

NEUS ROTGER CERDÀ

LA QUERRELLA DE LA NOVELA
*Disputa y creación en el primer campo literario francés
(1670-1700)*

Tesis doctoral dirigida por
David Roas Deus

Doctorado de Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada
Departamento de Filología Española
Universitat Autònoma de Barcelona
2014

Al Víctor, el meu germà

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	7
Introducción. La Querrela de la novela	9
Un tiempo de querellas	11
Antiguos y Modernos	18
El lugar de la novela	25
Objetivos y justificación	32
1 Deslindes de un género y de un siglo	37
1.1. La profecía de Jean Desmarets	38
1.2. El descubrimiento de las <i>Etiópicas</i>	44
1.3. La novela en la teoría épica del Seiscientos	50
1.4. Abejas y arañas, leones y corderos	62
1.5. De la fábula pagana a la verdad moderna	77
1.6. La apertura de la República de las Letras	86
1.7. La burla de Nicolas Boileau	98
2 La invención de los orígenes	113
2.1. Huet contra Boileau	114
2.2. Un diálogo con los muertos	123
2.3. La historia según el <i>Traité de l'origine des romans</i>	133
2.4. La antigüedad de la novela	141
2.5. La ley de la épica	149
2.6. Figuras de la verdad	158
2.7. La herencia doble de la novela	164
2.8. El problema de las «viejas novelas»	171
3 Hacia una teoría de la historia	181
3.1. La historia por escribir	182
3.2. Saber historia es conocer a los hombres	189
3.3. En el nombre de la historia, mejor que la historia	196
3.4. Hacia una historia novelesca	206

3.5. Del Ciro de Heródoto al de Scudéry: la novela travestida	212
3.6. La revuelta del Parnaso	222
3.7. Charles Sorel y los buenos libros	230
3.8. El Parnaso en ruinas	240
4 La novela contra lo novelesco	247
4.1. «Roman», «nouvelle» y «nouvelle histoire»	248
4.2. La poética de las <i>mémoires</i>	259
4.3. «Ce n'est point icy un Roman»	269
4.4. La polémica según el <i>Mercuré galant</i>	280
4.5. Valincour contra Charnes	293
4.6. La contrapoética de Du Plaisir	303
4.7. Un apunte sobre el caso inglés	314
5 Estallido y cierre de la disputa	321
5.1. El relevo de Charles Perrault	322
5.2. El poema de la discordia	334
5.3. La «guerre» según Caillères	343
5.4. Hombres, no gigantes	348
5.5. Elocuencias subalternas	359
5.6. Escenificación de un final	371
5.7. Ni vencedores ni vencidos	382
Conclusiones	395
Nunca hemos sido modernos	399
La lejanía de la historia	404
Hacia una teoría agónica	409
<i>Summary and Conclusions</i> (<i>European Doctorate Mention requirement</i>)	415
Bibliografía	461
Listado de ilustraciones	493

Agradecimientos

La presente tesis doctoral se ha podido llevar a cabo gracias a una beca FI-AGAUR concedida por la Generalitat de Catalunya y de una beca de movilidad BE, también de la Generalitat, para realizar una estancia de investigación de siete meses en el *Center for the Study of the Novel* del Department of Comparative Literature de Stanford University. Se ha beneficiado también de una ayuda del Vicerectorat de Recerca i Innovació de la Universitat Oberta de Catalunya para una segunda estancia de cuatro meses en el Centre de Recherche en Littérature Comparée de la Université Sorbonne Paris-IV.

A lo largo de estos años de investigación, he contado siempre con el valioso apoyo de David Roas Deus, director de esta tesis, a quien quiero agradecer la confianza que ha demostrado en mi trabajo. Agradezco a los miembros del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universitat Autònoma de Barcelona, en la que me he formado, su generosidad y buenos consejos. Debo también valiosas sugerencias y observaciones a Franco Moretti, director de la investigación durante mi estancia en Stanford, donde se perfiló la idea de esta tesis, y a los miembros del proyecto *AGON* sobre disputas y querellas literarias de la Sorbona, donde he terminado su redacción. Mi agradecimiento va también para mis compañeros

de los Estudios de Artes y Humanidades de la UOC, cuyo respaldo he tenido desde el primer día.

Por último, quiero dar las gracias por el apoyo incondicional de todos aquellos que tan bien me han acompañado en este proyecto; a ellos, mis amigos y mi familia (la vieja y la nueva), van dedicadas también estas páginas.

Introducción: la Querrela de la novela

En el año de 1761, la librería Durand ofrecía a los clientes y curiosos que se acercaban a la parisina rue du Foin una obra que adoptaba una perspectiva inédita en el estudio de la tradición: las *Querelles littéraires* del abbé Augustin-Simon Iraitlh, un tratado en cuatro tomos acerca de las principales controversias que habían atravesado la historia de la literatura, desde las polémicas en torno a Homero hasta los recientes debates suscitados por la *Encyclopédie*. Al igual que para la mayoría de sus contemporáneos, para el abbé las querellas literarias tenían un componente irrisorio, a menudo pedante y mal encaminado. Más de medio siglo después de la célebre sátira de Jonathan Swift en *The Battle of the Books*, la confrontación erudita entre letrados seguía recibiendo como una especie de farsa grotesca de escaso valor intelectual, una forma de disensión que Iraitlh compara con las antiguas peleas de bestias en el circo: «autrefois les bêtes combattoient dans le cirque, pour amuser les hommes qui avoient le plus d'esprit, [...] aujourd'hui les gens d'esprit combattent pour divertir les sots» (*Querelles littéraires* 1: v-vi). Producto de la mala fe más que de la razón, las querellas ofrecían el más bajo de los espectáculos. Y, sin embargo, desde el arranque del tratado Iraitlh las celebra como un rasgo característico de los siglos más ilustrados, signo y motor del conocimiento y del buen gusto:

Elles peuvent être mises au nombre de ces maux qui produisent quelquefois un grand bien. Et qui doute qu'elles ne servent souvent à faire

découvrir la vérité; qu'il ne résulte de grandes lumières du choc des sentimens sur le même sujet; que les efforts de chaque écrivain, pour défendre son opinion et pour combattre celle de son adversaire, les raisonnemens, les preuves, les autorités, l'art, employés de part et d'autre, ne répandent un plus grand jour sur les matières. [...] Au milieu de toutes ces disputes, soutenues de part et d'autre avec tant de chaleur, à travers ce fatras d'injures et de libèles, parmi ces révolutions continuelles, le lecteur pourra suivre le fil de nos connoissances, les progrès du goût, la marche de l'esprit humain. (I: vi-vii, xiv)

En el desorden y la violencia de las querellas literarias, Iraitlh reconoce algo más que el enfrentamiento ciego entre intelectuales. A su modo de ver, las querellas, como la guerra, podían llegar a ser una expresión –quizá la más acabada– del cambio cultural, una maniobra poco ejemplar, pero revolucionaria, en la que el ejercicio público de la crítica podía llegar a empujar el saber en la carrera del progreso. De ahí que afirme que su propósito es levantar un *Théâtre de la vérité*, una suerte de historia secreta de la literatura en la que la dramatización de los pequeños momentos de crisis, normalmente ignorados por la historia general, permita alumbrar el verdadero sentido del hecho literario. Para ello, distingue entre las *Querelles particulières*, en las que el desacuerdo se produce entre dos o más autores; las *Querelles de différens corps*, en las que la disputa opone a los miembros de distintos partidos o instituciones; y las *Querelles générales* o temáticas, de carácter transversal, que afectan a toda la República de las Letras. Entre estas últimas, Iraitlh sitúa una querella especialmente relevante: la relativa a la epopeya, que engloba nada menos que la disputa sobre la épica, la de los Antiguos y los Modernos y la de la novela, género este último que habría dado lugar a mediados del siglo XVII a una «première querelle» sobre sus orígenes (II: 334).

La conexión fundamental entre querella y novela apuntada por este testigo relativamente cercano a los hechos no tuvo, sin embargo, fortuna crítica posterior, y es la intuición que, en parte, se va a seguir en la presente investigación. Con la misma voluntad de enfocar los momentos de crisis, y desde una perspectiva igualmente polémica, esta tesis indaga en esa «primera querella» en torno a los orígenes de la novela

con el propósito de plantear argumentos nuevos en torno a esta cuestión. En primer lugar, que la invención teórica del género novelesco fue a la vez causa y resultado de diversas controversias, cuyo análisis se plantea en los términos de una *Querella de la novela*. En segundo lugar, que existió una profunda relación de participación entre esta disputa y la contemporánea Querella en torno a los Antiguos y los Modernos, en la que la novela fue confrontada con el modelo clásico de la épica, así como con el paradigma antiguo de la tragedia y de la escritura de la historia. Y, por último, que en el proceso de emergencia y contestación de la novela, marcado ideológica y retóricamente por la ruptura entre Antiguos y Modernos, el género no sólo fue aducido como emblema de lo nuevo, sino que, a pesar de su consabida modernidad, encontró su fundamentación teórica y la base para su legitimación en la autoridad y las razones de los defensores de lo viejo.

Un tiempo de querellas

La primera modernidad fue, según ha mostrado recientemente Alain Viala, un tiempo de querellas.¹ A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la abundancia de disputas y controversias literarias resulta reveladora, y lo continúa siendo a lo largo del siglo XVII, un período tradicionalmente concebido como uniforme, carente de originalidad y marcado ante todo por su carácter prescriptivo. La supuesta uniformidad del Seiscientos es engañosa, y cabe achacarla a una percepción errónea de los verdaderos focos de la crítica clasicista. La teoría literaria de la época se sustentaba, es cierto, en la adopción de las ideas y enseñanzas clásicas sobre la literatura, con un peso indiscutible de la *Poética* de Aristóteles. Pero esa adopción no configura un proceso lineal y carente de conflicto: a lo largo del siglo, supuso una actividad compleja de recepción, interpretación y apropiación de esos materiales del pasado, implicó una codificación a partir de un modelo incompleto y generó una profunda discusión teórica

¹ Véase A. Viala, «Un temps de querelles», así como el monográfico dedicado a «Le temps des querelles», dirigido junto a J.-M. Hostiou.

sustanciada sobre todo en una serie de importantes polémicas, entre las que debe incluirse el debate suscitado en torno a la novela. Téngase en cuenta, en este sentido, que los modelos clásicos no contenían las respuestas a todas las preguntas que el sistema literario del siglo XVII podía plantear, y que lo esencial del pensamiento crítico de la época radicaba precisamente en esa negociación que los modelos adoptados hacían imprescindible.²

Así, lo que se había contemplado como una época de continuidades puede recalificarse como un tiempo de constantes transformaciones y debate incesante, un verdadero «campo de batalla». La imagen no es baladí, ni está desconectada de la significación fundamental de las querellas seiscentistas. El entramado de disputas y controversias que recorren el siglo, y en el que se abordan cuestiones que afectan al amplio espectro de las «Letras», remite a lo que también Viala ha establecido, a partir de los planteamientos constructivistas de Pierre Bourdieu, como «el primer campo literario».³ Este primer espacio de intercambio cultural, en cuyo entramado de reglas e instituciones se enmarca la presente investigación, emergió en Francia con la proliferación de sociedades, conferencias y compañías públicas y privadas —a menudo conocidas

² La bibliografía sobre las poéticas clasicistas es muy amplia. Para un estado de la cuestión solvente y autorizado sobre el sistema teórico-literario del Renacimiento y el Barroco puede recurrirse a G. P. Norton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance*; para un enfoque específico de los cambios que comporta la poética barroca, véase A. L. Moll - J. Solervicens, eds., *La poética barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*.

³ A. Viala, «Le premier champ littéraire» (en *Naissance de l'écrivain* 13-176). Acerca de la influencia de las querellas en la génesis del campo literario francés, véase H. Merlín, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*; G. Ferreyrolles, «Le XVII^e siècle et le statut de la polémique», así como el monográfico dedicado a «La polémique au XVII^e siècle» dirigido por él; A. Lilti, «Querelles et controverses. Les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne»; J. L. Fabiani, «Disputes, polémiques et controverses dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique»; y L. Burnand y A. Paschoud, eds., *Espaces de la controverse au seuil des Lumières (1680-1715)*. Para un compendio exhaustivo de las querellas del siglo, consúltese la web del proyecto AGON. *La Dispute: cas, querelles, controverses et création à l'époque moderne (France - Grande Bretagne)*, dirigido por Alexis Tadié y organizado en torno a la Université de La Sorbonne y Oxford University (<http://www.agon.paris-sorbonne.fr>).

simplemente como «académies»—, consagradas a la discusión y la reflexión sobre asuntos culturales, y con la creación en París de las primeras academias nacionales, entre las que sin duda destaca la Académie Française, fundada en 1635. Décadas antes, pues, de que el bullicio intelectual de los clubes y cafés londinenses de principios del siglo XVIII diera pie a lo que Jürgen Habermas ha denominado como el nacimiento de la «esfera pública» burguesa, la intensa actividad académica francesa, inspirada asimismo en valores como el diálogo, la razón y el buen juicio, empezaba a ilustrar el camino de la deliberación específicamente literaria.

En este primer campo literario, concentrado en París pero con marcadas resonancias en toda la República de las Letras, la intensa actividad crítica e institucional ligada a las querellas tuvo un papel fundamental en los procesos de creación. Para el *abbé* d'Aubignac, él mismo impulsor de una Académie des Belles-Lettres en el parisino Hôtel Matignon y autor, hacia 1670, de unas polémicas *Conjectures académiques* sobre la figura de Homero, «[L]es disputes qui surviennent entre les Savants sont toujours très utiles à la République des Lettres, parce qu'elles donnent occasion à des recherches et à des découvertes qui procurent de grandes lumières pour les Sciences» (*Conjectures* XLVII). Un siglo antes que Iraitlh, d'Aubignac apuntaba ya el carácter creativo de las disputas entre especialistas, defendiendo su utilidad por encima de su capacidad destructiva o inmoral y subrayando su productividad en la búsqueda y descubrimiento de lo nuevo. Importa insistir una vez más, pues, en que las querellas literarias no son únicamente momentos de conflicto, sino que constituyen también, como propone Antoine Lilti, «épreuves de la grandeur», una especie de pasaje obligado que permite medir la validez de los nuevos saberes con la producción normal de la cultura, en un movimiento crítico que tiende a revertir positivamente en la eventual integración y consolidación de las formas emergentes («Querelles et controverses» 22-23).

Es el caso, sobre todo, de la emergencia y auge de la novela, fenómeno que halló en la polémica, inteligentemente integrada en su propio discurso, una forma de legitimar su novedad y de crecer en prestigio. Desde la perspectiva de la teoría de los géneros literarios, la novela constituye

lo que Gérard Genette ha definido como una «forma no representativa»; es decir, una forma no contemplada por la ortodoxia aristotélica, y por consiguiente desubicada, cuyas opciones iniciales de puesta en valor consistían en la asimilación a los viejos géneros instituidos (la épica, principalmente) o la permanencia en los limbos de la indeterminación (*Théorie des genres* 89-159). Atrapada en este dilema poco ventajoso, la novela ha sido a menudo percibida como un género sin forma propia, ni reglas, ni historia. Marthe Robert, por ejemplo, la ha caracterizado como un género bastardo y sin ley, un *parvenu* del sistema literario cuya fuerza reside precisamente en su indefinición, rasgo que le permite apropiarse de los demás géneros (la novela puede ser a la vez fábula, historia, parábola, *romance*, crónica, épica, ensayo, biografía, epistolario...), y llegar a establecerse, por esta vía, como forma literaria hegemónica (*Roman des origines et origines du roman* 11-16).

La enorme potencia expansiva de la novela contrasta, sin duda, con su debilidad teórica. En crisis permanente, la novela ha sido sometida desde sus orígenes a una infatigable «quête de légitimité», por decirlo con Camille Esmein (*Poétiques du roman* 14). Ajena a la teorización clásica y sin referentes autorizados, la novela apenas mereció comentario específico, como entidad independiente, en las poéticas del clasicismo, continuadoras y amplificadoras del debate aristotélico en torno a la tragedia y la epopeya. Y debido en parte a esta falta de raigambre en la tradición, el género fue objeto del desdén de los doctos, que a lo largo del siglo XVII, y aún en el siglo siguiente, lo criticaron duramente por su irregularidad, falta de verosimilitud y ambigüedad moral. A pesar de su creciente popularidad, o precisamente por ella, la novela fue relegada a los puestos más bajos de la jerarquía literaria, cuando no condenada más allá de los límites de las *belles-lettres*. Y, sin embargo, lejos de dejar que el nuevo género vagara por los limbos de la indeterminación —y de la censura—, autores y teóricos de la época se aplicaron en la construcción de una poética de la novela, con el objetivo principal de regularizarla y dignificarla ante las críticas de sus detractores.

En buena medida, este proceso de codificación de la novela estuvo marcado por las polémicas suscitadas en torno a algunas obras

particulares de intensa y contrastada recepción, como *Zayde* (1670), de Madame de Lafayette; *Dom Carlos* (1672), de César Vichard de Saint-Réal; *La princesse de Clèves* (1678), también de Lafayette, o *Les aventures de Télémaque* (1699), de Fénelon. Esta serie de polémicas están estrechamente ligadas al problema del encaje entre la preceptiva y el sistema literario, que se sustancia sobre todo en la teoría de los géneros, desde una doble vertiente: por un lado, se trata de determinar a qué género pertenecen las obras en litigio, o, más exactamente, encajarlas en la tipología clásica de los géneros literarios; por otro, importa establecer en qué medida son incompatibles con un cuadro teórico que, a su vez, empieza a ponerse en cuestión. A lo largo de los años en que dura esta disputa, unas y otras polémicas se enlazan, con influencias recíprocas y una progresiva complicación de los argumentos teóricos que se traen a colación, contribuyendo de forma decisiva a la autonomía y legitimación teórica de la novela. No hay que olvidar que los dos únicos textos que en rigor podemos calificar de tratados sobre la novela en un sentido pleno obedecen a estas circunstancias: el *Traité de l'origine des romans* (1670), de Pierre-Daniel Huet, es un prólogo a *Zayde*; y los *Sentiments sur l'Histoire* (1683), del prácticamente desconocido Du Plaisir, sólo son comprensibles en el contexto de la querrela de *La princesse de Clèves*, minuciosamente orquestada por una de las gacetas literarias más influyentes de la época: el *Mercure galant*.

Las diferentes polémicas en torno a la novela pueden contemplarse hoy como la forma de salvar el vacío entre la teoría literaria y la crítica práctica. En este sentido, es de destacar que tales querellas, aunque centradas en obras concretas, apuntan más a problemas de género que a consideraciones particulares sobre esta o aquella creación. Buena prueba de ello son, por ejemplo, los cambios y deslizamientos en la terminología: en el transcurso de la disputa, el conjunto de obras que hoy conocemos bajo la voz «novela» fue sucesivamente defendido como «poème heroïque», «roman» o «roman heroïque», «petit roman», «nouvelle», «histoire» o «nouvelle historique». Estas alteraciones en la denominación y conceptualización de la novela, que pueden resumirse —según veremos más adelante— en un movimiento que va desde una

poética basada en la épica a una poética fundamentada en la historia, se articulan en un complejo entramado de comentarios, críticas y puntos de vista divergentes, que establecen las claves de una definición cambiante y progresiva del género. Lejos de cifrarse en unas pocas obras inaugurales, ya sea el *Lazarillo*, el *Quijote*, *La princesse de Clèves* o *Robinson Crusoe*, los orígenes de la novela moderna deben pensarse en este contexto, en el que visiones enfrentadas sobre el género se enredan en lo que según Thomas Pavel constituye un «dialogue polémique» o «confrontation pacifique» de larga duración.⁴

Las marcas de esta disputa por la novela, cuyos orígenes se remontan a la polémica italiana sobre el *romanzo*, pueden observarse en la misma construcción dialógica de las primeras reflexiones francesas sobre el género. La retórica de la confrontación impregna tanto los comentarios que encontramos diseminados entre los géneros de la crítica literaria del siglo XVII (artes poéticas, tratados, comentarios y prefacios de obras, diálogos y panfletos), como las que aparecen integradas en las obras de ficción. En todos estos textos, de tipología muy diversa, destaca de forma significativa el dominio de la *disputatio*, la práctica formal de las alegaciones contradictorias propias de la retórica antigua. La recuperación en este contexto del modelo de la controversia erudita, considerada en la esfera de la universidad del Antiguo Régimen como un método fundamental de enseñanza y aprendizaje, es un primer signo de la voluntad legitimadora de los autores y teóricos de la época, que vieron en la transferencia de modelos autorizados una estrategia especialmente útil para la dignificación de la novela.⁵ El recurso al debate

⁴ T. Pavel, *La pensée du roman* (43) y «Continuité ou coupure? Considérations sur le roman français du XVII^e au XVIII^e siècle» (172). Sobre esta misma cuestión, consúltense también los trabajos de A. Pizzorusso, *La poetica del romanzo in Francia, 1660-1680*; H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, y las más recientes aportaciones de L. Plazenet, *L'ébahissement et la délectation*; F. Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne* y C. Esmein, *Poétiques du roman* y *L'essor du roman*, así como el monográfico dedicado a «L'invention du roman français au XVII^e siècle», coordinado por W. Matzat y H. Stenzel.

⁵ Acerca de la práctica de la *disputatio* en la época clásica, véase F. Waquet, *Parler comme un livre* 93-100. Por lo que se refiere al uso de este método en la teoría de la novela del Seiscientos, véase la antología de G. Berger, *Pour ou contre le roman: anthologie du discours*

ficcional en *sic et non* permitía hilvanar en un mismo discurso los distintos argumentos a favor y en contra de la novela, exponiendo de forma ordenada —y en teoría parcial— las principales razones sostenidas por los defensores y detractores del género.

