRANT, DAMIAN (1970), *Realism*, Londres: Methuen.
- JAMESON, FREDERIC (1975), "Magical Narratives: Romance as Genre", *New Literary History*, 7, pp. 135-63.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1979), "El realismo como concepto crítico-literario", *Estudios de poética*, Madrid: Taurus, pp. 121-42.
- MCDERMOTT, HUBERT (1989), *Novel to Romance: The "Odyssey" to "Tom Jones"*, Londres, Macmillan.
- MICHAEL, IAN (1986), "Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 68, pp. 498-527.

- MILLER, HENRY KNIGHT (1976a), *Henry Fielding's "Tom Jones" and the Romance Tradition*, Victoria: University of Victoria.
- (1976b), "Augustan Prose Fiction and the Romance Tradition", R.F. Brissenden y J.C. Eade (eds.), *Studies in the Eighteenth Century*, Papers Presented at the Third David Nichol Smith Memorial Seminar, Toronto: University of Toronto Press, vol. III, pp. 241-55.
- ORTEGA Y GASSET, JOSE (1987 [1914]), *Meditaciones del "Quijote"*, Madrid: Alianza Editorial.
- PARDO GARCÍA, PEDRO JAVIER (1993), "Consideraciones sobre la teoría del desplazamiento en Northrop Frye", *Contextos*, 11, pp. 291-316.
- (1997) *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PARKER, PATRICIA A. (1979), *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton University Press.
- RILEY, E.C. (1980), "Cervantes: Una cuestión de género", George Haley (ed.), *El "Quijote"*, Madrid: Taurus, pp. 37-51
- VILLANUEVA, DARIO (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España, Espasa-Calpe.