En la práctica, estos discursos suelen esconder una crítica o un elogio más o menos ambiguos de la novela, aunque en ocasiones resulte difícil llegar a un veredicto. Es el caso, por ejemplo, de *Le tombeau des romans* (1626), atribuido a François Dorval-Langlois, en el que, según reza el subtítulo, *Il est discours 1. Contre les Romans, II. Pour les Romans*. Las razones de la acusación y de la defensa de la novela se exponen sin que el autor emita un juicio definitivo al respecto, y la ambigüedad del texto perdura, e incluso aumenta, con su recepción, puesto que en ediciones posteriores el tratado apareció con el orden de las dos partes invertido, la defensa de la novela precediendo a su crítica, y bajo el título más neutro de *L'orateur incogneu*. Menos ambiguo resulta, en cambio, el tratado de Charles Sorel, *La connoissance des bons livres* (1671), en el que la *quaestio disputata* se dirime a partir de cuatro capítulos cuya secuencia no deja lugar a demasiadas dudas: «Ce qu'on peut dire pour ou contre l'histoire», «Censure des fables et des romans», «Défense des fables et des romans» y «Conclusion de la censure des romans». Sorel, a quien se atribuye asimismo la autoría de *Le tombeau des romans*, había ensayado también en la ficción la figuración del debate a favor y en contra de la novela, como en el Libro XIII de *Le Berger extravagant* (1627), en el que los personajes se enfrascan en una «dispute solennelle» en torno al género, o en una obra posterior, *La Maison des jeux* (1642), en la que el diálogo vuelve a ponerse al servicio de la dramatización de las diversas posiciones en conflicto.

La disputa ficcional entre personajes reales o inventados es también el recurso principal de reflexiones tan dispares como el *Dialogue de la lecture des Vieux Romans* (1646), de Jean Chapelain; el *Dialogue des héros de roman*, de Nicolas Boileau, publicado por primera vez en 1688; o el

théorique sur la fiction narrative en prose au XVII^e siècle, así como la reflexión de C. Esmein, «Polémique et réflexion sur le genre romanesque au XVII^e siècle: la fortune du débat pour ou contre le roman».

diálogo «Sur la lecture des romans», recogido en los *Modèles de conversation pour les personnes polies* (1697) del moralista Jean-Baptiste Morvan, *abbé* de Bellegarde. En el Setecientos, esta forma seguirá marcando la pauta de la teoría y la crítica novelescas. Buena muestra de ello es, por ejemplo, el caso de Nicolas Lenglet-Dufresnoy, autor de una defensa y un ataque de la novela con apenas un año de diferencia y con distintas firmas: bajo la máscara de Gordon de Percel en el tratado *De l'usage des romans où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères* (1734), y con su propio nombre en *Histoire justifiée contre les romans* (1735). Otra figuración de la querrela real sobre la novela resulta manifiesta también en uno de los primeros tratados del género en lengua inglesa, *The Progress of Romance* (1785), de Clara Reeve, construido como un diálogo polémico entre tres personajes inventados. Y, en el mismo sentido, no hay que olvidar que la «Carta sobre la novela», de Friedrich Schlegel, forma parte de su *Diálogo sobre la poesía* (1800), en el que la reflexión sobre el género vuelve a aparecer en el marco dialógico de un encuentro fingido entre distintos personajes.⁶

Antiguos y Modernos

Este intenso debate sobre géneros viejos y formas nuevas, así como sobre la pervivencia de aquéllos, abre las puertas a la Querrela en torno a los Antiguos y Modernos, cuya manifestación más conocida, que tiene lugar en suelo francés, se concentra en los últimos treinta años del siglo xvii. El alcance de la Querrela se expande más allá de las fronteras francesas hacia Europa –y muy especialmente hacia Inglaterra, donde tiene lugar la *Battle of the Books*– y abarca como mínimo unas décadas antes y después, pero el núcleo del conflicto, su nota más violenta, arranca hacia 1670, con la publicación de los primeros panfletos del Moderno Jean Desmarets de Saint-Sorlin, miembro fundador de la

⁶ Se trata de Amalia, Camila, Ludovico, Lotario, Marcos, Andrés y Antonio, trasuntos todos ellos, al parecer, de algunos de los integrantes del círculo de Jena, siendo el mismo Friedrich Schlegel quien se esconde bajo el personaje de Antonio, autor de la «Carta sobre la novela» que da pie a la discusión posterior.

Académie Française y publicista al servicio de Luis XIV, y concluye a finales del siglo, con la reconciliación pública de Charles Perrault, sucesor de Desmarets en la causa de los Modernos y autor del poema *Le siècle de Louis le Grand* (1687) y del *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1692), con el clasicista Nicolas Boileau, representante principal de los Antiguos durante toda la contienda. En la confrontación participaron además otros pensadores de primer orden, como Huet, La Fontaine, Racine, Longepierre o Fénelon, entre los defensores del modelo literario de la antigüedad, y Fontenelle, Saint-Évremond, Quinault o Bayle, entre los partidarios de la poesía moderna.⁷

La cuestión de fondo que rodea a esta discusión es si las nuevas formas deben sentirse aludidas por las viejas reglas, y si la calidad de las creaciones recientes puede equipararse —y aun sobrepajar— a la de los grandes monumentos de la literatura griega y latina. Al margen de los argumentos esgrimidos por una y otra facción, quizá lo más interesante sea constatar, por ambas partes, la riqueza del pensamiento sobre la historia, en un debate menos simétrico de lo que dejó entrever Paul Hazard en su ensayo clásico acerca de *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*.⁸ Desde el inicio de la

⁷ Para una aproximación a la Querella, véase H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*; H. Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*; Ch. Grell, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680-1789*; A.-M. Lecoq, ed. *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*; L. Yilmaz, *Le temps moderne: variations sur les Anciens et les contemporains*; L. F. Norman, *The Shock of the Ancient. Literature & History in Early Modern France* y M. Fumaroli, *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*. Para el caso inglés, son fundamentales los trabajos de J. M. Levine, *The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age* y *Between the Ancients and the Moderns: Baroque Culture in Restoration England*. Un buen resumen de la historia de la Querella en Francia, Inglaterra y Alemania durante los siglos XVII y XVIII en D. L. Patey, «Ancients and Moderns».

⁸ Concebida como signo principal del dramático cambio de mentalidad experimentado en Europa a finales del siglo XVII, la Querella aparece en el modelo histórico hazardiano como la revolución intelectual que enfrentó a los amantes de la jerarquía, la disciplina, el orden y la autoridad con los defensores del derecho a la conciencia individual, la crítica y la razón. La disputa, que según Hazard se saldó con la victoria irrefutable de los Modernos, habría cancelando «tout d'un coup» el culto a la antigüedad profesado en el Renacimiento y durante toda la época clásica. Acerca de la interpretación hazardiana de la Querella, y sus limitaciones, véase J. Mesnard, «*La crise de la conscience européenne. un demi-siècle après Paul Hazard*».

Querella, y a lo largo de sus diversas fases, los partidarios de uno y otro bando mostraron una sensibilidad especial hacia algunas de las cuestiones que todavía hoy centran el debate historiográfico, como las que se refieren al problema de la temporalidad histórica, los modelos de evolución y cambio, los usos del pasado y de la tradición en la cultura moderna o la dimensión epistemológica de la escritura de la historia. Antiguos y Modernos abordaron estas cuestiones con una conciencia en ocasiones sorprendente acerca de las complejidades de la propia posición crítica, sujeta asimismo a los vaivenes de la historia, y desde un repertorio de ideas e intereses muy diverso, que difícilmente puede reducirse a una simple oposición entre partidos estancos.

La idea de la Querella como una confrontación más o menos esencialista entre tradición y modernidad, autoridad y razón, imitación y experiencia resulta en la mayoría de los casos poco ajustada. La frontera entre las dos facciones estuvo llena de fluctuaciones e intermitencias, y no fueron raros ni los acuerdos entre autores rivales ni las discrepancias y contradicciones entre los miembros de un mismo partido. Es verdad que la Querella promovió un cierto juego dialéctico, en alguna medida transferible a otros momentos de tensión cultural, pero la oposición histórico-semántica en torno a lo antiguo y lo moderno no puede comprenderse al margen de la profunda transformación cultural de la que surgió, y sin la cual se corre el riesgo de diluir la singularidad y el sentido de la disputa seiscentista. Concebida desde un punto de vista puramente abstracto, la Querella plantea, en efecto, un problema casi tan viejo como la literatura misma. En esos términos resulta ser, como señaló Ernst Robert Curtius, «un fenómeno constante de la historia y la sociología literarias» (*Literatura europea y Edad Media latina* 354), un «ritual agonístico» de la cultura europea, en expresión de Marc Fumaroli (*Les abeilles et les araignées* 7), cuyos orígenes pueden remontarse al Renacimiento, la Edad Media e incluso a la antigüedad grecolatina, y cuyos ecos pueden parecer audibles aún en el presente.⁹

⁹ Para esta visión de la Querella como fenómeno de larga duración, véanse las síntesis de A. Marino, «Aux sources de la dialectique sémantique ancien/nouveau».

Si ceñimos asunto tan amplio a la perspectiva de la media duración, que es la que asume este trabajo, la percepción del carácter ritualístico de la Querella, entendida como una categoría recurrente de la historia literaria (cuando no como un conflicto intrínseco del espíritu humano), deja paso a la idea de la disputa como un fenómeno indisociable de las corrientes de cambio cultural que marcaron la transición del siglo XVII al XVIII. En este sentido, cabe destacar la enorme transcendencia que la bibliografía de los últimos ciento cincuenta años ha concedido a la Querella en tanto que vector de formación de la modernidad, cuestionando la visión de la disputa como un episodio más del eterno conflicto entre generaciones. Así, desde el libro clásico de Hippolyte Rigault, la Querella se ha perfilado como modelo epistemológico dominante de la época moderna, principal receptáculo y motor de la circulación de ideas en este período. En el contexto de esta disputa se habrían definido las disciplinas académicas modernas, con la distinción fundamental entre ciencias y letras; se habría forjado la categoría de Estética, de importantes implicaciones en la idea misma de literatura; y se habría impulsado una renovada actitud en torno a la cultura, que sería el origen no sólo de la crítica ilustrada, sino de todo el pensamiento moderno.¹⁰

Acerca de las raíces de la Querella en la antigüedad clásica, véase L. Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*; J. A. Maravall, *Antiguos y modernos*, con especial atención a ejemplos hispánicos del siglo XVI, y F. Hartog, *Anciens, modernes, sauvages*. Para la Edad Media, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad media latina* 354-360. Para el Renacimiento, es imprescindible el artículo de H. Baron, «The *Querelle* of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship», y la panorámica de G. Margiotta, *Le Origini italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*. En el caso de Francia, y con una perspectiva de amplio alcance, véase T. Cave, «Ancients and Moderns: France». Acerca de la proyección de la Querella hacia el futuro, y su relación con las guerras culturales del presente, son interesantes los planteamientos revisionistas de S. Rosen, *The Ancients and the Moderns. Rethinking Modernity*; J. DeJean, *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de siècle*; y O. Larizza, *La querelle des livres. Petit essai sur le livre à l'âge numérique*.

¹⁰ Sobre la contribución de la Querella a la génesis de la crítica moderna, véase E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* 304-391, R. S. Crane, *The Idea of the Humanities* I: 72-89, H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación* 7-63, M. Călinescu, *Five Faces of Modernity* 13-94, A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, V. Bozal, «Los orígenes de la estética moderna» y J. Gomá Lanzón, *Imitación y experiencia* 222-268.

La extraordinaria relevancia otorgada a la Querella ha implicado asimismo su estudio a partir de una serie interrelacionada de polémicas: querellas dentro de la Querella, con su repertorio específico de problemas y textos. Así, se han aislado y estudiado, por ejemplo, la *Querelle du théâtre*, a propósito de la moralidad de la escena francesa de la segunda mitad del siglo, y muy especialmente de *L'École des femmes* (1662), *Tartuffe* (1664) y *Dom Juan* (1665), de Molière; la *Querelle des inscriptions* (1676-1677), acerca de la lengua, latina o vernácula, en que debía escribirse la «Historia metálica» francesa, referida al conjunto de monumentos, monedas y medallas en honor a la gloria del rey; la *Querelle du coloris*, en el contexto de las conferencias de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, durante el último cuarto del siglo; la *Querelle de la musique*, a partir del tratado *De la Musique des Anciens* (1680), de Claude Perrault; la centenaria *Querelle des femmes*, avivada de nuevo a raíz del escándalo protagonizado por Boileau y Perrault, autores, en 1694, de una sátira «Contre les femmes» y de una *Apologie des femmes*, respectivamente; la *Querelle du merveilleux*, en relación al uso literario de la mitología pagana o cristiana; la *Querelle du sublime*, a partir de la traducción de Boileau del tratado *Peri hypsous* del Pseudo-Longino en 1674; o las discusiones acerca de géneros literarios nuevos, como la tragicomedia, en la temprana *Querelle du Cid* (1637), o la «tragédie lyrique» (futura ópera), a propósito del *Alceste* (1674) de Philippe Quinault.¹¹

¹¹ Para la *Querelle du théâtre*, remito al artículo de M. Fumaroli, «La querelle de la moralité du théâtre au XVIII^e siècle» y a la bibliografía por él citada. Un resumen de la *Querelle de la musique* puede verse en H. Gillot, *La Querelle* 478-481. Sobre la *Querelle des femmes*, véase M. Angenot, *Les champions des femmes*, I. Maclean, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652*, J. Kelly, «Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*», A. E. Duggan, *Salonnières, Furies, and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France* (esp. 121-164), así como los trabajos de la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime (SIEFAR), en <http://www.siefar.org/>. Para la *Querelle du coloris*, véase J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*. Los estudios de referencia acerca de la *Querelle du merveilleux* son los de P. V. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, J. Sez nec, *La survivance des dieux antiques* y F. E. Manuel, *The Eighteenth Century confronts the Gods*. De la abundante literatura dedicada a la Querella en torno a lo sublime, véase N. Cronk, «La *Querelle du sublime*: théories anciennes et modernes du discours poétique» y *The Classical Sublime*, y E. Gilby, *Sublime Worlds*. La Querella a propósito del *Alceste*, de Philippe Quinault, se reproduce y se estudia en la edición crítica de

Contra lo que ocurre con la Querella en mayúsculas, estas disputas de menor alcance son en alguna medida construcciones de la historia literaria posterior, formas de deslindar retrospectivamente lo que en su momento se dio de forma simultánea y superpuesta. Los focos de atención son diversos y afectan a ámbitos cercanos a nuestros intereses, como la poética, la retórica, las ideas estéticas y los géneros literarios. Bajo el prisma de estas y otras disciplinas, como la hermenéutica o la historia material, la Querella se impone como principio íntimo, según Fumaroli, de la «vitalidad inventiva» de la moderna República de las Letras (*Les abeilles et les araignées* 8); o como lo que, desde un punto de vista similar, Nicholas Hammond describe como un conjunto de «tensiones creativas» que recorren toda la literatura francesa del siglo (*Creative Tensions*). Así las cosas, resulta sorprendente que no se hayan puesto en relación Querella y novela. La novela parecería haber quedado encerrada en su propia intrahistoria, como si su desarrollo se hubiera producido fuera de este espacio generalizado de controversia, al margen, en definitiva, de la dinámica del siglo; y ello a pesar de que la contienda entre Antiguos y Modernos se disputó en el mismo suelo y por las mismas fechas en que se escribieron las primeras poéticas del género que nos ocupa.

La forma de pensar la novela, y muy en especial los términos y el relato usados para definir y defender el género, experimentaron una profunda transformación a lo largo del siglo XVII. Sobre todo desde la poética fundacional de Huet, el *Traité de l'origine des romans*, el proceso de configuración teórica de la novela revela una manera distinta de entender la relación con el pasado, así como una suerte de dependencia ambigua con respecto a la herencia de los modelos antiguos. Este cambio, cuyas consecuencias se reflejan también en otros géneros, como la épica o la tragedia modernas, presenta claros puntos de contacto con el debate en torno a la tradición clásica que vertebró la Querella y, andando el siglo, inspirará una interesante reevaluación

W. Brooks, B. Norman y J. M. Zarucchi, *Alceste, Philippe Quinault, suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et modernes avant 1680*. Para una visión general de estas y de otras querellas dentro de la Querella, son útiles los artículos recogidos por R. Duchêne y G. de Donville en *D'un siècle à l'autre*.

del enfrentamiento entre lo antiguo y lo moderno bajo nuevas premisas. El carácter controvertido de las primeras poéticas de la novela comparte con la Querella la preocupación principal por el problema del valor. En buena parte de los comentarios sobre la novela, el género se mide *contra* los modelos antiguos, principalmente el de la épica. Se trata, en última instancia, de una forma nueva que contraviene las reglas de composición pensadas en función de un corpus muy determinado de la antigüedad grecolatina, y que no encaja en los patrones de la *imitatio* clásica.

El marco polémico en el que se desenvuelve la novela queda de esta manera enredado en los intereses, no en todo punto coincidentes ni estancos, de críticos y apologetas del género, Antiguos y Modernos. Ahora bien, contrariamente a lo que cabría esperar, la novela encuentra su fundamentación teórica y la base para su legitimación en la autoridad y los argumentos de los Antiguos. Los defensores Modernos de la novela exaltan con entusiasmo su novedad, pero serán principalmente los Antiguos quienes, además de demostrar sus reticencias hacia el nuevo género, hundirán sus raíces en la historia y construirán poderosos relatos sobre los orígenes en los que las obras recientes se vinculan con las antiguas novelas griegas e incluso con la épica clásica, cuando no evocan, aun más genéricamente, la natural tendencia del hombre a la fabulación. Esta estratégica atribución de modelos y referentes conduce a la *invención* de una larga y venerable prehistoria de la novela, que dignifica el género relativizando su modernidad; la novela sería, en realidad, el postrero avatar de un género viejo. Desde esta posición de fuerza, el discurso sobre la novela puede hacer suyo uno de los argumentos más relevantes de la Querella, que es el que tiene que ver con la ruptura –llorada o celebrada, según la posición tomada en la disputa– con el pasado.

Para los Antiguos, el reconocimiento de la distancia que media entre la literatura del presente y las grandes obras de la antigüedad es motivo de una melancólica admiración por el pasado griego, afección que sus adversarios entienden como señal de ceguera y sumisión. Lo que hay que tener en cuenta, sin embargo, es que la fascinación de los Antiguos tiene menos que ver con el sometimiento ciego a unas obras pasadas de moda

que con el *descubrimiento* en el pasado de una diferencia radical con respecto a la literatura reciente, que consideran banal. Lejos de la elegancia refinada y el racionalismo idealista de una práctica literaria marcada por la preceptiva, los textos antiguos impactan en el presente por su alteridad, produciéndose lo que Larry Norman ha descrito recientemente como «la conmoción de lo antiguo» (*The Shock of the Ancient*). Según esta idea, la poesía homérica —protagonista absoluta de la Querella— es aplaudida menos por la influencia y el peso de la tradición que por su desconcertante irregularidad, imaginación y sublimidad, rasgos todos ellos compartidos en mayor o menor grado por la novela pero que resultan inadmisibles desde la poética clasicista. Se produce, así, la feliz ironía de que son los Antiguos, garantes de los clásicos, quienes contribuyen a dinamitar la rigidez de la preceptiva a favor de un tipo de crítica más histórica que normativa.

El lugar de la novela

Los Antiguos de la Querella, a menudo caricaturizados por sus rivales Modernos como los defensores a ultranza de un conservadurismo ciego y autoritario, tuvieron en realidad una función crítica fundamental en la renovación del sistema literario francés. En su excelente revisión de las ideas contemporáneas acerca de la Ilustración, *The Enlightenment, A Genealogy* (2010), Dan Edelstein apunta en esa dirección, señalando la profunda deuda de los *philosophes* con los partidarios de la antigüedad en la Querella francesa, y destacando, en contra de las interpretaciones dominantes sobre el período, el peso del modelo antiguo en las visiones e instituciones que hoy relacionamos con nuestra modernidad.¹² En el caso de la genealogía de la novela, importa subrayar igualmente la función y las connotaciones particulares que la herencia clásica adquirió en la teoría. Desde las primeras reflexiones en torno a la novela barroca o heroica, categoría que tradicionalmente se aplica a las obras aparecidas entre

¹² Sobre esta cuestión, véase también P. Gay, *The Enlightenment: An Interpretation, I: The Rise of Modern Paganism*.

el primer tomo de *L'Astrée* (1607), de Honoré d'Urfé, y el último de *Clélie* (1660), de Madeleine de Scudéry, la épica y la novela griega fueron aducidas de forma sistemática como modelos ideales de representación. Y la comparación con el modelo griego siguió siendo punto principal de referencia –y de controversia– en la poética implícita de la novela tal y como la consagró el éxito de *La princesse de Clèves*. Asimismo, es interesante constatar que la autoridad de Homero, Aristóteles, Heliodoro o Tasso fue invocada y argüida por ambas partes, lo que demuestra hasta qué punto estos nombres fueron fundamento de toda posición crítica.

La Querrela en torno a la novela del Seiscientos tuvo diversas fases y, como ocurre con la Querrela entre Antiguos y Modernos, resulta difícil deslindar las distintas posturas en conflicto. Los defensores y detractores del género no representan facciones cerradas y netamente opuestas, ni pueden establecerse correspondencias demasiado directas entre sus causas y las de los Antiguos y Modernos. No siempre quienes defienden la novela son partidarios también de lo que en el siglo XVII se entiende por modernidad, ni todos los Antiguos pueden identificarse en bloque con las visiones críticas sobre el género. No es raro, tampoco, que un autor cambie de opinión a lo largo de los años, o que un mismo argumento a favor o en contra de la novela sea empleado por teóricos o novelistas situados en bandos contrarios de la disputa. Con todo, parecería que, al tiempo que la apuesta de los Modernos por valores como la novedad y la originalidad reforzó la novela, su mayor deuda es para con los Antiguos, quienes demostraron que la fe en el progreso, trasvasada de la ciencia a la literatura, no era incompatible con la admiración por los grandes modelos literarios del pasado. Esta llamada a lo antiguo en favor de la novela, verdadero *Leitmotiv* de la teoría de la segunda mitad del Seiscientos, sirvió sobre todo de estrategia legitimadora con la que se pretendía justificar la libertad compositiva y el idealismo escandaloso de los primeros novelistas barrocos. Pero el argumento de la antigüedad contribuyó también a que se pensara el nuevo género en diálogo con la tradición, en lugar de ser concebido como una reacción puramente coyuntural.

A la vista del desarrollo posterior de la teoría de la novela, en cambio, parece claro que la balanza de la disputa acabó decantándose

del lado de los Modernos. Los argumentos de los defensores de la poesía y la razón modernas, cuyo análisis merece también cierta revisión, consiguieron con el tiempo hacer pasar por axioma la identificación de la novela con el nacimiento de una nueva época, inaugurada esplendorosamente en Francia por Luis XIV. Tras la Querrela, esta idea encajaría muy bien con el sentido histórico de los románticos alemanes, que elevarían la novela a una especie de categoría programática y epocal, expresión totalizadora del ideal estético de la modernidad. «Una novela es un libro romántico», sentenciaría Friedrich Schlegel (*Diálogo sobre la poesía* 136), en alusión al carácter privilegiado de la novela como forma esencial de la «poesía universal progresiva». Schelling, por su parte, definiría el género como la mitología consustancial a la edad moderna, representación simbólica de la lucha entre el Ideal y la Realidad (*Filosofía del arte*). Y poco más tarde Hegel, en el contexto de sus controvertidas ideas acerca de la muerte del arte, haría célebre la definición de la novela como «moderna epopeya burguesa» (*Estética* II: 403), en referencia al espíritu prosaico de la nueva burguesía, captado a la perfección por los novelistas del XIX.

Por razones que tienen mucho que ver con esta «concepción romántica» de la novela, en el sentido que le dio Anthony Close a partir de Cervantes (en *The Romantic Approach to Don Quixote*), también en el siglo XX, y en el nuestro, la novela ha seguido siendo, según teóricos ideológicamente muy dispares, «a distinctively modern, that is, a post-Renaissance form»; «the quintessentially modern genre, ... deeply intertwined with the historicity of the modern period, of modernity itself»; «an aesthetic expression, although not a sublimation, of the characteristic dualisms of the modern age»; «the distinctively modern literary form, a response to uniquely modern conditions, ... the unique marker of European modernity»; «a product of modernity, ... a model of modern society, not simply a reflection on it», etc.¹³ Además de sub-

¹³ Las citas proceden, por orden, de I. Williams (*The Idea of the Novel* xi); M. McKeeon (*Theory of the Novel* xv); A. Cascardi (*The Subject of Modernity* 77); J. Richetti (*The British Novel* x); T. Eagleton (*The English Novel* 5, 6). Puede considerarse también, entre un sinfín de ejemplos más, el primero de los cinco volúmenes que F. Moretti dedicó

rayar la naturaleza típicamente moderna de la novela, buena parte de la crítica y de los estudios contemporáneos en esta materia han tendido a pensar el género desde el esquema más flexible de los cauces de presentación o «radicals of presentation», según la formulación de Northrop Frye. Menos delimitados y precisos que los géneros, estos cauces de representación o comunicación favorecen un determinado sesgo teórico, en el que la novela es concebida fundamentalmente como una manifestación *radical* de la escritura moderna, y no como un modelo normativo y relativamente especializado.¹⁴

En este sentido, y a grandes rasgos, se puede reconocer una línea de pensamiento fuerte que va desde Lukács y Benjamin (claros herederos del modelo hegeliano) hasta los trabajos más recientes de Pavel, McKeon o Moretti, pasando por los planteamientos poligénéricos de Bajtín. En todos estos casos se da un enfoque marcadamente horizontal, diacrónico y no excluyente, orientado de un modo especial al estudio de las tensiones entre texto y cultura y, por extensión, de las formas en que la mimesis novelesca se imbrica en los grandes flujos y reflujos de la historia. Aunque desde un repertorio de ideas y textos muy dispares, estas grandes meditaciones de la novela invitan a profundizar en el alcance de las diversas transformaciones del género en su larga duración; esto es, en el análisis de un género de aluvión, autoconsciente y polémico, que en todo caso resulta inabordable desde una perspectiva teórica unidireccional. En la mayoría de estudios que asumen esta perspectiva, el énfasis radica, como no podía ser de otro modo, en el momento fundamental de cambio histórico en el que se inscribe la novela, y viene marcado por un interesante juego de

a *Il romanzo* entre 2001 y 2003, titulado «La cultura del romanzo», que se abre y concluye con la misma pregunta: «È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?». La responden Mario Vargas Llosa y Claudio Magris, respectivamente. El segundo es especialmente terminante: «Ci si può immaginare il romanzo senza il mondo moderno? Il romanzo è il mondo moderno; non solo non potrebbe esistere senza di esso, come un'onda senza il mare, ma per taluni aspetti s'identifica con esso, ne è la mutevole espressione, come lo sguardo o la piega di una bocca sono l'espressione di un viso» (*Il romanzo* I: 870).

¹⁴ En este punto, sigo a C. Guillén, *Literature as System* y *Entre lo uno y lo diverso* (156-171).

correspondencias entre los modelos épico y novelesco, en tanto que formas que aspiran a condensar, respectivamente, el universo antiguo y moderno.

Esta comparación entre épica y novela, entendidas como los verdaderos cauces de representación de épocas y cosmovisiones confrontadas, remite sin duda a la Querrela de los Antiguos y los Modernos, en la que este punto fue uno de los principales motivos de controversia. Tal relación, sin embargo, no ha sido abordada aún de forma sistemática. La única referencia que conozco al respecto es la relectura de la Querrela que propone Jean DeJean en *Ancients against Moderns*. En este ensayo, publicado en 1997, DeJean establece un interesante paralelo entre el fin del siglo xx y el *fin de siècle* francés de 1690: la Querrela es interpretada en clave foucaultiana como un umbral de época en el que empiezan a cobrar forma una serie de revoluciones que deberían servirnos para afrontar y actuar con igual creatividad ante las «guerras culturales» del presente. Entre estas importantes reformas, DeJean incluye la invención de la primera esfera pública, con un papel central de lo literario; el desarrollo de nuevas formas de afectividad e interioridad, germen de la subjetividad moderna; y, estrechamente relacionado con lo anterior, el nacimiento de la novela, cuestión a la que dedica todo un capítulo.

Con excepción de las páginas de DeJean, en las que por otro lado se sigue situando a la novela del lado exclusivo de los Modernos, el esquema explicativo dominante continúa siendo el establecido por *The Rise of the Novel* (1957), de Ian Watt, el ensayo que cifra el ingreso de la teoría del género en el ámbito universitario. Considerado todavía hoy como el análisis sobre la novela más influyente del siglo xx, el libro de Watt fue pionero en el esfuerzo de comprensión del género no sólo desde los presupuestos de la historia y la crítica literarias tradicionales, sino desde el punto de vista de la filosofía y de la historia social. En su ya clásica descripción del «realismo formal», Watt defiende que el *problema* de la novela es, además de literario, epistemológico y sociológico, y que por lo tanto toda aproximación al género debe ser necesariamente interdisciplinar. Atendiendo a las influencias culturales y a los cambios materiales en la producción y en la recepción literarias, Watt explica el origen

de la novela moderna como resultado de un cambio de paradigma: «that vast transformation of Western civilisation since the Renaissance which has replaced the unified world picture of the Middle Ages with another very different one –one which presents us, essentially, with a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and at particular places» (*The Rise* 31).

Los principales vectores de esta profunda transformación, identificados con el individualismo, el empirismo, el protestantismo y el capitalismo industrial del siglo XVIII, promovieron, según Watt, un nuevo tipo de escritura, cuya primera y mejor representación encarnan Defoe, Richardson y Fielding. El «auge» de la novela queda vinculado de este modo a unas pocas obras inaugurales del realismo inglés, en una visión de la historia del género que se ha convertido en hegemónica.¹⁵ En la estela de Watt, o de una determinada corriente de pensamiento por él consolidada, la difícil cuestión de los orígenes de la novela ha generado una abundante bibliografía.¹⁶ Así, al margen de la picaresca y el *Quijote*, a menudo evocados como precursores, el despegue del género resulta indisociable del modelo inglés, incluso en aquellos trabajos que apuntan a una nueva cartografía («remapping») de la novela.¹⁷ Como ha señalado Paul Salzman, el modelo de Watt se

¹⁵ Acerca de la vigencia y los límites de esta perspectiva, véanse las reflexiones del propio Watt diez años después en «Serious Reflections on *The Rise of the Novel*», así como el importante monográfico «Reconsidering the Rise of the Novel», coordinado en el 2000 por D. Blewett.

¹⁶ I. Williams, *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*; C. N. Davidson, *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*; N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*; J. Bender, *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*; T. Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*; M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740* y, como compilador, *Theory of the Novel. A Historical Approach*; A. J. Cascardi, *The Subject of Modernity (Literature, Culture, Theory)*; J. Richetti, editor de *The Columbia History of the British Novel* y de *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*; F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo* y, como compilador, *Il romanzo*; T. Eagleton, *The English Novel. An Introduction*; P. Parrinder, *Nation and Novel: The English Novel from Its Origins to the Present Day*.

¹⁷ Véase M. Cohen y C. Denver, *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel* y J. Mander, *Remapping the rise of the European novel*. Para una discusión del caso español, F. Rico, «Lázaro de Tormes y el lugar de la novela»; A. Close, «El 'Quijote'»

trasluce asimismo en aproximaciones como las que plantean Lennard J. Davis (*Factual Fictions*), Paul J. Hunter (*Before Novels*) o Robert Mayer (*History and the Early English Novel*), trabajos que han cambiado nuestra idea de la historia de la novela, pero que continúan proyectando sobre ella un determinismo que dificulta concebir la ficción anterior a 1700 en sus propios términos («Theories of prose fiction in England: 1558-1700» 296).

Desde los trabajos de Arnaldo Pizzorusso y Henri Coulet en la década de 1960, los especialistas de la novela francesa del Antiguo Régimen han demostrado, en contra de la tesis de Watt, que el xvii es el siglo de la invención teórica del género, de la conquista de su autonomía y de su legitimación. La poderosa metáfora del auge («rise») de la novela, sin embargo, continúa ejerciendo su influencia en el estudio de la narrativa francesa del Seiscientos. La idea de un nacimiento casi milagroso de la novela, motivado por un cambio radical en la coyuntura histórica, se observa también en la bibliografía al respecto, desde la que se ha promovido la canonización de *La princesse de Clèves* como *única* obra fundacional. El énfasis vuelve a ponerse, así, en los momentos de ruptura, por encima de las corrientes de continuidad, y se propugna una idea de novela basada de nuevo en el modelo wattiano del realismo formal. A partir de esta predeterminación de lo que se entiende por novela, los orígenes del género han tendido a pensarse en los términos excluyentes de un dilema, como el que planteó Georges May en 1963:

Fallait-il satisfaire les partisans d'une littérature d'édification morale, embellir donc la nature humaine en la peignant, l'idéaliser, et tomber, ce faisant, dans l'irréel et l'in vraisemblable? Ou fallait-il, au contraire, représenter la nature humaine telle qu'elle était, et donc, dans la mesure où le réalisme est à l'art ce que le cynisme est à la morale, tomber dans l'immoralité? (*Le dilemme du roman au xviii^e siècle* 102)

y la teoría de la novela moderna»; J. R. Resina, «The Short, Happy Life of the Novel in Spain» y A. J. Cruz, «The *pícaro* meets *Don Quixote*: the Spanish picaresque and the origins of the modern novel».

La descripción clásica de May a propósito de los orígenes de la novela moderna señala una ruptura fundamental entre el idealismo de la novela barroca y el realismo de la novela de análisis, rasgo este último que acabaría consolidándose como característico del género. La oposición categórica entre *roman* y *nouvelle* (equivalente a la distinción inglesa, mucho más marcada, entre *romance* y *novel*) comporta además una cesura histórica tan súbita como la que se propone para el cambio de época. Así, y en directa correspondencia con «la soudaineté avec laquelle fut consacré l'avènement d'une ère nouvelle, et le triomphe de cet esprit et de ce goût nouveaux», la novela, «de paria qu'il était, le voilà tout à coup parvenu, anobli» (*Le dilemme* 3). Un mundo viejo en ruinas –de la conciencia, de la representación– llega a su fin y, con él, *voilà*, se consagran una época y un género nuevos. Esta visión un tanto esquemática de la historia de la novela en sus orígenes ha pervivido hasta el presente, dando lugar a una mirada al pasado que debe considerarse más un mito que una realidad histórica.¹⁸ La ruptura entre lo viejo y lo nuevo no fue ni tan neta ni tan definitiva, y la metáfora del auge o despegue de la novela bien podría cambiarse por la imagen de una contienda sostenida.

Objetivos y justificación

La presente investigación parte de la imagen más agónica y progresiva de la contienda con el objetivo principal de poner al descubierto la

¹⁸ Así, por ejemplo, M. Escola en su edición de las *Nouvelles galantes du XVIII^e siècle*, del 2004: «En l'espace de quelques années seulement, une forme romanesque inédite, la nouvelle ou 'petit roman', est venue supplanter, jusqu'à l'éclipser totalement, le genre qui avait connu durant plusieurs décennies les constantes faveurs du public: dans toute l'histoire de la littérature, nul discrédit n'a été aussi rapide, aussi net et aussi définitif que celui qui a frappé les grands romans héroïques» (*Nouvelles galantes* 7). Sobre este punto, son valiosas las críticas de G. Berger, «Histoire et fiction dans les pseudo-mémoires de l'âge classique: dilemme du roman ou dilemme de l'historiographie?»; L. Plazenet, «Romanesque et roman baroque»; y C. Esmein, «Le tournant historique comme construction théorique: l'exemple du «tournant» de 1660 dans l'histoire du roman».

existencia de una Querella de la novela. Mi propósito es delimitar y describir esta disputa, que se encuentra dispersa en diferentes contextos y formas de enunciación, pero que tiene un carácter específico y es equiparable en importancia a otras querellas dentro de la Querella, ya establecidas y bien estudiadas por la crítica. Para ello, este trabajo aglutina textos de dos tradiciones de investigación distintas —la de la Querella y la de la novela—, la mayoría de ellos bien conocidos y estudiados por separado, pero cuya relación había pasado en buena medida inadvertida. Me gustaría que el análisis comparado de estos textos sirviera para mostrar hasta qué punto la disputa en torno a la novela constituye una de las modalidades críticas más productivas y relevantes de la Querella misma, de la que toma el utillaje conceptual básico; los términos del combate, por así decir.

La perspectiva es eminentemente teórica, a medio camino entre la genología y la historia de las ideas literarias; y, si bien el corpus es francés en su práctica totalidad, quiero advertir que el enfoque es más comparatista que filológico. El estudio se centra en el primer campo literario francés porque uno de los argumentos de esta tesis es que la invención teórica de la novela se dirimió en el contexto polémico de las academias y los salones, en un momento en que París era la capital indiscutida de la República de las Letras. Ahora bien, no pretendo, en ningún caso, encauzar la reflexión sobre los orígenes de la novela por la vía de una única literatura nacional, por otro lado ya suficientemente transitada. El alcance de la Querella de la novela es europeo, con antecedentes que la conectan sobre todo con la polémica quinientista en torno al *romanzo*, y con claras resonancias posteriores en las *romance wars* inglesas de principios del siglo XVIII, debates que también tomo en consideración pero que quedan fuera de los límites estrictos de este trabajo.

El estudio del amplio y rico repertorio de paratextos que suele acompañar a las novelas francesas del XVII (prefacios, dedicatorias, cartas reales y fingidas, avisos al lector, catálogos e incluso tablas de materias históricas) permite defender, con suficientes argumentos, la idea de un género que, a pesar —e incluso en contra— de su modernidad, tiene siempre la mirada puesta en el pasado. Aun partiendo de esta constatación,

que contrarresta la tendencia dominante a identificar la novela como signo o emblema de lo nuevo, la hipótesis de trabajo no quiere ser melancólica ni conservadora. Mi propósito es mostrar cómo ese gesto de la novela hacia el pasado se inscribe en un contexto de pensamiento fuerte sobre la historia, en buena medida impulsado por la Querella, y permite, por añadidura, una comprensión crítica del presente. Para ello, el análisis no se ciñe únicamente al lugar de la novela en las poéticas del siglo XVII, sino que comprende también los momentos de conflicto o negociación entre la novela y otros géneros de representación del pasado, como la épica, la historia y en cierta medida la tragedia: tres cauces discursivos de larga duración que, a pesar de disponer de referentes antiguos y estar plenamente autorizados por la preceptiva, plantean tensiones nuevas en el sistema literario de la época.

El período estudiado se concentra en los últimos treinta años del siglo, que son, a mi juicio, los que enmarcan la Querella de la novela. Por diversos motivos, 1670 es un año crucial en la historia de esta disputa. Por un lado, Jean Desmarets da el disparo de salida a la Querella de los Antiguos y los Modernos con *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine*, obra en la que la novela se configura como claro emblema de la modernidad literaria bajo Luis XIV. Por otro, Pierre-Daniel Huet, partidario de los Antiguos, publica la que se considera la primera poética de la novela, el *Traité de l'origine des romans*, una obra erudita en la que se conecta el género con la más remota antigüedad. La aparición casi simultánea de estos dos textos fundamentales muestra el carácter temprano, inaugural, del debate sobre la novela en la Querella de los Antiguos y los Modernos, al tiempo que señala hasta qué punto la legitimación teórica del género se nutre de los argumentos de los dos partidos enfrentados, que conciben la novela como munición propia contra el enemigo. La elección de 1700 como fecha de cierre, más convencional y menos precisa que la del año de arranque, apunta a la reconciliación entre Boileau y Perrault con la que se dio por zanjada oficialmente la Querella con mayúsculas, y que sirvió también para concluir, al menos por el momento, la disputa sobre la novela.

Por lo que respecta a la estructura del trabajo, he procurado que la argumentación se atuviera al orden cronológico, aunque la exposición no es completamente lineal ni aborda de manera equitativa el arco temporal que abarca la tesis. Con la voluntad de dar prioridad a los diversos temas y problemas que plantea la Querella de la novela, me he permitido detenerme en el análisis de unos años más que en otros, o desviarme puntualmente hacia el comentario de cuestiones afines. Así, el análisis del arranque de la Querella de la novela merece dos capítulos diferenciados. En el primero, «Deslindes de un género y de un siglo», examino a partir del Moderno Desmarets el conjunto de argumentos que conformaron el principal arsenal teórico de sus sucesores en la Querella. El comentario se centra en los textos teóricos que se sitúan en la órbita de *Clovis, ou La France chrétienne* (1653 y 1673), en los que profetiza el triunfo histórico de la época de Luis XIV y de la novela, y que le valieron una tensa enemistad con el Antiguo Boileau. En el segundo capítulo, dedicado a «La invención de los orígenes», examino el tratado sobre la novela de Huet. La defensa huetiana del género se construye a partir de la invención de un relato prestigioso de los orígenes en el que se sostiene la continuidad de la épica clásica con la novela, y que señala el núcleo de la prolongada rivalidad del obispo de Avranches con Boileau, líder de su mismo partido.

La pregunta por la novela y por la historia constituye el tema central del tercer capítulo, «Hacia una teoría de la historia». El análisis de las continuidades y discontinuidades con la épica deja paso aquí al comentario de las principales tensiones entre historia y novela, con una atención especial al problema de la verdad y la representación del pasado. Desde un repertorio de ideas y modelos propios del debate historiográfico de la época, que ejemplifico sobre todo a partir de Pierre Le Moyne (*Traité de l'Histoire*, 1670), Saint-Réal (*De l'usage de l'histoire*, 1671) o Saint-Évremond (*Discours sur les Historiens François*, 1674), el análisis incide en la novela barroca del medio siglo, motivo principal del tratado de Huet, para ocuparse de las diversas tentativas de legitimar el nuevo género mediante su equiparación con las grandes narraciones históricas de la antigüedad. El cuarto capítulo, «La novela contra lo novelesco»,

avanza en la cronología de la disputa con el comentario de las vacilaciones conceptuales entre *roman* y *nouvelle* a lo largo de los decenios de 1670 y 1680. El foco principal es la polémica en torno a *La princesse de Clèves*, en la que se enmarca la poética renovada de la novela, a partir sobre todo de los *Sentiments sur l'histoire* (1683) de Du Plaisir. En el quinto y último capítulo, «Estallido y cierre de la disputa», propongo una relectura del momento álgido de la Querrela de los Antiguos y los Modernos, con la voluntad de mostrar el papel central que la novela ocupa en los textos más señeros de este debate, desde *Le siècle de Louis le Grand* (1687) y el *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1692) de Perrault hasta los últimos textos conciliadores de Boileau, pasando por las aportaciones fundamentales de Longepierre, Caillères y Fontenelle.

Por lo que respecta al tratamiento de las fuentes citadas, he procurado recurrir a las ediciones críticas existentes. En los casos en que no las hay, he trabajado a partir de las ediciones originales, que he consultado directamente en bibliotecas parisinas (la Bibliothèque Nationale y la Bibliothèque de l' Arsenal, principalmente) o bien en ediciones facsimilares o en soporte digital (a través de *Gallica* y, para los artículos de revista, *Le Gazetteur universel. Ressources numériques sur la presse ancienne*). Al transcribir las citas de textos originales del siglo xvii, he optado por respetar al máximo la ortografía y la puntuación originales, salvo en aquellos casos en que los usos antiguos pudieran dificultar la intelección de un pasaje determinado o provocar ambigüedad (así, el uso tipográfico de *i* en lugar de *j*, o de *u* por *v*); asimismo he transcrito la *s* alta como baja y he desarrollado en *et* la abreviatura &. En el cuerpo del texto, las indicaciones bibliográficas se dan siempre abreviadas siguiendo el modelo parentético autor-título (difundido por la MLA y adoptado por la ISO, más apto para el ámbito de las humanidades que el estilo Harvard autor-fecha). Para localizar las referencias completas y los detalles de las ediciones hay que acudir a las entradas de la bibliografía, en la que solamente se incluyen las obras citadas.

1 Deslindes de un género y de un siglo

Desde la apertura de la Querrela de los Antiguos y los Modernos, la reflexión en torno a la novela aparece estrechamente ligada a la celebración del «siglo» de Luis XIV. En el espacio de esta centuria de apenas ochenta años, pensada a la medida del Rey Sol y para su gloria, se recrea el mito de la Edad de Oro a partir de un contexto de renovación nacional en el que, junto a los poderes militares y políticos, se subrayan los valores de perfección y *grandeur* de la cultura contemporánea francesa. Resultado de una sofisticada campaña de propaganda, diseñada incluso antes del nacimiento del Delfín, en tiempos de Richelieu, el proceso de conceptualización –y sacralización– del siglo a la luz de la personalidad del monarca dio lugar a un *telos* histórico en el que la percepción del carácter privilegiado y excepcional de la propia época requería de un punto de inflexión, una ruptura con el pasado que abría la puerta a un presente nuevo y permitía, a la vez, una profunda reinterpretación de lo que se dejaba atrás.

Antiguos y Modernos se plegaron por igual a este ejercicio interpretativo, ofreciendo visiones contrapuestas de las razones del auge cultural del recién inaugurado ciclo histórico: para los primeros, el esplendor del siglo de Luis XIV constituía el reflejo y la recuperación de la herencia antigua, su *renacimiento*; para los segundos, en cambio, suponía el ingreso en una realidad superior, su emancipación. El modelo triunfalista de los Modernos, en buena medida subsidiario del que emanaba

del Estado, encontró en la novela uno de los ejemplos más conspicuos de la superioridad de las letras francesas, al mismo tiempo que este género bastardo recibía las presiones de quienes, desde el partido de los Antiguos, defendían el aura de los grandes monumentos literarios de la antigüedad y la consiguiente observación de las enseñanzas clásicas. El siglo y la novela, pues, como un mismo campo de batalla.

1.1 *La profecía de Jean Desmarets*

Mucho antes que Voltaire, y aun que Perrault, Jean Desmarets, señor de Saint-Sorlin (c.1600-1676), bautizó la nueva época como el siglo de «Louis le Grand».¹ En 1657, en la dedicatoria al joven rey de su poema heroico *Clovis, ou La France chrétienne*, este favorito de la corte de Luis XIII y estrecho colaborador de Richelieu desde 1634 justificaba el carácter anticipatorio de la obra, en la que se narran las maravillosas hazañas del primer Luis de la corona francesa, y profetizaba así el alcance de una denominación que efectivamente sería consagrada por la posteridad:

C'est là qu'un si sage et si vaillant Prince, apres avoir donné la paix à son Estat, fera voir son zele et son courage: et c'est là qu'il doit acquerir le nom *Louis le Grand*. Les Poëtes prophetisent quelquefois: mais il n'est pas mal-aisé d'avoir cette veuë dans l'avenir: puisque Dieu qui par un miracle visible vous a donné à la France, et qui a enrichy vostre âme d'une pieté et d'une force capables de rehausser encore le prix d'un si merveilleux present, fera sans doute acquerir à vostre Majesté ce beau titre, qui en la comblant de gloire, comblera ses Ennemis de honte, et ses Sujets de joye. (*Clovis* 1657 fols. **1^v-**2^r)

¹ Para una contextualización histórica de esta expresión, véase C. Beaune, *Naissance de la nation France* 283-313. Sobre la contribución de Desmarets a la fortuna de esta idea, véase H. G. Hall, «Le Siècle de Louis le Grand. L'évolution d'une idée» y *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV* 19-41. En sus recientes «Réflexions sur le mythe culturel du 'Grand Siècle'», R. Albanese examina la influencia de esta construcción cultural en el proceso de institucionalización del clasicismo literario en la escuela francesa.

El mismo año del nacimiento del primogénito de Luis XIII y Ana de Austria, en 1638, Desmarests había compuesto y coreografiado *Le Ballet de la Félicité sur le sujet de l'heureuse naissance de Monseigneur le Dauphin*, con música de Antoine Boësset, y ya entonces había imaginado el «milagro» de la llegada de Louis-*Dieudonné* como el advenimiento de un nuevo ciclo histórico, heredero directo de los grandes tiempos heroicos de la antigüedad. En la segunda *entrée* del ballet, el Gran Ciro, Alejandro Magno, Julio César y Tamerlán aparecen sucesivamente en escena sujetando un globo terráqueo, al que, según las indicaciones del libreto, hacen rodar al compás de la música, para luego retirarse.² Aunque nuestra apreciación de una escena como esta se vea inevitablemente condicionada por unas célebres imágenes cinematográficas de tres siglos después, la aparición de los cuatro grandes conquistadores antiguos con el mundo en sus manos no podía ser entonces mejor augurio del tipo de poder que le estaba reservado al futuro rey, ni del tipo de representaciones que, desde la danza a la arquitectura monumental, pasando por el teatro, la poesía y las diversas formas de la prosa encomiástica —historias, discursos, epístolas, prefacios, dedicatorias—, contribuyeron en gran medida a configurar una determinada imagen del monarca y de su siglo.

La profecía de este bailarín y libretista, *bufón* de Luis XIII tempranamente ascendido por Richelieu a primer canciller y miembro fundador de la Académie Française, contaba a la altura de la publicación del *Clovis*, en 1657, con todo el apoyo de la maquinaria propagandística del Estado. Siendo todavía una estrella destacada en los ballets barrocos de la época, Desmarests había sido distinguido con el título de Secretario del Rey y había pasado a ocupar importantes y lucrativos cargos en la administración, como el de Controlador general del Fondo Extraordinario de Guerra o el de Secretario general de la Marina de Levante. Bajo el auspicio —y el control— de Richelieu, y tras interrumpir una incipiente carrera como novelista, iniciada en 1632 con la aparición

² El libreto de este ballet puede consultarse en *Le magazine de l'opéra baroque* (<http://operabaroque.fr/>). Acerca de la carrera de Desmarests como coreógrafo y bailarín en la corte de Luis XIII, véase la nota de M. M. McGowan en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*.

de *Ariane*, se había dedicado casi en exclusiva a la labor de publicista a través del teatro. Después de que el Cardenal-ministro prescindiera de la Compañía de los *Cinq auteurs*, en la que destaca la participación de Corneille, Desmarets pasó a ser el único colaborador al frente de la ambiciosa empresa dramática organizada en torno a los dos teatros del Palais-Cardinal, en París. Así, a partir de su ingreso en el círculo privado de Richelieu, y durante casi una década, Desmarets compuso diversas comedias, tragicomedias y piezas alegóricas de disimulado trasfondo político, como *Aspasie* (1636) y *Scipion l'Africain* (1639), y escribió otras tantas conjuntamente con Richelieu, a menudo atribuidas a este último, como es el caso de *Mirame* (1641) y *Europe* (1643).³

A la muerte del Cardenal a finales de 1642, este «homme de l'institution», en expresión de Alain Viala («Desmarets, la guerre des institutions et la modernité»), mantuvo todos sus cargos y continuó la labor de promotor de la ideología absolutista que había iniciado de la mano de su patrón y mentor intelectual, pero a partir de entonces alejado de los escenarios, consagrándose a la defensa de los géneros que a su juicio representaban mejor el esplendor de la nueva época: el poema heroico y la novela. Fue por esos años, durante la regencia de Ana de Austria, cuando Desmarets, influenciado por Vicente de Paúl, se radicalizó en su fe cristiana, dedicando el resto de su carrera a la composición de *Clovis, ou La France chrétienne*, cuya primera edición, como apuntaba más arriba, vio la luz en 1657, aunque siguió corrigiéndola y ampliándola durante quince años, como se puede apreciar en la impresión de 1666 y en la edición definitiva de 1673.⁴ Los horizontes

³ Sobre los usos políticos del teatro bajo el patronazgo de Richelieu y la participación de Desmarets en la creación de un estado de opinión —y sumisión— entre la nobleza de la corte, véase D. Blocker, «Theatrical Identities and Political Allegories: Fashioning Subjects through Drama in the Household of Cardinal Richelieu (1635-1643)». Acerca de la significación de la figura del Cardenal, remito al excelente ensayo de Ch. Jouhaud, *La Main de Richelieu ou Le pouvoir cardinal*.

⁴ Para un estudio de esta obra, véase H. G. Hall, *Richelieu's Desmarets* 286-309. Acerca de la figura intelectual de Desmarets véase, además de la monografía de Hall, en la que baso mi resumen de su trayectoria profesional, Ch. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature* 269-292.

de Desmarets no podían ser más elevados: contemporáneo de Milton y admirador de Tasso, se propuso escribir *el* gran poema nacional de la cristiandad, una epopeya que cantara la gloria de los reyes de Francia, «choisis de Dieu en la personne de Clovis», a partir de un lenguaje propio, al margen de la imagería de los modelos épicos antiguos (*Clovis* 1657 fol. *1^v). El viraje ideológico de Desmarets –su «conversión»– marcaba también, así, un cambio en la representación del aura mítica de la monarquía y del siglo. Frente a la potencia bélica de los grandes conquistadores de la antigüedad, a los que había imaginado como antecesores de la nueva era en el *Ballet de la Félicité*, *Clovis* reivindica la modernidad del rey que pacificó y cristianizó la nación, así como la renovación estética que las diferentes concepciones de la fe y de la Iglesia implicaban.

No deberá extrañar, así, que los textos que marcaron la nota más conocida –y más áspera– de su labor como propagandista del siglo de Luis XIV se sitúen en la órbita del *Clovis*. Escritos hacia el final de su carrera, durante los primeros años de la década de 1670, estos panfletos de considerable carga emocional contra los poetas antiguos pueden leerse, de hecho, como una apología de la propia obra, pensada sobre todo a partir del poema en el que Desmarets había proyectado toda su ambición literaria. Se trata, principalmente, de dos textos, ambos integrados en la última edición del *Clovis*: el primero, titulado *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine*, se había publicado exento en 1670, y se incluyó al final del volumen de 1673 con el nuevo título de *Traité pour juger des poètes, grecs, latins, et françois*; el segundo, un *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque*, fue escrito para la ocasión y apareció por primera vez antecediendo al poema épico, inmediatamente después de los textos proemiales. Al poco, y de forma independiente, se publicarían *La Défense du poème héroïque* (1674), *Le Triomphe de Louis et de son siècle* (1674) y, un año antes de su muerte, y a modo de testamento intelectual, *La Défense de la poésie et de la langue française* (1675), dedicado a Perrault.

El conjunto de estos textos y la polémica mantenida a través de ellos con Boileau, cabeza visible del partido de los Antiguos, marcaron

oficialmente el inicio de la Querella.⁵ En este sentido, Rigault apunta un breve episodio anterior, al que considera como preludeo de la disputa, protagonizado por el también favorito de Richelieu e integrante de la Compañía de los *Cinq auteurs*, François Le Métel de Boisrobert (1589-1662), quien en su discurso de ingreso a la Académie Française, dedicado a la defensa del teatro contemporáneo, había arremetido violentamente contra Homero y contra la ceguera de sus comentaristas. El discurso de Boisrobert, que solo conocemos a partir de testimonios posteriores, como el que ofrecen Gabriel Guéret en *La Guerre des auteurs anciens et modernes* (1671) o el *abbé* Augustin-Simon Irailh en sus *Querelles littéraires* (1761), habría iniciado lo que en Desmarests se convertiría en una verdadera *machine de guerre* contra la antigüedad.⁶ Fuera por parte de uno u otro académico del círculo del Palais-Cardinal, lo que parece claro es que la confrontación entre Antiguos y Modernos se abrió desde uno de los espacios públicos más autorizados de la época, y contra el poeta por excelencia de la Grecia clásica. La supuesta diatriba de Boisrobert hacia Homero, que Desmarests sustanciaría en una serie de argumentos fuertes que circularían a lo largo de toda la disputa, señalaba ya entonces el interés polémico de la cuestión épica, tema central de la Querella en el que desde un inicio se vio enredada la novela.⁷

Como veremos más adelante, tanto *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* como el *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque*, así como el resto de textos proemiales al *Clouis* de 1673, plantean una serie de cuestiones que remiten de forma diversa –y sustanciosa– a la *Querelle du merveilleux*,

⁵ Acerca del papel de Desmarests en la Querella, véase H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* 80-113; M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées* 105-129; L. Yilmaz, *Le temps moderne* y L. F. Norman, *The Shock of the Ancient* 100-106.

⁶ En Rigault, *Histoire* 76-80. Acerca de Boisrobert y su relación con el círculo del Cardenal, véase Tallemant des Réaux, *Le Cardinal de Richelieu, sa famille, son favori Bois-Robert*.

⁷ Sobre la cuestión homérica y el problema de la épica como temas dominantes en la disputa, véase Lecoq, *La Querelle* y N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, en especial la parte dedicada a «La fortune d'Homère à l'époque de la Querelle des Anciens et des Modernes (1687-1717)».

la *des femmes* o la *du théâtre*. Ahora bien, el principal centro de interés de este corpus heterogéneo de textos tiene que ver también, o sobre todo, con un problema de cambio literario con relación a la épica, sobre el que Desmarets proyectó una defensa general de la renovación y modernización de las letras francesas. Frente a los moldes clásicos que había cultivado por encargo de Richelieu, ferviente abogado del prestigio de la tragedia como principal canal de representación y ensalzamiento del Estado, Desmarets apostó a partir del *Clotis* por el poema heroico de inspiración cristiana, de difícil encaje en las poéticas clasicistas de la época, y por un género por el que sentía especial predilección: la novela. Al margen también de toda preceptiva –y del Cardenal–, el género novelesco tiene para Desmarets importantes connotaciones poéticas y a menudo es evocado en pie de igualdad con la épica francesa como muestra de la superioridad de los Modernos contra los Antiguos. De ahí su extraordinario interés a nuestros propósitos, pues nos permite, además, constatar el carácter inaugural, de primera hora, que tiene la reflexión sobre la novela en la Querella.

La defensa a contracorriente por parte de Desmarets de la épica y la novela modernas obedece en parte a la voluntad de establecer –y defender frente a sus adversarios poéticos– una poética personal. Resulta significativo, en este sentido, que a la altura de la década de 1670, tras toda una vida dedicada a la creación, el autor incluyera bajo la misma mirada, además de sus tardíos poemas heroicos, su producción novelesca, concebida y realizada muchos años atrás. Su primera y exitosa novela, *Ariane*, había aparecido en 1632, y muy probablemente su lectura un año antes, todavía en manuscrito, ante el grupo de amigos de Valentin Conrart, le había valido entonces su ingreso en tan poderoso círculo, germen de la futura Académie Française. Más tarde, y tras haber estrenado un gran número de comedias y tragicomedias en el Palais-Cardinal, publicaría otras dos: *Rosane*, en 1639, y *La Verité des Fables*, en 1647.⁸ Bautizadas por Charles Sorel en *La Bibliothèque française* (1664)

⁸ Un estudio de estas tres novelas en H. G. Hall, *Richelieu's Desmarets* («The Novels and the New Académie-Française» 109-130).

como «Romans héroïques», categoría crítica que revela la cercanía de este tipo de obras con la épica, las novelas de Desmarests circularon con éxito en los entornos galantes de París junto a las también celebradas *Polexandre* (1637-1645), de Gomberville; *Cassandre* (1642-1645), *Cléopâtre* (1646-1658) y *Faramond* (1661-1670), de La Calprenède, e *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641-1644), *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) y *Clélie* (1654-1660), firmadas por los hermanos Georges y Madeleine Scudéry.

Además de la manifiesta preferencia de Desmarests por la épica y la novela, la conjunción de ambos géneros en una misma poética tenía pleno sentido también desde el punto de vista de la teoría. Para los autores del medio siglo, y especialmente para aquellos que, como Desmarests o Georges de Scudéry, cultivaron alternativamente los dos géneros, el vínculo entre el poema heroico y la novela tuvo un papel fundamental en la concepción de sendas formas narrativas, así como en la defensa de su dignidad poética frente a los guardianes de la preceptiva. El referente ineludible sobre esta cuestión es la poética que Jacques Amyot (1513-1593), obispo de Auxerre, antepuso en el prefacio a su traducción de las *Etiópicas* en 1547, y que convirtió a la novela de Heliodoro en una de las obras más leídas e imitadas de la segunda mitad del siglo XVII. La perspectiva definida por Amyot, a quien se atribuye la asimilación categórica entre el gran género narrativo de la antigüedad y la novela, contribuyó enormemente a la creación de un modelo literario nuevo, del que Desmarests se erigiría como uno de sus máximos defensores; de ahí que debamos detenernos brevemente en ella y en su posteridad.

1.2 *El descubrimiento de las Etiópicas*

La novela de Heliodoro, rebautizada por Amyot como *L'Histoire éthiopique*, es presentada como un descubrimiento. En el «Proesme» que sirve de introducción a la obra, de disimulada erudición, este reconocido traductor del Renacimiento, célebre también por su versión de las *Vidas paralelas* de Plutarco, plantea la superación de la desprestigiada tradición medieval de los libros de caballerías a partir de un retorno al ejemplo

hasta entonces inatendido de la novela griega clásica.⁹ Frente a la inverosimilitud, irregularidad y amoralidad del modelo caballeresco medieval y sus secuelas renacentistas, «songes de quelque malade resvant en fièvre», según Amyot («Le Proesme du Translateur» 159), la historia de los amores de Teágenes y Cariclea apunta, siempre a juicio de su traductor, a un tipo de ficción más elevada, en la que el puro entretenimiento deja paso a una mayor concentración didáctica, acompañada de una bella dicción y de una particular disposición de los elementos de la trama:

Ce que j'espere que l'on pourra aucunement trouver en ceste fabuleuse histoire des amours de Chariclea, et de Theagenes, en laquelle, outre l'ingenieuse fiction, il y a en quelques lieux de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle, et Morale: force dictz notables, et propos sentencieux: plusieurs belles harengues, où l'artifice d'eloquence est très bien employé, et partout les passions humaines peintes au vif, avecques si grande honnesteté, que l'on n'en sçauroit tirer occasion, ou exemple de mal faire. Pour ce que de toutes affections illicites, et mauvaises, il a fait l'ysse malheureuse: et au contraire des bonnes, et honnestes, la fin desirable et heureuse. Mais surtout la disposition en est singuliere: car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poëtes Heroïques. («Le Proesme» 160)

Lo que Amyot descubre en la novela de Heliodoro es un modelo nuevo, capaz de dignificar la narrativa de ficción extensa con un caudal de sabiduría sentenciosa, erudita y aun protocientífica —en clara remisión al *utile* horaciano—, que contrasta con las vacuidades y locuras de los

⁹ Para una interpretación del «Proesme» y la importancia de la novela griega en la poética de la novela francesa en el siglo XVII, véase L. Plazenet, *L'ébavissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVIIe et XVIIIe siècles* y, del mismo autor, «D'un roman baroque» y «Jacques Amyot and the Greek Novel: The Invention of the French Novel». Asimismo, es referencia obligada la monografía de G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, y los tempranos artículos de D. Stone, «Amyot, the Classical Tradition, and Early French Fiction» y M. Fumaroli, «Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric novel».

libros de caballerías, así como una casuística amorosa caracterizada por la honestidad de los protagonistas, su fidelidad sentimental y los fines matrimoniales, que por consiguiente era susceptible de ser contemplada desde un prisma cristiano. Por encima de la profundidad de la *inventio*, de la belleza y riqueza de la *elocutio*, o del valor didáctico de la novela, en la que se castiga el vicio y se celebra la virtud, Amyot destaca aún un rasgo de las *Etiópicas* que considera «singular», y que consiste en comenzar la narración por la mitad de la historia, «comme font les Poëtes Heroïques». Se trata, como vemos, de un simple elogio *en passant*, pero este encomio de las *Etiópicas* como instancia ejemplar del *ordo artificialis*, propio de la epopeya y opuesto al mero relato lineal de los libros de caballerías, caló hondo entre los novelistas franceses de la primera mitad del Seiscientos, que copiaron con delectación la manera heliodoriana de comenzar la narración *in medias res*.¹⁰ A partir de esta particularidad compositiva, las *Etiópicas* fueron recibidas como una muestra cumplida de la aproximación de la novela a la épica, y traídas una y otra vez en apoyo del que constituiría el principal argumento en defensa de un género carente de modelos antiguos. La novela de Heliodoro pasaba a establecerse, así, como «la plus ancienne de ces Narrations agreables», y como la obra que «a donné l'exemple de ceux qu'on appelle Heroïques» (*La Bibliothèque française* 181-182).¹¹

Cabe advertir, en relación a este punto, que ni la traducción de Amyot ni su «Proesme» fueron procesos neutros: el trabajo de *adaptación* —más que de traducción e interpretación— de la novela de Heliodoro a los gustos e incluso a los intereses teóricos de la época fue clave en la recepción de las *Etiópicas*, así como de las demás novelas griegas que

¹⁰ Acerca del sentido e implicaciones de esta técnica narrativa, desde el Heliodoro de Amyot hasta George Eliot, con especial atención a la novela francesa del XVII, véase T. Cave, «Suspense and Pre-History of the Novel».

¹¹ Por lo que respecta al caso español, son conocidas las referencias de Cervantes a la novela de Heliodoro, obra que se habría propuesto emular en el *Persiles*; véase, así, el prólogo a las *Novelas ejemplares*. Sorel, por su parte, reconoce con algunas reservas el referente cervantino: «Nous avons eu de Michel de Cervantes, Auteur Espagnol, l'*Histoire Septentrionnelle de Persilles et de Sigismonde*, qu'on a crû estre à l'imitation de l'*Histoire Aethiopique*; mais l'Auteur n'y a pas réüssi comme en ses autres Oeuvres, les aventures de ce Livre n'estant pas jugées fort agreables» (*La Bibliothèque française* (182-183).

se tradujeron a mediados del Quinientos, en especial *Daphnis y Chloé* de Longo, versionada asimismo por el propio Amyot. Tanto es así que, como bien demuestra Plazenet, «il est moins exact de dire que les romans grecs ont été une révélation que des révélateurs» («D'un roman baroque» 299). Lo que estas obras descubren, siempre según Plazenet, forma parte del largo y complejo proceso de *invención* de la herencia clásica por el que se explica la formación de la novela moderna, y que tuvo en Amyot a uno de sus principales valedores.¹² También da cuenta de ello Fumaroli, quien, desde una perspectiva no muy distante, destaca el movimiento de repulsa hacia los libros de caballerías y la dignificación moral y religiosa que se imprime a la novela moderna:

The preface to the French translation of *Théagène et Chariclée* is, with the translation itself, a determining event in the history of the European novel. In front of the court public, and with the apparent approval of the royal authority, it strikes down the whole genre of the chivalric novel by demonstrating its moral, aesthetic, and religious illegitimacy. It puts forward the Byzantine novel as an antique model to imitate, so that in the near future there may emerge a modern novel form which will have been reformed and Christianized, in order to divert the 'honestes gens' without corrupting their imagination. It leaves open the question about the compromise between the pastoral type of hero of the Byzantine novel and the type of hero to be desired for this newly emerging novel, who would have the qualities of an epic hero. («Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric novel» 33)

El «Proesme» deja abierta, en efecto, la cuestión de la épica y su relación con la novela. Al margen de la cristianización del género, un ejercicio

¹² «When the *Aethiopica* and the *Daphnis and Chloé* become *L'Histoire aethiopique* and *Les Amours pastorals*, are they still to be treated as the Ancient novels of Heliodorus and Longus or Amyot's own creation? Do they belong to a history of Ancient texts through the ages, or do they write a chapter in the genesis of the modern novel? [...] Indeed, the balance he established between his mission as a translator, transmitter of an Ancient legacy, and his contribution as an author in his own right, was very difficult to achieve. It is in itself an impressive work of art» («Jacques Amyot and the Greek Novel» 279-280).

que podemos relacionar con el que Desmarets pondría en valor un siglo más tarde, la única alusión por parte de Amyot al vínculo entre poesía heroica y novela es la observación acerca del arranque *in medias res* que ya hemos visto. La fuerza de este argumento empezaría a tomar forma, sin embargo, a partir de la interpretación del texto de Amyot por parte de los tratadistas italianos de la segunda mitad del siglo XVI, verdaderos artífices de la sistematización de los géneros literarios (antiguos y modernos) y responsables, en este sentido, de la elaboración de un repertorio de ideas a favor de la identificación entre épica y novela.¹³

Poco después de la aparición de *L'Histoire athiopique*, la alusión de Amyot al vínculo entre épica y novela fue recogido, interpretado y sistematizado por Julio César Escalígero en sus *Poetices libri septem*, publicados póstumamente en 1561. En manos del humanista italiano, lo que en el traductor francés solo era una sugerencia o apunte sobre la calidad retórica de la novela griega de Heliodoro se convirtió en una identificación en toda regla, con múltiples resonancias posteriores: Tasso, principalmente, pero también Sidney y López Pinciano, entre otros. Una vía distinta de definición, concentrada en las características específicas de las obras de Pulci, Boiardo, Ariosto y Trissino, es la que debemos a dos tratados del mismo año, 1554: el *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, de Giovambattista Giraldi Cinzio, e *I Romanzi*, de Giovanni Battista Pigna, que constituyen, a grandes rasgos, las voces *modernas* de la conocida como querrela del *romanzo*, cuya difusión en el Barroco, como habremos de ver, tuvo su importancia.¹⁴ En este contexto polémico, con una

¹³ Véase G. Giorgi *Antichità classica e seicento francese* 13-57 y «Les poétiques italiennes et françaises du roman au XVI^e et au XVII^e siècles»; A. Maynor Hardee, «Towards a definition of the French Renaissance novel» y P. Mounier, «La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance». Para un estudio panorámico, véase A. Boilève-Guerlet, *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVI^e siècle français*.

¹⁴ Acerca de la querrela del *romanzo*, véase B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* 2: 954-1073. Son útiles, también, el estado de la cuestión que propone D. Javitch en «Italian epic theory», así como la interesante reflexión que el mismo autor plantea en «El descrédito y la atracción del *romanzo* caballeresco en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI».

posición netamente clasicizante, hay que situar los *Discorsi dell'arte poetica e in particolare del poema heroico* (1587), de Torquato Tasso, en los que los presupuestos omnicomprendivos del aristotelismo, defendidos a ultranza por el autor de la *Gerusalemme*, pasan a ser la prueba de autoridad irrefutable para asimilar *romanzo* y épica, como pone de relieve, entre otros, el siguiente pasaje, donde la triple distinción aristotélica entre objetos, modos y medios no arroja diferencias significativas entre uno y otro género, que por lo tanto deben considerarse como una misma especie:

Ma vegnamo al primo fondamento ove si dice: È il romanzo spezie distinta da l'epopeia, non conosciuta da Aristotele: per questo non deve cadere sotto quelle regole, a le quali egli obliga l'epopeia. Se il romanzo è spezie distinta da l'epopeia, chiara cosa è che per qualche differenza essenziale è distinto, perché le differenze accidentali non possono fare diversità di spezie; ma non trovandosi fra il romanzo e l'epopeia differenza alcuna specifica, ne segue chiaramente che distinzione alcuna di spezie fra loro non si trovi. Che non si trovi fra loro differenza alcuna essenziale, a ciascuno agevolmente può esser manifesto. Tre solamente sono le differenze essenziali nella poesia, da le quali, quasi da vari fonti, vari e distinto poemi derivano: e sono, como nel precedente Discorso dicemmo, la diversità delle cose imitate, la diversità della maniera d'imitare, e la diversità degl'istromenti co' quali s'imita. Per queste sole gli epici, i comici, i tragici e' citaristi sono differenti: da queste nascerebbe la diversità della spezie fra'l romanzo e la epopeia, s'alcuna ve ne fosse. Imita il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, imita col medesimo modo, imita con gli stessi istrumenti, sono dunque della medesima spezie. («Discorso secondo», en *Prose* 376-377)

Otras voces teóricas tomaron parte en este proceso de caracterización de la novela griega y el *romanzo* como avatares de la épica —o prolongación de ésta—, convicción que puede considerarse plenamente difundida a principios del siglo XVII (añadamos, por lo que respecta a Francia, que los *Discorsi* tassianos fueron traducidos al francés en 1626 por Jean Baudoin). Esta circunstancia es fundamental a nuestros propósitos y no deja de revestir un cierto carácter irónico. Aunque de maneras distintas,

y en todo caso envueltas por la controversia, las novelas modernas de Desmarets, *La Calprenède* o los Scudéry supusieron un retorno a la antigüedad clásica, por cuanto basaron su autoridad en los modelos antiguos, aducidos a conveniencia. La idea de que la novela es la continuación natural de la épica fue esgrimida de forma recurrente en los discursos proemiales de estas obras, hasta el punto de que es posible hablar, en este caso, de una *poética épica* de la novela, como ha hecho Camille Esmein (*Poétiques du roman* 27). Falta indagar ahora, con un poco más de detalle, en qué términos, y con qué resultados, la teoría épica del Seiscientos concibió un género que, sin otra autoridad que la que emanaba de las propias obras, se presentaba bajo los mismos presupuestos que la forma narrativa más importante de la antigüedad.

1.3 *La novela en la teoría épica del Seiscientos*

Como la querella del *romanzo* en Italia, la querella francesa en torno al encaje de los nuevos géneros narrativos en la poética clásica se desarrolló a partir de una serie limitada de obras consideradas irregulares. Los tiempos y los ritmos de una y otra querella son distintos, pero el modelo teórico (lo que Bernard Weinberg ha llamado «practical criticism») es el mismo, y mira claramente hacia Italia. La moda del *Orlando furioso* (1516), de Ludovico Ariosto, y sobre todo de la *Gerusalemme liberata* (1575), de Torquato Tasso, finalmente coronada como epopeya nacional, se había prolongado hasta bien entrado el siglo xvii, y sin duda había traspasado las fronteras italianas. Los ecos de estos *romanzi* son todavía audibles en las novelas heroicas de Desmarets, *La Calprenède* o los Scudéry, y en buena medida explican el fenómeno que René Bray califica de «fièvre épique» («Le poème héroïque et le roman», en *La formation de la doctrine classique en France* 337). Bray se refiere a la aparición, en el corto espacio de cinco años (1653-1658), de otros tantos poemas heroicos con vocación nacionalista y modernizadora, entre los que se cuenta por supuesto el *Clovis* de Desmarets. Antes habían aparecido el *Saint Louis, ou le héros chrétien* (1653), del jesuita Pierre Le Moyne; el *Alaric, ou Rome vaincue* (1654), de Georges de Scudéry; el *Saint-Paul, poème chrestien* (1654),

de Antoine Godeau, y *La Pucelle, ou La France délivrée* (1656), de Jean Chapelain; ello sin contar el *Moyse sauvé* (1653) de Saint-Amant, presentado como un «idyle heroïque», ni la «traducción» de la *Pharsale* (1653) por parte de Georges de Brébeuf, que obedece a otros referentes pero se deja comprender desde las mismas coordenadas.¹⁵

La concentración creativa, por los mismos años, de estos dos géneros modernos, la novela y la nueva épica, imponía la reflexión acerca de la evidente distancia entre la preceptiva y el sistema literario. Novelistas y poetas, sin embargo, no fueron acogidos del mismo modo por parte de la teoría. El carácter mundano de las voluminosas novelas heroicas, así como el repetido argumento de su *ilegibilidad*, dan razón probablemente de la poca atención que el género despertó entre los doctos, para quienes la enorme popularidad de estas obras no era sino una prueba más de su baja calidad literaria. El esfuerzo teórico se desarrolló intensamente, en cambio, en torno a la nueva epopeya cristiana puesta en valor por el *Clovis*. El *descubrimiento* de la antigüedad, y muy en particular de los grandes poemas épicos de Homero y Virgilio, había avivado la necesidad de componer una epopeya equiparable en francés, capaz de competir, además, con otras literaturas vulgares emergentes. Tras los fracasos de la *Pléiade*, la ausencia en Francia de un poema que celebrara la emancipación y la *grandeur* de la lengua y el espíritu poético de la nación, a la manera de *Os Lusíadas*, *La Araucana*, la *Gerusalemme* o el *Paradise Lost*, pesaba sobre los hombros de los poetas de la institución —como Desmarets—, que se entregaron a tan noble tarea con plena consciencia de sus implicaciones estéticas, religiosas y políticas.

Las alusiones al poema heroico como el género más alto de la jerarquía literaria, en detrimento de la tragedia, así como a su trascendencia ideológica, son recurrentes en los prefacios y tratados teóricos que con frecuencia se antepusieron a estas obras. En la *Dissertation du poëme héroïque* (1658) con que se abre la tercera edición del *Saint-Louis*, por ejemplo, Le Moyne se refiere al género como «de plus noble et le plus important de tous les Ouvrages de l'Esprit»; sus enseñanzas

¹⁵ Baso este resumen en la *Histoire* de A. Adam II: 60-117.

constituyen, afirma, «la vraye Philosophie de la Cour», y aun mejor: «la consommation de la Félicité Politique» (*Œuvres poétiques* fols. e1^r-o3^r). Los prefacios del *Saint-Paul* y *La Pucelle*, de importante calado teórico, son igualmente categóricos a este respecto. Y el mismo convencimiento domina entre los primeros tratados en regla sobre el género, como las *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes Anciens et Modernes* (1674), del padre Rapin, o el *Traité du poème épique* (1675), de Le Bossu. En el caso de los tratadistas, cuyas obras se presentan como los últimos comentarios a la *Poética* de Aristóteles, la celebración del poema heroico como «ce qu'il y a de plus grand et de plus noble dans la poésie» (*Réflexions* 71) resulta especialmente significativa, por cuanto contradicen la bien conocida conclusión aristotélica acerca de la superioridad de la tragedia frente a la épica, basada en la mayor economía de medios de aquella a la hora de alcanzar unos mismos fines.

La empresa épica de los poetas del barroco, acometida bajo una enorme expectación, fue muy pronto percibida como un fracaso de iguales proporciones. Al mismo tiempo que Rapin celebraba el género desde una perspectiva teórica, Boileau criticaba en su *Art poétique* (1674) la baja calidad de las realizaciones prácticas, arremetiendo muy en particular contra la obra de Desmarets. Y así sería durante cincuenta años: ya en el siglo siguiente, en 1727, Voltaire remataría con unas duras observaciones su *Essay upon the Epic Poetry*, que a pesar de estar mediatizadas por la voluntad declarada de preparar el terreno para su *Henriade* (1728), manifiestan una opinión que ha perdurado hasta nuestros días.¹⁶ La

¹⁶ El ensayo, ampliado y traducido al francés al año siguiente, plantea una genealogía de la épica europea marcada por las obras de Homero, Virgilio, Lucano, Trissino, Camões, Tasso, Alonso de Ercilla y Milton. Voltaire atribuye la clamorosa ausencia de Francia en esta prestigiada historia del género, que por supuesto su *Henriade* se propone subsanar, a la poca valía de los poetas épicos de mediados del Seiscientos: «L'Europe a cru les Français incapables de l'épopée: mais il y a peu de justice à juger la France sur les Chapelain, les Lemoine, les Desmarets, les Cassaigne et les Scudéri. Si un écrivain, célèbre d'ailleurs, avait échoué dans cette entreprise; si un Corneille, un Despréaux, un Racine, avaient fait de mauvais poèmes épiques, on aurait raison de croire l'esprit français incapable de cet ouvrage: mais aucun de nos grands hommes n'a travaillé dans ce genre; il n'y a eu que les plus faibles qui aient osé porté ce fardeau, et ils ont succombé» (*Œuvres* 283).

epopeya francesa del siglo XVII fue, como bien demuestra Jenő Németh, un género fallido. Ahora bien –se pregunta–, la necesidad en Francia de una gran narración heroica, cuyo impulso nunca logró consumarse en la epopeya, ¿fue un fenómeno ajeno al nacimiento y desarrollo de la novela? ¿Qué tipo de relación debe establecerse, en términos de recepción, entre el fracaso y el triunfo de uno y otro género? («La raison d'être d'un genre avorté. La théorie du poème héroïque sous l'Ancien Régime» 90). No hay una respuesta automática, ni segura, a estas preguntas. Pero del análisis de la teoría épica del Seiscientos puede deducirse que la novela fue considerada como un horizonte muy próximo a la epopeya, con la que ésta mantuvo alternativamente relaciones de oposición, asimilación y, en última instancia, competencia. Así, concluye Olivia Rosenthal a propósito del *Traité du poème épique* de Le Bossu, «si le roman peut en effet remplir les conditions édictées par Le Bossu en termes de disposition et d'invention, et s'il plaît davantage que la poésie, à quoi bon écrire encore des poèmes épiques?» («Épopée et roman dans les discours théoriques en France au XVII^e siècle» 186).¹⁷

Al margen de la competencia entre épica y novela, lo que me interesa destacar a partir de las difíciles relaciones entre uno y otro género es el elemento creativo que nace de la disputa, su marcado impulso reflexivo. Vale la pena observar, además, cómo en este proceso polémico de construcción teórica entran en juego, de un modo complejo, las tensiones propias de la Querrelle. En este sentido, es importante señalar que, si bien se puede hablar, como ha hecho Larry Norman (*The Shock of the Ancient* 55), del partido de los Modernos como «the party of prose as opposed to verse, and, consequently, the party of the romance and the novel as opposed to the epic», las posturas y los argumentos difícilmente encajan en una percepción simétrica de la Querrelle. En las páginas inmediatas veremos cómo la defensa y teorización de la épica moderna

¹⁷ Acerca de las relaciones entre épica y novela en el Seiscientos, véase el breve pero útil capítulo de R. Bray sobre «Le poème héroïque et le roman» en *La formation de la doctrine classique en France* 336-349; y el más reciente artículo de C. Esmein, «Le rôle de l'épopée dans la théorie du roman au XVII^e siècle. Exemplarité, concurrence et abandon de la poétique épique».

no fueron cuestión de un solo partido, y cómo, lejos de apoyarse únicamente en las razones de los Modernos, los autores del medio siglo tendieron a fundamentar sus composiciones en los modelos y autoridades de los Antiguos. Este contexto, más clasicizante que modernizador, nos permitirá apreciar mucho mejor, acto seguido, la originalidad de la postura de Desmarests, el primer y más Moderno de todos los Modernos.

Empecemos con el ejemplo que nos brinda Georges de Scudéry (1601-1667). En el *Discours sur l'Épopée* que el autor antepone a su poema heroico *Alaric*, publicado poco antes que el *Clodis*, en 1654, fundamenta la legitimidad de la obra no ya en su modernidad, sino en la regularidad y antigüedad de su factura, así como en las principales autoridades de la tradición clásica. Así, para su composición asegura haber consultado, además de Aristóteles, Horacio y Macrobio, a «Scaliger, le Tasse, Castelvetro, Piccolomini, Vida, Vossius, Pacius, Ricobon, Robortel, Paul Benni, Mambrum, et plusieurs autres» (*Alaric* fol. 48^r). Desde el arranque del *Discours*, además, alude significativamente a la relación de la epopeya con la novela:

Comme le Poëme Epique a beaucoup de rapport, quant à la constitution, avec ces ingénieuses Fables, que nous apellons des Romans; il est presque superflu que j'en parle icy: puisque j'en ay traité assez amplement, dans l'Avant-propos de mon *Illustre Bassa*: et que d'ailleurs l'heureux succès de ce Grand Visir, et celuy du *Grand Cyrus* qui l'a suivy, ont assez fait voir, ce me semble, que je n'ignore pas absolument ce genre d'écrire, dont je me mesle quelquefois. (*Alaric* fol. a8^r)

Tras constatar las similitudes entre uno y otro género, basadas como sabemos en las lecturas renacentistas de Amyot, Scudéry remite al lector a los prefacios de las dos novelas heroicas atribuidas a su hermana Madeleine, pero firmadas únicamente por él: *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* y el *Grand Cyrus*, esta última compuesta por las mismas fechas que el *Alaric* y en la que se remite, una vez más, a los preliminares de la obra anterior, al parecer escritos enteramente por Georges.¹⁸ En en «Preface»

¹⁸ «[...] lecteur, je me suis si bien trouvé des règles que j'ai suivies dans mon *Illustre Bassa*, que je n'ai pas jugé que je les dusse changer en composant ce second roman,

del *Ibrahim*, verdadera poética de la novela, se establece la regularidad y antigüedad del género por vía de su asimilación a la épica. Scudéry empieza señalando la importancia de las reglas del arte, fundamentales para cualquier género, incluida la novela: «Châque Art a ses règles certaines, qui par des moyens infaillibles mènent à la fin que l'on se propose» (*Ibrahim e2^r*). Y a ello sigue, como primer principio rector, la necesidad de acogerse a la autoridad de los «grands Génies de l'Antiquité», de los que entresaca una muy estudiada serie de nombres de la tradición épica y novelesca:

Comme nous ne pouvons estre sçavans, que de ce que les autres nous enseignent; et que c'est à celuy qui vient le dernier, a suivre ceux qui le devancent: J'ay creu que pour dresser le plan de cét Ouvrage il faloit consulter les Grecs, qui ont esté nos premiers Maistres; suivre la route qu'ils ont tenuë; et tâcher en les imitant, d'arriver à la mesme fin que ces grands hommes s'estoient proposée. J'ay donc vû dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du Poëme Epique, il y a une action principale, où toutes les autres sont attachées; qui regne par tout l'ouvrage; et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'*Iliade* d'Homere est la ruine de Troye: dans son *Odysée*, le retour d'Ulisse à Itaque: dans Virgile, la mort de Turne, ou pour mieux dire la conqueste de l'Italie; plus prés de nous dans le Tasse, la prise de Hierusalem; et pour passer du Poëme au Roman, qui est mon principal objet, dans l'Heliodore, le mariage de Chariclée et de Theagenes. Ce n'est pas que les Episodes en l'un, et les diverses histoires en l'autre, n'y soient plutost des beautez que des deffaux: mais il est toujours necessaire, que l'adresse de celuy qui les employe, les face tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cét enchainement ingenieux toutes ces parties ne facent qu'un corps; et que l'on n'y puisse rien voir de détaché ny d'inutile. (*Ibrahim* fols. e2^v-e3^v)

de sorte que, pour ne redire pas deux fois les mêmes choses, c'est à la préface de ce premier que je vous renvoie, si vous voulez voir l'ordre que je suis en travaillant sur ces matières» (*Artaème ou le Grand Cyrus* 56).

Nótese la transición natural, sin solución de continuidad, entre el «Poëme» y el «Roman», que se cifra en Heliodoro, puesto en pie de igualdad a la épica antigua, tal como veníamos viendo en la sección anterior. Scudéry fundamenta su práctica literaria en una adaptación selectiva de los principios de Aristóteles, a partir de la idea de unidad de la fábula y del criterio de materia, forma y ornamentos. Contra Castelvetro y su defensa de la materia fabulosa en la poesía sostiene que la épica debe basarse en la verdad de la historia, por su mayor patetismo: «les actions qui sont vray-semblables, d'autant qu'elles ont quelque ombre de verité parmy leur mensonge, sont plus propres à esmouvoir à compassion, que celles où ce mensonge se fait voir à descouvert» (*Alaric* fol. a9^r). Tal como ocurre en sus novelas, la verdad de la historia es un recurso que se pone al servicio de la ficción. Es aquí donde se introduce de un modo más evidente la lección de Tasso: contra el recurso a lo sobrenatural pagano, que puede ser fuente de inverosimilitud, la épica moderna debe tomar sus temas de la historia cristiana; es ese «maravilloso cristiano» que luego defenderá también Desmarests, y que se percibe como imaginativo pero contenido en los límites de la verosimilitud. Al cabo, dado que la invención es «la principale partie du Poëte» (fol. a9^v), éste debe poder alterar la verdad mediante la ficción cuando sea necesario, sin profanar lo sagrado.

En cuanto a la función moral del poema, Scudéry defiende el didactismo, la elevación y la durabilidad característicos de los grandes poemas antiguos. Para subrayar esta idea acude a unos celebrados versos de la «Élegie à une dame» de Théophile de Viau, en la que el lema de la araña es utilizado a modo de crítica burlesca de la poesía «à la moderne»:

De même l'Araignée en filant son ordure
Use toute sa vie et ne fait rien qui dure.

Contra esta idea, Scudéry defiende el *utile* de los grandes poetas antiguos, Homero principalmente, que elevan sus ficciones con enseñanzas nobles y *científicas* (sobre la guerra, la navegación, etc.), además de aportar deleite. En esta tradición inscribe su *Alaric*, y asimismo las dos

novelas escritas con su hermana Madeleine. Por lo que cumple a la forma del poema, sigue la unidad de acción y el criterio de pocos episodios, aunque reconoce haber seguido más a Ariosto y Tasso, es decir, que se ha permitido una cierta dispersión, sin por ello romper la unidad de la fábula. En cuanto a la *elocutio*, se acoge al estilo sublime, el que corresponde a la épica.

En el apartado final del prefacio regresa al vínculo entre épica y novela, con reflexiones de interés a nuestros propósitos. Por un lado, reconoce la preponderancia, en las novelas, del tema amoroso, ajeno a la épica; por otro, en lo que toca a la *dispositio*, nota que, efectivamente, «Heliodore, Athenagoras, et tous les autres Auteurs Grecs», maestros del género novelesco, «commencent leur narration par le milieu de l'Avanture, et non pas par son commencement comme mon Poëme» (fol. e3^v), según era norma en la mayoría de poemas épicos. Scudéry confiesa y aun se cuestiona este rasgo irregular de su composición («je l'avouë», «je me l'objecte moy-mesme»), para escudarse en el modelo regular de sus novelas, así como en la querrela entre Ariosto y Tasso, que había dejado abierta y en disputa la cuestión: «L'on voit bien que ce n'est pas une chose que j'ignore, puis que je la sçay, par mon Bassa et par mon Cyrus: mais c'est que quoy que l'Arioste et le Tasse n'ayent pas pris entierement la mesme route, ayant pour moy mes Maistres et les leurs, j'ay pû du moins regarder la chose comme indifferente» (fol. e4^r). El prefacio se cierra con un listado de los términos dificultosos, con su definición para los lectores, señal inequívoca del público mundano al que va dirigida la obra.

Si de Georges de Scudéry pasamos al jesuita Pierre Le Moyne, nos encontraremos con el mismo énfasis en la importancia de las reglas antiguas. En la *Dissertation du poëme héroïque* (1658), Le Moyne defiende la idea de que hace falta ser poeta —en el sentido antiguo, recalca— para poder juzgar convenientemente la poesía, y declara haber compuesto la disertación para explicar las reglas de su poema (el *Saint-Louis*) y de los cuatro que aparecieron después, en clara referencia a Scudéry, Godeau, Chapelain y Desmarets. En el arranque compara el poema heroico a un gran palacio, con una estructura y un diseño complejos que precisan

de un determinado conocimiento previo (una poética) para su correcta comprensión; sin él no es posible establecer un juicio autorizado:

Le Poëme Heroïque est un Edifice de cette grandeur et de cette forme: il y faut garder les mesmes regles, qui se gardent en la structure des plus grands Palais. Et le Lecteur ignorant de ces regles, qui sans avoir égard au Magnifique, au Sublime, au Merveilleux que demande l'Heroïque, y chercheroit le Joli du Madrigal, ou le Mignard de l'Elegie, feroit à peu près, comme si dans les Sales et dans les Galeries du Louvre, il chercheroit la politesse et le lustre d'un Cabinet de la Chine. (*Œuvres poétiques* fol. e1^v)

Su perspectiva es esencialmente neoaristotélica, con atención a la materia, la forma y los elementos ornamentales o elocutivos. En sintonía con lo que veíamos en el prefacio de Scudéry, Le Moyne afirma que el asunto del poema tiene que ser histórico y cristiano, lo que lo convierte en más alto y digno que la falsa religión de los griegos. Asimismo defiende, dentro de ese marco, la libertad creadora del poeta y la preeminencia que se debe conceder a la invención. Su preocupación por la unidad compositiva lo lleva a lanzar una fuerte andanada contra los *romanzzi*, verdaderos centauros, cuerpos informes y receptáculos de todas las infracciones de las reglas clásicas:

En cét endroit, on me doit permettre de crier de toute ma force, qu'on se garde des écueils, qui font vers les costes d'Italie: qu'on ne se laisse point emporter aux mauvais exemples du Pulci, du Boyardo, de l'Arioste, et des autres semblables Poëtes de ce Pays-là. Ils nous ont fait des Monstres en Vers: des Corps sans forme, et à plusieurs formes: des Romans meslez de l'Heroïque et du Comique: des Centaures demi-hommes et demi-chevaux: des Edifices, où l'on void sur un mesme Plan, des Palais et des Hales, des Temples et des lieux de débauche. Peut-on voir une plus hardie, une plus licencieuse infraction de toutes les regles de la Poësie, et de tous les devoir du Poëte? Se peut-on revolter avec plus d'audace contre la Raison, contre l'Antiquité, contre l'Exemple? (i1^v).

Con todo, el jesuita trae a colación, aun sin estar de acuerdo, el argumento según el cual los *romanzzi* no violan las reglas clásicas porque no siguen el modelo de la épica. De esta forma da cauce, con Cinzio y Pigna –y contra Tasso– a la idea de la modernidad del género novelesco, que identifica no solo con el *Orlando*, sino con el *Amadís* y sus descendientes, a los que no concede la menor autoridad:

[...] le Poëme Roman est une Fabrique moderne, mais informe et capricieuse; qu'il ne s'en trouve point de Plan, ni de Modele dans la bonne Antiquité; qu'il ne s'en voit pas mesme un seul vestige dans les Histoires fabuleuses d'Anaxagoras, de Jambicus, d'Achilles Tatius, d'Heliodore: et qu'il n'estoit pas connu dans le Monde Poëtique, avant que les Amadis et les autres Preux extravagans, aussi bizarres que les Centaures et les Geryons, y fussent venus faire la guerre au bon Sens et à la Raison. Et certes le memorable remercement avec lequel le Cardinal d'Este receut l'Arioste, après la lecture de son Roland, est un assez bel exemple du jugement qu'il faut faire de cette sorte de compositions irregulieres. (fol. i2^r)

En su modernidad, la *novela* caballescica medieval y renacentista se distingue tanto de la épica clásica como de la novela griega, y sirve de contramodelo de la épica y la novela modernas, géneros que pasan a ser presentados como la superación de este marco anterior gracias a la recuperación de un referente más antiguo y más noble.¹⁹ El argumento, cíclico, es propio de un Antiguo, que fundamenta la superioridad del modelo narrativo del presente en la antigüedad más lejana, obviando la desprestigiada edad intermedia u oscura. «Le Temps a ses Perspectives», reconoce Le Moyne, y «S'il faut aller bien loin de son Siecle, pour inventer hardiment, et pour feindre avec liberté; il faut aller encore plus loin, pour trouver le Grand, le Magnifique et le Merveilleux, qui sont

¹⁹ Se trata de un tipo de relación polémica comparable a la que D. Javitch describe acerca del *romanzo* en «El descrédito y la atracción del *romanzo* caballescico en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI», y que en el siglo XVII se sustanció en un juego de fuerzas igualmente creativo entre épica y novela modernas y los libros de caballerías.

des qualitez essentielles à l'Heroïque» (fol. e4^v). El pasado más alejado se convierte, también aquí, en anuncio de lo nuevo.

Detengámonos aún en un tercer y último ejemplo, significativo por cuanto la transposición de los principios de la épica clásica a la novela moderna es absoluta. Se trata de François Hédelin (1604-1673), *abbé* d'Aubignac, autor de una voluminosa –y filosófica– novela heroica titulada *Macarise, ou la reine des Iles Fortunées* (1664), de significativo subtítulo: *Histoire allégorique contenant la Philosophie morale des Stoïques sous le voile de plusieurs aventures agreables en forme de Roman*, alegoría política que se propone revelar, en sus raíces estoicas, la verdadera religión cristiana.²⁰ Las «Observations nécessaires» que sirven de prefacio a la obra parten de la idea, que ya hemos visto en Tasso, de que las reglas aristotélicas son las mismas –e igualmente válidas– para la épica y la novela. Aubignac presenta una clara asimilación entre los dos géneros, a los que hermana asimismo un inicio *in medias res* y que solamente se distinguen en el uso de verso y prosa:

On ne trouvera pas étrange que dans ce discours je reduise les Romans à la mesme regle que les Poëmes Epiques, car ils ne sont distinguez que par la versification, tout le reste leur est commun, l'invention, la disposition, la fabrique et les ornements; et je ne puis comprendre le sentiment de ceux qui se sont avisez d'en donner une nouvelle difference contre les reigles d'Aristote et des autres Sçavants, et de dire qu'il n'estoit pas necessaire que le Heros d'un Roman fût aussi vertueux que celuy d'un Poëme Epique, et qu'il pouvoit tomber dans quelques foiblesses et faire des lâchetez. (*Macarise* 144-145)

Unos años más tarde, a principios de 1670, y a pesar de su enorme predilección por los épicos antiguos, Aubignac escribiría *Les Conjectures académiques, ou Dissertation sur l'Iliade*, en las que se atrevió a sugerir, en un contexto erudito, lo que para muchos constituía la máxima impiedad: que la *Iliada* y la *Odisea* eran compilaciones de poesías de diferentes

²⁰ Es la línea interpretativa de G. Couton, *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle* 164-168.

autores y épocas, y que por consiguiente Homero, como individuo histórico aislado, nunca había existido:

Il est bien mal aisé, pour ne pas dire impossible, qu'un homme seul ait été pourvu de tant de lumières, qu'il ait possédé tout ensemble des connaissances qui ne peuvent être dispersées que dans l'âme de plusieurs, et que dans ces premières années, où l'on veut que l'auteur ait composé l'*Iliade*, il ait joui d'un bien qu'on ne peut acquérir que dans la suite de plusieurs âges ajoutés les uns aux autres; qu'il ait été pleinement instruit en tant de délicates industries, qui demandent les soins d'une infinité d'artisans; et que néanmoins, on ne trouve dans son ouvrage que des éclairs, et des traces marquées en quelques vers, comme tombés de la plume en écrivant. (*Conjectures* 121-122)

Habría que esperar a finales del siglo XVIII para que estas ideas tuvieran verdadero impacto, formuladas entonces, hasta sus últimas consecuencias, por Friedrich August Wolf. En el contexto de la Francia del XVII, Aubignac siente la necesidad de reivindicar el hecho de que «on peut soutenir qu'Homère n'était pas un bon poète, et que même il n'a jamais été, sans se rendre suspect d'être mal affectionné à la couronne, ni de mal penser de la religion» (*Conjectures* 3). A pesar de las reiteradas justificaciones de este gran defensor de los antiguos, las *Conjectures* no se publicaron hasta 1715, mucho después de la muerte de su autor, ya en plena *Deuxième Querelle* o *Querelle d'Homère* (1711-1717), que prestaba un trasfondo significativo a sus palabras de medio siglo atrás.²¹ Perrault y Boileau conocieron la obra en manuscrito y se valieron de ella en sus disputas: el primero no dejó pasar la ocasión de aducirla a su favor en el tercer tomo del *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1692), donde afirma que Aubignac había escrito las *Conjectures* para demostrar la inexistencia de Homero; el segundo lo menciona en su *Troisième Réflexion sur*

²¹ Sobre esta querella, que sobrepasa los límites de este trabajo, véase H. Rigault, *Histoire* 353-460; N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, F. Assaf, «La deuxième Querelle (1714-1716): pour una gènesis des Lumières»; Ch. Grell, «La querelle d'Homère et ses incidences sur la connaissance historique» y F. Létoublon- C. Volpilhac-Auger, eds., *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*.

Longin (1692-1694), escrita como refutación de las tesis modernas de Perrault, donde sostiene que el *abbé* no pudo haber tenido tal propósito.

Lo que los ejemplos aducidos nos permiten concluir es que, lejos de constituirse en vanguardia teórica, la novela se percibe en los cauces de la poética neoaristotélica, asociada siempre —con mayor o menor vehemencia— a la épica, y por lo tanto a los argumentos de los Antiguos. Como apunta René Bray, «de roman ne marche pas à part sur une voie originale. Il n'est pas la citadelle d'une réaction contre la doctrine classique. Les théoriciens l'annexent et les romanciers laissent faire ou même travaillent à cette annexion. Il subit lui aussi le joug des règles: l'esprit du temps le pénètre» (*La formation de la doctrine classique* 349). Al arribo del más alto de los géneros narrativos de la antigüedad, la novela buscó un modelo de regularidad y, sobre todo, de legitimidad poética. Ahora bien, en tanto que penetrada del espíritu del tiempo, no fue ajena tampoco a la dinámica polémica característica de toda la época, en la que el legado antiguo fue fuertemente discutido, contestado y, según los Modernos de la Querella, superado.

1.4 Abejas y arañas, leones y corderos

Según el lema clásico de las abejas y las arañas, inmortalizado por Jonathan Swift como símbolo de la Querella de los Antiguos y los Modernos, dos vías alternativas explican el proceso de creación poética: la del ideal de la *imitatio*, representado por la imagen de la abeja que liba en multitud de flores, y la de la originalidad total, encarnada en la araña (o el gusano de seda, según las versiones), capaz de segregar por sus propios medios el hilo de su tela.²² A la altura de 1697, cuando en Francia se habían producido las primeras reconciliaciones entre los líderes de los partidos enfrentados, y en la londinense Biblioteca de Saint-James, en

²² El lema de las abejas y las arañas —o más bien su primera mitad— tiene una larga y acreditada tradición, que se remonta en última instancia a Aristófanes, y regresa en Horacio, Séneca y Petrarca, entre muchos otros. Acerca de los orígenes y significación de ambas figuras simbólicas y de su interacción en la historia de las ideas, véase Fumarioli, *Les abeilles et les araignées* 216-217.

cambio, los libros antiguos y modernos habían iniciado una verdadera batalla campal –la célebre *Battle of the Books*–, Swift resume la disputa en una polarización extrema del conflicto asociado al lema clásico, según la cual la cuestión principal consistía en saber quién era la criatura más noble de las dos: «that which, by a lazy contemplation of four inches round, by an overweening pride, which, feeding and engendering on itself, turns all into excrement and venom, producing nothing at all, but flybane and cobweb; or that, which, by an universal range, with long search, much study, true judgment, and distinction of things, brings home Honey and wax» (*The Battle of the Books* 111).²³

Escrita en casa de su maestro Sir William Temple, autor en 1690 de un célebre ensayo en respuesta a los presupuestos incendiarios de los Modernos franceses, *An Essay upon the Ancient and Modern Learning*, la fábula de Swift recoge –y ridiculiza– las escaramuzas a que había dado lugar este texto, con intervenciones del lingüista William Wotton y los filólogos Richard Bentley y Charles Boyle, editores de las controvertidas *Epístolas* de Phalaris. El episodio de la abeja y la araña es apenas un breve interludio en la larga y delirante batalla de los libros, que la pluma satírica de Swift se regocija en describir con todo lujo de detalles, pero funciona como *mise en abyme* fundamental, anticipando y justificando teóricamente la humillante derrota de los Modernos con que concluyen la disputa y el relato. En pleno fragor de la batalla, pues,

²³ *The Battle of the Books* se inscribe en un relato más extenso, *A Tale of a Tub, Written for the Universal Improvement of Mankind*, en el que Swift ahonda en la afilada crítica contra los Modernos, y contra la filosofía de Hobbes en particular. El título del relato marco establece una analogía con un procedimiento empleado por los marinos para protegerse de las embestidas de una ballena, y que consiste en echarle un tonel vacío para que se encele y abandone la idea de atacar el navío. El propio Swift explica el contenido de la parábola: la ballena debe interpretarse como el *Leviathan* de Hobbes, capaz de destruir los demás sistemas de religión y de gobierno, y de los que se asume que los Modernos toman sus armas; el navío en peligro es la antigua República de las Letras. Acerca de la irónica y desencantada postura de Swift en la Querrela, véase J. C. Mueller, «A Tale of a Tub and early prose»; H. Weinbrodt, «'He Will Kill Me Over and Over Again': Intellectual Contexts of the Battle of the Books»; y M. Walsh, «Swift's Tale of a Tub and the mock book» y su introducción a *A Tale of a Tub and Other Works*, en *The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift*.

con los libros antiguos y modernos todavía con las espadas en alto, Esopo es el encargado de interpretar y validar la disyuntiva planteada tras el breve diálogo entre la abeja y la araña. El parlamento es largo, pero merece ser citado en extenso:

For pray, gentlemen, was ever any thing so modern as the spider in his air, his turns, and his paradoxes? He argues in the behalf of you his brethren, and himself, with many boastings of his native stock and great genius; that he spins and spits wholly from himself, and scorns to own any obligation or assistance from without. Then he displays to you his great skill in architecture and improvement in the mathematics. To all this the bee, as an advocate retained by us the Ancients, thinks fit to answer –that if one may judge to the great genius or inventions of the Moderns by what they have produced, you will hardly have countenance to bear you out in boasting of either. Erect your schemes with as much method and skill as you please; yet if the materials be nothing but dirt, spun out of your own entrails (the guts of modern brains), the edifice will conclude at last in a cobweb, the duration of which, like that of other spider’s webs, may be imputed to their being forgotten, or neglected, or hid in a corner. For any thing else of genuine that the Moderns may pretend to, I cannot recollect, unless it be a large vein of wrangling and satire, much of a nature and substance with the spider’s poison; which, however, they pretend to spit wholly out of themselves, is improved by the same arts, by feeding upon the insects and vermin of the age. As for us, the Ancients, we are content, with the bee, to pretend nothing of our own beyond our wings and our voice, that is to say, our flights and our language. For the rest, whatever we have got has been by infinite labour, and search, and ranging through every corner of nature; the difference is that instead of dirt and poison, we have rather chose to fill our hives with honey and wax, thus furnishing mankind with the two noblest of things, which are sweetness and light. (*The Battle of the Books* 113).

Las profundas connotaciones valorativas de la fábula de Swift, claramente decantada a favor de los Antiguos, apuntan a cierto reconocimiento de la superioridad técnica de los Modernos en materias como

las matemáticas o la arquitectura, al tiempo que señalan como principal debilidad de este partido la naturaleza corrupta de sus fundamentos, germen de lo que, según esta interpretación, sería motivo de su propia destrucción. Frente a la nobleza y durabilidad que sustentan el trabajo de los Antiguos, las invenciones modernas son consideradas efímeras y venenosas, el resultado narcisista de un presentismo ignorante y autocomplaciente. Desde luego, ni Desmarets ni el resto de defensores de los Modernos podían ver la cuestión de esta forma. Para ellos, el problema de la sujeción a los modelos clásicos, candente desde el Renacimiento, debía invertirse en sus mismos términos. Así, el escritor que libaba en las fuentes de la tradición debía ser considerado una criatura sin patria, incapaz de hacer nada por sí misma y dedicada a saquear los grandes nombres del pasado; por el contrario, el escritor que creaba a partir de su propia experiencia, que ostentaba con orgullo su autonomía y su genio nacional, constituía el referente adecuado para los tiempos presentes. Esta inversión de las polaridades explica el sesgo con el que Desmarets encara la distinción entre invención moderna e imitación antigua, para lo que recurre a una especie de contra-lema en el que abejas y arañas han cedido su lugar a leones y corderos:

Pour inventer, il faut une vivacité d'imagination, une conduite de jugement, une force, une hardiesse, et une confiance en soy-mesme, sans qu'elle puisse estre accusée de presumption ; parce que cette confiance est juste, quan elle est heureuse: et quiconque a cette confiance en soy, et invente avec succès, conduit après luy une foule d'imitateurs [...]. Les Inventeurs sont comme les lions, qui se fiant en leur force marchent seuls par des routes détournées, non communes, et surprenantes. Les Imitateurs sont comme des moutons, qui sont conduits par un berger, et qui suivent encore celui d'entre'eux qui marche le premier vers quelque lieu» (*Comparaison* xx: 90).

Desmarets invierte, en efecto, el orden y la preeminencia de los protagonistas en disputa, subrayando los valores de la imaginación, la fuerza y la libertad para caracterizar el poder creativo de los Modernos frente a la subordinación y ceguera de los Antiguos. El pasaje pertenece al

primero de los panfletos que hacia el final de su vida lo consagraron como representante del recién inaugurado partido de los Modernos, *La Comparaison de la langue et de la poésie française* (1670), «un exposé théorique de la modernité», en palabras de Alain Viala, en el que se despliegan pormenorizadamente el conjunto de argumentos que conformaron el principal arsenal teórico de sus sucesores en la Querella.²⁴ En el heterogéneo ensamblaje de textos que componen la *Comparaison*, en los que en seguida nos detendremos, Desmarets concentra la discusión en torno al eje fundamental de esta oposición entre la invención moderna, a la que describe como una fuerza excepcional que se eleva por encima de todos los saberes y lecturas, y la imitación antigua, a la que, además de la imagen denigrante de los corderos, asocia el motivo de la fuente pública, lugar al que acuden quienes, sedientos de saber, no disponen de recursos propios (*Comparaison* xx: 89-90). Cualquiera que sea la metáfora, la idea moderna de invención implica en Desmarets una celebración del aquí y ahora, un canto, en el fondo, de la riqueza y la grandeza de la propia nación, que permiten ir más lejos y llegar más alto que la actitud temerosa, obediente y en última instancia estéril de los Antiguos. El desafío lo había lanzado ya entre los versos de *Les Amours du compas et de la règle, et ceux du soleil et de l'ombre* (1637), integrados en la *Comparaison*:

Animé d'un beau feu, plein d'une noble audace,
D'un pied libre je cours aux vallons du Parnasse;
Et la Muse en riant me conduit par la main
Où ne marcha jamais le Grec ni le Romain.
(citado en la *Comparaison* 274)

Los mismos valores de fuerza, audacia y majestad —propios del león frente al cordero— habían sido aducidos también en el prefacio del *Clovis* de 1657, en un gesto de clara oposición a las constricciones imaginativas

²⁴ La cita de Viala proviene de «Desmarets, la guerre des institutions et la modernité» 876 ; véase también, del mismo autor, una lectura complementaria de la *Comparaison* en «Eléments pour une poétique historique des recueils: un cas ancien singulier: la *Comparaison* de Desmarets».

de la poética clásica: «il faut franchir les bornes de la Nature, soit pour les choses, soit pour les paroles, si nous voulons faire des ouvrages qui ne soient pas communs» (*Clovis* fol. o1^r). Contra las reglas, Desmarets confiaba ya entonces en que «des personnes judicieuses» serían capaces de apreciar el riesgo y la novedad de una empresa que, como la llevada a cabo en su poema, apostaba por los poderes de la invención en detrimento de los preceptos y los ejemplos antiguos:

Si j'entreprendois de rendre raison de toutes les parties de ce Poëme, on pourroit croire que j'aurois dessein de preoccuper les jugemens. Mais je sçay qu'ils veulent estre libres; et que le plus on employe d'artifices pour les forcer, plus ils s'arment pour defendre leur liberté. Je laisse donc aller cet ouvrage parmy tous les dangers qu'il peut courir; comme ces enfants exposez, qui ont quelquefois une vie plus celebre, que ceux dont on a pris le plus de soin. (*Clovis 1657* fol. e1^r)

El tópico de humildad que presenta a la propia obra como un hijo del ingenio, y por lo tanto huérfano y abandonado, con las mejores esperanzas, a las puertas de una inclusa, tiene en el *Advis* de 1657 una significación adicional, por cuanto supone, por parte de Desmarets, la negativa a explicar cabalmente su obra, a rendir cuenta, según modelos clásicos, de sus particularidades: que sea el juicio de cada cual, que se quiere enemigo de constricciones, el que determine el valor de su *Clovis* y lo ampare. Ya desde la primera edición del poema que más tarde presentaría sin ningún pudor como «le Poëme Heroique de la France Chrestienne» (*Clovis 1673* fol. A3^r), Desmarets apelaba, pues, a una mayor «justicia» en el comentario crítico de las obras modernas, a menudo censuradas en virtud de la exigencia de «quelques-uns de nostre siecle» que, «voulant faire consister toute l'excellence d'un ouvrage en la seule politesse, plûtost qu'en la haute majesté, qui est meslée de force et de politesse», abogaban por el estricto cumplimiento de la poética clásica (*Clovis 1657* fol. o2^r). Lejos de los argumentos de regularidad y antigüedad de un Scudéry o de un Le Moyne, Desmarets planteaba entonces la posibilidad de un tipo de crítica racionalista

que se preocupara más por señalar las diferencias con respecto a la épica antigua que por ahondar en sus continuidades.

El círculo cartesiano de Henri Louis Habert de Montmor, reducto de *saloniers* y científicos *amateurs* del que nacería, en 1666, la Académie des Sciences, era en este sentido más próximo a las ideas modernas de Desmarests, por cuanto auspiciaba un tipo de lectura menos prescriptiva, y más racional, de los antiguos. Bajo las directrices de este círculo había aparecido en 1662 un *Traité du poème épique pour l'intelligence de l'Eneïde de Virgile, lequel doit estre joint aux Remarques de la Traduction qui en a esté faite*, de Michel de Marolles (1600-1681), *abbé* de Villeloin, en el que este prolífico traductor de los clásicos latinos, entre los que se cuenta por supuesto la *Eneida*, plantea una reflexión del género «d'une maniere que l'on n'a fait iusques icy en nostre Langue» (*Traité* a3^v). En la dedicatoria del tratado, dirigida a Habert de Montmor, Marolles defiende el criterio único del *bon sens* para juzgar los poemas heroicos antiguos y modernos, en un ejercicio crítico que en buena medida busca la misma justicia a la que apelaba Desmarests:

Je maintiens qu'il y a plusieurs sortes de Poëmes Epiques, et que pour estimer Homere, Virgile, et le Tasse comme ils le meritent, il ne faut pas s'imaginer, qu'il n'y ait point d'autres Poëmes Heroïques que ceux qu'ils nous ont laissez: qu'ils ne sont pas les seuls qui soient composez sur les regles du bon sens, qu'il faut touÿours suivre: qu'Aristote mesme avec sa grande reputation, ny Horace, ny le Tasse, ny Iules Scaliger, ny Vossius, ny tous les autres excellens Hommes en ces sortes de connoissances, qui les ont suivis, ne sont pas infaillibles: que chacun qui se trouve nay pour les délices des Muses, et des Graces Poëtiques, doit suivre son Genie, et s'accommoder à la portée de son sujet. (*Traité* a3^v-a4^r)

A juicio de Marolles, la lectura excesivamente restrictiva de los modelos antiguos había llevado a la creación moderna hasta límites absurdos, convirtiendo la mayoría de poemas heroicos contemporáneos en copias vulgares del poema virgiliano, considerado como el modelo épico por

excelencia, muy por encima de la *Ilíada*.²⁵ En el último capítulo del tratado, *De l'Imitation*, Marolles subraya el carácter complementario de la imitación («Je ne croy pas que l'Imitation soit absolument necessaire pour faire un Poëme illustre» 114) y advierte de nuevo contra los peligros del servilismo: «il faut [...] que l'imitation soit de telle sorte qu'on n'en transcrive pas les pensées, ou qu'on n'en fasse que changer les noms et les termes, sans rien mesler du sien» (115). El buen poeta, como el buen traductor, debe anteponer el propio juicio, y la propia creatividad, a la mera copia. Y de la misma manera que una y otra actividad divergen en su naturaleza y deben ser juzgadas según los criterios que las rigen, la épica antigua y la moderna deberían ser valoradas en su diversidad, teniendo en cuenta en cada caso el buen gusto y el buen juicio de cada autor particular.

Seguía las mismas directrices cartesianas, aunque de forma menos original, el prefacio de Louis Le Laboureur (ca. 1615-1679) a su *Charlemagne, poëme héroïque* (1664), que desató la polémica, en cambio, por poner nada menos que en boca de un ángel «les principes d'une nouvelle Philosophie» (*Charlemagne* fol. e2^r). Más interesante a nuestros propósitos, sin embargo, es el tratado que el mismo autor publicó tres años más tarde, en 1667: las *Avantages de la langue françoise sur la langue latine*, también con dedicatoria a Habert de Montmor. Con el mismo entusiasmo ingenuo, y en cierta manera contradictorio, hacia los postulados racionalistas de Descartes, Le Laboureur defiende en esta serie de *dissertations* la superioridad de la lengua vernácula frente a la latina y pretende mostrar, por esa vía, la preeminencia de la poesía francesa sobre la neolatina, a la que considera un puro ejercicio de pedantería. El tratado, reimpresso solo tres años después, en 1669, es un intento de fundamentar la poética de aquellos que «trouvent toûjours dans leur esprit ce que d'autres ne rencontreroient que dans leurs Bibliothèques» (*Avantages* a5^r). Exaltación del ideal moderno de

²⁵ J. Nemeth explica el signo latino del renacimiento barroco de la epopeya en función del modelo narrativo de la *Eneida*, cuyo héroe único, elegido por los dioses más altos y fundador de Roma, se corresponde mejor con las funciones asignadas a la épica moderna, que la *Ilíada* («La raison d'être d'un genre avorté» 95-96).

originalidad que encuentra expresión, asimismo, en la celebración del siglo y del rey, y que lleva a Le Laboureur a poner las bases de una «querelle» que, según se encarga de subrayar, «importe à tous les François», puesto que se trata de defender, «contre un si puissant Aversaire», «l'honneur d'une Nation qui est la victorieuse de toutes les autres» (*Avantages* 283-284).²⁶

La Comparaison de Desmarets se enmarca en el contexto de esta polémica, que no era ni nueva ni original. Más de un siglo antes, La *Deffense et Illustration de la langue françoise* (1549), de Joachim Du Bellay, había planteado la cuestión de la supremacía lingüística –y política– de Francia, con un vocabulario y unas metáforas belicistas muy parecidas a las que abundan en las *Avantages de la langue françoise sur la langue latine*.²⁷ A diferencia del fundador de la *Pléiade*, y del mismo Le Laboureur, de quien Desmarets toma en cierto modo el impulso, la «guerre» a la que se libra el autor de la *Comparaison* al final de su carrera no se limita, sin embargo, a la defensa de la lengua francesa como lengua de cultura y representación del poder del Estado, un debate que a finales del xvii estaba en buena medida superado. Tras la importante labor de la Académie Française, institución a la que Richelieu había asignado como función principal «travailler avec tout le soin, et toute la diligence possibles, à donner des règles certaines à notre langue, et à la rendre pure, éloquente, et capable de traiter les arts, et les sciences» («Statuts et règlements de l'Académie Française» 19), tras los diversos trabajos de propaganda que le iban asociados, y tras las diversas *defensas* de la lengua que no se dejaron de publicar a lo largo del siglo, la transferencia de la autoridad política y del prestigio cultural estaban

²⁶ Acerca de la querrela del francés contra el latín, también conocida como la «Querelle des Inscriptions», por cuanto tuvo importantes repercusiones en el debate sobre la lengua en que debían grabarse las inscripciones en monedas y monumentos, véase H. Gillot, *La Querelle* 433-453 y el exhaustivo análisis de B. Guion, «Langue et nation: l'invention du 'siècle de Louis le Grand'».

²⁷ Véase O. Rosenthal, «Que pour juger en maistre de la Langue et de la Poësie Française, il faut estre bon Orateur et bon Poëte François» y B. Guion, «Langue et nation: l'invention du 'siècle de Louis le Grand'».

ampliamente asentados.²⁸ En el último Desmarets, sin embargo, el tópico de la *translatio imperii et studii ad Francos* adquiere resonancias nuevas, por cuanto se insiere en los procesos de conceptualización del «siglo», al que ya me he referido, y del «genio» poético de la nación, tema central de la *Comparaison*.

En su primera versión, el tratado se estructura en tres partes diferenciadas, a las que se alude desde el título completo de la obra en 1670: *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine, et des Poëtes Grecs, Latins et Français, avec les amours de Protée et de Physis*. La primera parte, estrictamente teórica, es un ensayo acerca de los méritos comparados entre las lenguas y poesías antiguas y modernas; la segunda es una antología poética, compuesta a partir de una selección de textos que van desde extractos de las *Geórgicas* y la *Eneida* hasta los poemas del propio Desmarets; la tercera contiene el poema que se anuncia desde el título, *Les Amours de Protée et de Physis*, que corresponde a un fragmento de la inacabada novela *La Vérité des Fables*, a la que ya me he referido. El conjunto de estos textos, que Alain Viala ha estudiado con todo fundamento desde la perspectiva de las compilaciones («Éléments pour une poétique historique des recueils»), queda desarticulada en la reimpresión de 1673, en la que con el nuevo título de *Traité pour juger des poëtes grecs, latins et français* se imprime sólo la primera parte, la más ensayística, que a su vez aparece ampliada con doce capítulos escritos para la ocasión. A pesar de sus evidentes diferencias, ambas disposiciones cumplen el mismo objetivo, que tanto Viala como Olivia Rosenthal, en un artículo especialmente crítico con la poética de Desmarets («Que pour juger en maistre de la Langue et de la Poësie Françoisise, il faut estre bon Orateur et bon Poëte François'»), cifran en una agresiva *demonstración* por ejemplos —*pro opera sua*— de la modernidad del primer campo literario francés.

De la *Comparaison* de 1670 al *Traité* de 1673 puede observarse, en todo caso, una reafirmación de la tesis principal, que en las diversas

²⁸ Los estatutos y reglamentos de la Académie Française, desde su fundación en enero de 1635 hasta el siglo XIX, pueden descargarse íntegramente en <http://www.academie-francaise.fr>.

fases de la escritura de la obra se sustancia en una serie de oposiciones fácilmente identificables: invención-imitación, libertad-autoridad, *ingenium-ars* (todas ellas variaciones de la imagen contrapuesta de los leones y los corderos) y, por último, en una traslación de la poesía al «siglo», el también evidente binomio de luz y tiniebla. Más significativo en este sentido es el hecho de que el *Traité* prescindiera de la antología poética que encontramos en la segunda parte de la *Comparaison*, diseñada para *mostrar* al lector, con el apoyo de ejemplos diversos, la ventaja de la poesía moderna frente a la antigua. En la edición definitiva, las instancias de los poetas griegos y latinos, ciertamente fragmentadas y manipuladas al servicio de una interpretación muy determinada pero elementos de juicio, al fin y al cabo, son sustituidas por el ejemplo único del *Clovis*, que por sí solo bastaría, parece decirnos Desmarets, para concluir la superioridad del genio moderno. Y en la misma dirección puede leerse la supresión en 1673 del poema con que se cerraba la *Comparaison*, los *Amours de Protée et de Physis*, subtítulo *Ou l'Alliance de l'Art et de la Nature*, en el que Desmarets cantaba la conquista de la naturaleza por parte de la poesía y su posterior alianza, que también quedaría subsumida por el *Clovis*.

En la fuerte línea ascendente del progreso poético, que Desmarets dibuja sin vacilaciones desde Virgilio a «de genie universel» de los autores franceses del siglo XVII (*Comparaison* XVII: 79), se subraya sobre todo la importancia del poema heroico, validado por el ejemplo último del *Clovis*, y de la novela, género con el que se establecen interesantes asociaciones de valor y que se erige en una de las *pruebas* más contundentes en relación a la fuerza, el arrojo y la alta capacidad imaginativa de la invención moderna:

Pour la grande invention avec jugement, c'est chose maintenant connue que les Français en ont beaucoup plus que n'eurent jamais ni Homère ni Virgile. Cela se peut voir par les Poèmes, et même par les Romans qui ont été faits depuis un siècle, comme *l'Astrée*, *l'Ariane*, *La vérité des fables*, *Cassandra*, *Cléopâtre*, *Cyrus*, *Clelie*, et tant d'autres, qui sont si abondans et si merveilleux en rares aventures, en sentiments, en moeurs,

en passions, et en divers caracteres bien souûtenus, qu'ils peuvent estre leûs et releûs sans jamais ennuyer le lecteur. Chacun voudroit pouvoir perdre la memoire de leurs sujets, pour les lire cent fois avec autant de plaisir: et l'on est obligé d'avouer que l'Antiquité n'a jamais rien produit de semblable. (*Comparaison* XVI: 69-70)

El pasaje pertenece al capítulo XVI de la *Comparaison* —XVII en la versión ampliada de 1673—, en el que Desmarets plantea la pregunta acerca de *S'il y a maintenant en France de grands genies pour traiter toutes sortes de sujets*. La respuesta, por supuesto, es afirmativa, y el argumento principal al respecto es la existencia de la novela, que da la medida de la invención moderna y sirve para demostrar la superioridad del genio moderno frente a Homero, Virgilio y el resto de poetas de la antigüedad. La nómina de novelas aducida por Desmarets se corresponde con el canon al uso: a la cabeza sitúa *L'Astrée* (1607-1627), de Honoré d'Urfé, considerada como la primera y más perfecta manifestación de la novela heroica; le sigue la primera novela de Desmarets, *Ariane*, y *La Vérité des Fables*; y a continuación, y siguiendo el orden de publicación, enumera los títulos de las obras de La Calprenède y los hermanos Georges y Madeleine de Scudéry. Como ya había hecho antes con *Clovis*, Desmarets integra su propia producción novelesca en el que considera eje central en la defensa de la poesía contemporánea: la libertad creativa. Las novelas citadas constituyen en su conjunto un buen ejemplo de la invención moderna, sobre todo porque, como acabamos de leer, presentan una gran variedad de aventuras, sentimientos, costumbres, pasiones y personajes. El único aspecto en el que Desmarets concede la superioridad a los antiguos es en la dicción y en la descripción de la naturaleza, cualidades ambas asociadas con la imitación y no con la invención.

El entusiasmo se reduplica al constatar, así, que la Francia de Luis XIV, además de rivalizar en los géneros clásicos con la Grecia y la Roma antiguas (Desmarets defiende la superioridad moderna en la tragedia, la comedia y la poesía, donde destaca la bella figuración de Malherbe), puede superarla también gracias a formas literarias de nueva invención. Signo de progreso, la novela es para Desmarets una manifestación

enteramente moderna: «la antigüedad nunca ha producido nada semejante». La variedad y la novedad que encierran sus páginas, y que invitan repetidamente a su lectura, refutan a juicio de Desmarets la admiración de los Antiguos para con los muertos, que sólo se explicaría por la ceguera o la envidia hacia los vivos. En este sentido, la argumentación de Desmarets supone un quiebro en las estrategias teóricas precedentes en favor de la novela, sostenidas por Scudéry, Le Moyne o Aubignac en los textos proemiales que comentábamos en el apartado precedente, donde se hacía hincapié de forma unánime en la continuidad entre épica y novela, y por lo tanto en la antigüedad del linaje de ésta.

Frente a la veneración de los Antiguos, un aspecto que —importa destacarlo— es en buena medida compartido entre los dos partidos enfrentados en la Querella, Desmarets no duda en dedicar todo un capítulo de la *Comparaison* a los defectos de Virgilio, entre los que destaca la falta de invención, o en rebajar el espíritu universal de los grandes poemas de la antigüedad. Así, por ejemplo, la *Eneida* es concebida como la obra en la que «le défaut de l'invention a le plus paru» (xi: 49), y cuya lectura, desde el punto de vista de la recepción, no supera la comparación con las novelas, ni siquiera entre «les plus grands admirateurs de Virgile», quienes «confessent qu'on ne lit point son troisième Livre, et depuis le sixième il n'y a rien dans les six autres qui pour l'invention merite d'estre releû» (xi: 40). El comentario exhaustivo de los fallos «pas pardonnables» de Virgilio es demoledor, pero también contradictorio, puesto que Desmarets se detiene en la demostración de la bajeza de unos modelos antiguos de los que sin embargo se sirve cuando tiene que justificar su propia poética épica, como demuestran las continuas evocaciones de la *Eneida* en el *Clouis*.

En el capítulo xx —xxi en el *Traité*—, *De l'Invention et de l'Imitation*, en el que se formula la comparación entre leones y corderos, Desmarets vuelve sobre la idea de que la novela, signo de la superioridad inventiva de los modernos, debe ser considerada por lo menos en pie de igualdad con los géneros ya establecidos por la tradición:

On a pû voir combien quelques François sont feconds en Invention, par leurs Poèmes, par leurs Tragedies, par leurs Comedies; et encore par leurs excellents et delicieux Romans. On voit, on admire, et on relit mesme souvent celuy de Monsieur d'Urfé, et ceux de Calprenede, et d'autres. De sorte que nulle Nation, ni antique ni moderne, ne peut nous disputer l'honneur de la plus excellente Invention, qui fait tout l'esprit, la beauté, et le singulier honneur des ouvrages. Ainsi les François surpassent de beaucoup en gloire les Anciens, donc un seul n'a jamais eu ni le genie universel de la Poësie, ni l'Invention qui fust par tout hardie, noble, riche, brillante, judicieuse, et maïstresse; et des François on fait voir par leurs ouvrages élevés, et feconds en beautés, qu'ils sont pleinement possesseurs du fertile, admirable, et glorieux champ de l'Invention, et qu'ils ont laissé pour ce regard les anciens bien loin derriere eux. (xx: 94-95)

Queda clara, así, la distancia radical que separa las producciones antiguas y modernas; y, en el caso de la novela, cómo el nuevo género se separa de las viejas epopeyas antiguas y renacentistas y se sitúa al frente de una línea ascendente en la que Homero y Virgilio, e incluso Ariosto y Tasso, han quedado muy atrás. Importa destacar también que ni la una ni la otra se definen en este caso por su relación con la épica clásica, sino que se bastan a sí mismas, desde su variedad y actualidad, para generar una explicación. Ahora bien, Desmarets no ignora que la relación entre épica y novela modernas está marcada por la rivalidad y la competencia; parece intuir, así, el fracaso de aquella y el auge de esta, una tendencia que acusa y trata de minimizar y que parece llevarle a establecer una distinción entre los recursos de una y otra, con particular incidencia en la cuestión de lo maravilloso. Hacia el final del tratado, en el capítulo XXII de la *Comparaison* –xxxv del *Traité*–, se discute acerca *De ceux qui veulent que les Poèmes héroïques soient faits à la façon des Romans, sans y rien introduire de surnaturel*. A partir de este momento, y sin ninguna justificación, los términos de la crítica varían: la épica se juzga aquí desde el punto de vista privilegiado de la novela, aunque sea para distinguirse de ella. Desmarets critica a quienes sostienen que la poesía heroica (definida, desde esta nueva perspectiva, como «Roman en vers») debe estar desprovista de todo recurso a lo sobrenatural, como lo estaba la incipiente novela:

Quelques esprits mediocres sont si amoureux des Romans, où rien ne paroist de surnaturel, qu'ils croyent que la Poësie Heroïque doit traiter son sujet de la mesme sorte, sans y apporter des machines surnaturelles, et ne doit estre qu'un Roman en vers. Mais bien que l'on puisse juger de la beauté d'invention des François par celle de leurs Romans, ce n'est pas à dire que le Poëte Heroïque doive se borner ainsi. (XXII: 99-100)

El argumento es importante, e introduce una de las distinciones que serán fundamentales en la caracterización de los dos *géneros*: *la naturalidad y el realismo* de la novela frente al vuelo sobrenatural de la épica, con un grado distinto de sometimiento a los modelos. Lo más relevante a nuestros propósitos es que el punto de vista sigue manteniéndose centrado en la novela, sin que ello signifique que le conceda la primacía:

Donc le Poëme Heroïque comprend une bien plus grande estenduë de sujet que le Roman, puis qu'il fait agir toutes sortes d'esprits et de puissances; de la Terre, du Ciel, et des Enfers; et qu'il invente des accidents bien plus surprénants, et bien plus admirables. Mais on peut juger par l'invention de nos agreables Romans, et par les grands et divers caracteres des personnes qui y sont representées, ce que pourront les Poëtes François, quand ils entreprendront de grands sujets, où les personnages sont combattus par la puissance de l'Enfer, et secourus par celle du Ciel; et alors on verra manifestement qu'ils sont arrivés au plus haut point d'excellence de genie, et de jugement, et de diction. (XXII: 100-101)

De acuerdo con la jerarquía y dignidad de los géneros –percepción en el fondo antigua, que no se cuestiona–, la épica moderna por la que aboga Desmarets, y que con tan altas expectativas cultivó, se sitúa a un paso por delante de la novela en la carrera por la excelencia, puesto que implica materias más elevadas. Entre ellas se cuenta, en especial, el tratamiento de lo sobrenatural en un ámbito de verosimilitud, es decir, el «maravilloso cristiano» de Tasso, cuestión que, junto a la libertad inventiva de los Modernos, suscitaría una fuerte controversia, y que incorpora además otra perspectiva a la reflexión en torno a los nuevos géneros, la de la defensa de una modernidad cristiana frente al paganismo de la Grecia y la Roma de la antigüedad.

1.5 De la fábula pagana a la verdad moderna

La crítica anticlasicista del último Desmarets es al mismo tiempo una crítica antipagana. Además de la falta de invención de los poetas antiguos, Desmarets censura la falsedad e inmoralidad de la fábula pagana frente a la *verdad* revelada del cristianismo, principio fundamental sobre el que el autor del *Clovis* sustenta el valor estético y moral de los autores franceses del siglo XVII. Desde una perspectiva presentista (esto es, radicalmente moderna), Desmarets argumenta la superioridad *filosófica* de los géneros modernos, y de nuevo subraya aquí la preeminencia del poema heroico y la novela, a partir de su capacidad de instruir en los valores devocionales de la Francia cristiana, aspecto que ahonda en la brecha con respecto a la poesía antigua y el escándalo de las representaciones paganas de la antigüedad:

Le défaut le plus honteux, le moins excusable, et le plus digne de reproche, dont on puisse accuser Homere et Virgile, et les autres Poëtes Payens, est de ce qu'ayant eu une liberté entiere de feindre leurs Dieux tels qu'ils vouloient, et de leur attribüer des vertus, des actions, des mouvemens, des paroles, et des resolutions dignes de la divinité et de l'immortalité, n'ayant aucune veritable histoire pour guide, et ayant un champ libre pour la fiction; toute fois au lieu de les feindre sages, justes, moderez, constans, et d'une vertu aussi élevée au dessus des passions, que le ciel est élevé au dessus de la terre; ils les ont fait vicieux, emportez dans leurs mouvemens, cruels, vindicatifs, ignorans, impuissans, inconstans, perfides, et ridicules. (*Traité pour juger des poetes, grecs, latins, et françois* xxx: 83)

El argumento antipagano adquiere mayor presencia en la media docena de capítulos nuevos con que Desmarets amplió y retituló la *Comparaison* en 1673, como el capítulo xxx, del que procede este pasaje, en el que se expone *Que les Poëtes Payens n'on sceu donner que de miserables idées de leurs Dieux, et de leurs Heros*. Basta con un repaso rápido a los epígrafes de estos capítulos que engrosan el *Traité* para darse cuenta de la importancia que en pocos años adquirió para Desmarets la idea de una modernidad fundamentalmente cristiana. Así, por ejemplo, el capítulo

xxii expone *Que l'esprit et la lumiere du Christianisme est bien au dessus de l'esprit et de la lumiere des Payens*; el xxxi, *Que la modestie des Poëtes Chrestiens, de quelque richesse qu'elle soit accompagnée, ne trouve pas tant d'Amans, que la licence des Poëtes Payens, quelques defauts qu'ils puissent avoir*; y el xxxii, *Que les seuls Poëmes Chrestiens peuvent estre parfaits*. La misma tesis constituye, además, el núcleo central del *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque*, el segundo de los panfletos de la Querella que, como señalaba al inicio de este capítulo, fue escrito para la ocasión e integrado también en la órbita del *Clovis* de 1673. A partir de esta línea de pensamiento, que como veremos afecta de forma distinta a la épica y la novela modernas, Desmarets inició y protagonizó aun otra Querella dentro de la Querella, la conocida como *Querelle du merveilleux*, en la que Antiguos y Modernos se enfrentaron a propósito de los méritos comparados de la maravilla pagana y cristiana.²⁹

En un movimiento que oscila entre el radicalismo crítico y una concepción conservadora de la literatura, Desmarets sitúa en el advenimiento del cristianismo el momento inaugural de un progreso ético y estético sin límites. Como plantearían los románticos a principios del xix —pensemos sobre todo en Chateaubriand—, el cristianismo se relaciona con la modernidad literaria y sanciona su superioridad frente a los poetas antiguos, con un argumento que desde el punto de vista moral resulta irrefutable. Ahora bien, las consideraciones religiosas en relación a la poesía antigua y moderna revisten de un carácter distintivo la reflexión de Desmarets en torno a los nuevos géneros, por cuanto el humanismo devoto en que inscribe la práctica literaria moderna convierte a la doctrina cristiana en la base de una legitimación eminentemente *destructiva*. Lo ha señalado Hartmut Stenzel: «Desmarets défendra toujours une modernité idéologique qui n'est pas constituée par une mise en doute systématique de toute conception ou croyance traditionnelles (comme dans les tendances du libertinage érudit), mais par une intention de destruction visant tout ce qui est censé empêcher

²⁹ Sobre esta Querella, véase sobre todo M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées* 123-141 y L. F. Norman, «The Pagan Menace», en *The Shock of the Ancient* 99-112.

l'accès à ce qu'il considère comme la vérité de la révélation chrétienne» («Épopée chrétienne et modernité: le cas Desmarets» 755-756).

La orientación de este movimiento destructivo puede verse de forma ejemplar en un texto muy anterior, *La Vérité des Fables*, novela en la que, a partir del tópico del manuscrito encontrado, Desmarets se libra al comentario contra los Antiguos de «ce Livre qui destruisoit leur Religion», en clara referencia a la *Histoire sacrée de la naissance, de la vie et de la mort des faux Dieux*, de Evémero de Messina (*La Vérité des Fables* vol. 1, fol. e2^r).³⁰ Desmarets encuentra en la acreditada tradición del evemerismo una vía sólida para desvelar «tout ce que les fables avoient obscurcy et caché avec tant de voiles» (fol. a7^r), en un ejercicio crítico cuyo último fin es revelar la humanidad de los dioses antiguos y demostrar, por esa vía, no sólo el carácter escandaloso de su conducta moral, reflejo de lo peor de los mortales, sino el error y la falsedad que perpetúan los poetas antiguos –y modernos, como Boileau o Racine–, consagrados a la representación de unos dioses que apenas alcanzan la altura moral del «honnête homme». Que esta idea está estrechamente vinculada a los primeros textos de la Querella se pone de relieve en la tercera parte de la *Comparaison*, en la que, como apuntaba en su momento, se recoge el poema *Les Amours de Protée et de Physis*, fragmento de un tercer volumen inacabado de *La Vérité des Fables* al que Desmarets añade un interesante prefacio. Veamos en qué términos se describe en el nuevo contexto de la *Comparaison* el significado de la novela:

Les Grecs ont esté si amoureux du mensonge, et si ennemis de la vérité, estant épris de la beauté des figures sous lesquelles ils aimoient à cacher les choses, qu'ils ont fait tout ce qu'ils ont pû pour changer toutes les veritez en fables. J'ay fait au contraire ce que j'ay pû dans le livre de *la Vérité des Fables* que j'avois commencé, pour arracher le voile dont ils avoient voulu couvrir la vérité, et pour la faire voir victorieuse des

³⁰ Sobre esta novela y su relación con el evemerismo en el contexto de la *Querelle du Merveilleux*, véase D. James, «Évhémère ressuscité: 'La vérité des fables' de Desmarets». Sobre la tradición evemerista véase D. C. Allen, *Misteriously Meant* y J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*.

tenebres de l'imposture, et des trompeuses figures sous lesquelles ils l'avoient envelopée. (*Comparaison* 267-268)

El principal propósito de *La Vérite des Fables*, «changer les Fables en veritez» (269), mantiene claras correspondencias con el *Clovis* y con la defensa de la modernidad que Desmarets articula en torno a la obra que presenta, no lo olvidemos, como «le Poëme Heroique de la France Chrestienne». La contraposición entre la luz de la verdad cristiana y las tinieblas de la mentira pagana nos da la pista de la ligazón que se establece entre la novela y la *Comparaison*, en cuyas páginas el idilio entre Proteo y Physis adquiere nuevas resonancias combativas. A la altura de 1670, la denuncia evemerista de los dioses y héroes de la antigüedad como mitos hinchados, contruidos a partir de unas bases históricas humanas deformadas por la grandilocuencia –mentiras, al fin y al cabo–, es concebida como una confrontación, de la cual *Clovis* sirve como prueba y como celebración de la victoria de los modernos frente a la impostura de los antiguos. El modelo hermenéutico de Evémero, o su evocación novelesca, brinda a Desmarets argumentos para situar la cuestión de la maravilla pagana en un contexto cristianizante y contribuir, así, a establecer un tipo de correlación distinta entre ficción, verdad y verosimilitud:

Dans les ouvrages serieux de Poësie, rien ne peut plaire à un raisonnable jugement, que la verité, ou ce q̄i lui ressemble, qui s'appelle le vrai-semblable; c'est-à-dire, ce qui est fondé sur la verité: et j'ai fait voir par un traité que l'on verra à la fin de ce Poëme, que les Payens n'ont pu avoir le vrai-semblable, ne connoissant pas la haute et divine verité, qui en est l'unique fondement. Ainsi les Chrestiens, qui seuls ont la verité, ont seuls le vrai-semblable, et seuls peuvent faire un bon Poëme Heroïque; et ceux qui veulent nous renvoyer aux regles et aux Poëmes des Payens, veulent nous mettre dans les tenebres, au lieu de nous donner de la lumiere pour nous conduire. (*Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poësie Heroïque* fols. e2^v-e3^r)

La identificación que plantea Desmarets entre cristianismo y verdad, estrechamente ligadas en el concepto de verosimilitud, supone una

ruptura radical con la poesía pagana de los antiguos, que queda desacreditada, así, de un solo golpe, desde el punto de vista epistemológico, moral, estético y, más importante todavía, preceptivo. En el combate de Desmarets por «la cause de la Religion et du bon Sens, contre l'Impieté et l'Envie» (*Discours* fol. e2^r), los grandes poemas de la antigüedad son desbancados de su posición canónica y relegados a la función de contraejemplos. Su *error* da la medida del triunfo de los Modernos, cuyas obras deberán atenerse únicamente a las reglas dictadas por el buen sentido:

[...] il ne faut point consulter ni les regles des Payens, ni leurs Poëmes qui sont pleins de defauts. On peut seulement prendre de leurs regles ce que le bon Sens a dicté à quelques-uns, comme à Horace et à quelques autres; et il ne faut pas confondre les regles faites par le bon Sens, avec les exemples des Poëtes qui se sont écartez de la raison, faute d'invention, de jugement, et de la vraye Religion, qui est l'unique verité. (fol. e2^v)

Análoga actitud en contra de las reglas clásicas se pone de manifiesto en el poema heroico *Marie Madeleine, ou Le Triomphe de la grace*, también de tema cristiano, publicado por Desmarets en 1669. En el prefacio, la obra es presentada igualmente como el resultado de una recién adquirida autonomía poética, al margen de los modelos épicos de Homero y de Virgilio y ajena, por lo tanto, a la poética aristotélica:

Voicy une sorte de Poëme dont il n'y a ny preceptes ny exemples dans l'Antiquité; et ceux qui voudront en juger sur les regles d'Aristote, ou sur les Poëmes d'Homere et de Virgile, se tromperont, ou voudront en tromper d'autres, pour leur faire de faux jugemens. Il y a bien de la difference entre un sujet heroïque, dont le principal personnage n'est qu'un homme d'une valeur et d'une force extraordinaire, et où le merueilleux et le surnaturel ne paroist qu'en des assistances ou en des contrarietez du Ciel ou de l'Enfer, ce que l'on appelle des machines inventées par le Poëte; et un sujet dont le principal personnage est un Homme-Dieu, et fait par luy-mesme les choses merveilleuses et surnaturelles, et si grandes, que le Poëte n'a qu'à les bien représenter selon la verité, avec de riches figures, pour attirer l'admiration:

mais il ne doit pas y mesler des machines de son invention, qui ne pourroient jamais paroistre si admirables. (*Marie Madeleine* 37)

La diferencia que se plantea en este pasaje acerca del heroísmo pagano y el cristiano concentra en buena medida el argumento de Desmarests. En la primera forma de heroísmo, representada por la fábula pagana, el personaje principal posee una serie de cualidades extraordinarias, pero, como veíamos a partir de Evémero, no es sino un mortal, de manera que los recursos a lo sobrenatural y maravilloso que adornen su historia no serán más que lo que Desmarests desautoriza como «machines inventées par le Poete». En el heroísmo cristiano, en cambio, el protagonista es un personaje divino, capaz por lo tanto de *verdaderas* maravillas. En este segundo caso, el poeta debe adornar la verdad, embellecerla para que gane en admiración, pero no inventarla. Es, así, más historiador que poeta, puesto que su arte se pone al servicio del perfeccionamiento de la verdad revelada. Lo apuntaba ya en el *Avis* al *Clóvis* de 1657:

[...] j'ai esté heureux de trouver dans l'Histoire mesme, ce que l'Arioste, le Tasse, et quelques autres Poëtes Heroïques ont esté contrains a feindre, pour faire agir les Enchanteurs dans les Poëmes Chretiens, au lieu de certaines cruelles Divinitez fabuleuses, dont les Poëtes Payens se servoient. [...] les Enchanteurs font choses non seulement aussi ingenieuses que merveilleuses, mais encore vray-semblables, puisque mesme il en est souvent parlé dans l'Escriture Sainte, qui est la Verité mesme. (*Clóvis* 1657 fols. e4^r-e4^v)

De acuerdo con el criterio clasicista según el cual la belleza se mide sobre todo por su relación con la verdad y la moral, la poesía cristiana demuestra ser mejor —más bella— que la pagana porque se basa en las «veritables merveilles» del Dios cristiano y porque su moral es muy superior a la naturaleza ignorante, cruel y caprichosa de las deidades de la supersticiosa mitología pagana. Desde esta perspectiva, lo maravilloso cristiano resulta, además, más verosímil, porque remite a una historia confirmada por el Antiguo y el Nuevo Testamento y por el testimonio veraz de los mártires. Se acredita, así, el valor de lo sobrenatural

esquivando, gracias a la intercesión divina, el problema de la falsedad o la inverosimilitud. La ventaja de Clovis frente a los héroes del pasado radica, según esta idea, en la sustancial verdad de los hechos, que excluye la necesidad de fingir (y por consiguiente mentir). Desmarets tiene muy presentes los milagros y maravillas que supuestamente envolvieron al Clovis histórico y demostraban los orígenes divinos de la monarquía francesa: sus hazañas como combatiente al frente del ejército franco, su victoria entre las ruinas del Imperio romano contra el rey godo Alarico, su matrimonio con la devota y luego canonizada Clotilde, y muy especialmente su conversión y bautismo.³¹ Y algo parecido ocurre con la elección de María Magdalena como heroína de la epopeya cristiana del mismo nombre:

L'heroïne de ce Poëme est une Femme illustre, convertie de l'amour d'elle-mesme au pur amour de Jésus-Christ; et qui dans les premieres scenes de sa vie, a surpassé Cleopatre en somptuositez et en delices; qui dans les scenes suivantes, pendant qu'elle a esté possedée par les Demons, a surpassé Medée en fureur; et qui dans les dernieres scenes a surpassé en magnificence, en amour, et en actions hardies, les plus splendides, les plus passionnées, et les plus courageuses amantes de l'Antiquité. (38)

Los términos de la comparación son elocuentes, y dan buena cuenta de la tensión entre las formas antagónicas de heroísmo a las que ya me he referido. En este caso, sin embargo, es interesante notar que la superioridad de la heroína cristiana no pasa únicamente por su fundamento histórico. Además de competir —y vencer— en el terreno de la verdad, María Magdalena demuestra su superioridad también en el ámbito de las pasiones: antes de su conversión, aventaja a Cleopatra en lo seductor y a Medea en lo implacable. Frente a las dos heroínas de la antigüedad, que se pierden por su propio deseo desencaminado, en un proceso irredimible de autodestrucción, Magdalena se convierte en epítome del

³¹ Sobre la importancia de lo maravilloso cristiano en la epopeya de Desmarets, véase M. Roussillon, «Usages du merveilleux dans le *Clovis* de Desmarets de Saint Sorlin».

verdadero amor, que excede en todo punto, gracias a su arrepentimiento y corrección moral, a los de las claras mujeres antiguas. Adquiere especial relevancia, en este sentido, «ce que l'Évangile ne dit pas, et laisse à imaginer» (38-39), y que, sobre todo en la primera parte, se traduce en la invención de una serie de aventuras de carácter marcadamente novelesco, en las que abundan las intrigas amorosas de la pecadora Magdalena para conseguir el amor del joven príncipe judío Abner, enamorado a su vez de la virtuosa Orcade.

Inventar a partir de los silencios de la historia: esta premisa, que Desmarests pone en práctica de forma intensiva tanto en sus poemas heroicos como en sus novelas, y que constituye uno de los principales argumentos para dignificar las obras modernas frente a las puras invenciones de los antiguos, llega a su punto extremo, y más discutido, cuando la narración recurre a lo sobrenatural y lo maravilloso. Desmarests se queja de que sea un recurso aceptado en la fábula pagana y en cambio criticado en la épica cristiana. En el *Traité* dedica todo un capítulo a esta cuestión (xxxI, *Que la modestie des Poëtes Chrestiens, de quelque richesse qu'elle soit accompagnée, ne trouve pas tant d'Amans, que la licence des Poëtes Payens, quelques defauts qu'ils puissent avoir*), y de nuevo insiste sobre ello en el *Discours*, donde la defensa de lo maravilloso cristiano ante sus principales detractores Antiguos redundaba en una defensa de la épica, género percibido ya en su decadencia, frente a la novela:

Les Poëtes qui se sentent foibles, voudroient que l'on fist un Poëme Heroïque, [...] tout au plus comme un Roman, où il n'y a rien de merveilleux au dessus de l'humain, où le Ciel et l'Enfer ne sont point interessez; où l'on ne parle ni d'Ange, ni de Demon, ni de tout ce qui est au dessus de la Nature, ni d'avoir recours à Dieu dans les perils, mais seulement à sa force et à son intrepidité, et quelquefois à la rage et au desespoir. (*Discours* fol. i2^e)

Es interesante observar el modo en que, a partir de la polémica en torno al uso de lo maravilloso, Desmarests plantea una confrontación igualmente polémica entre los dos géneros modernos sobre los que ha basado buena parte de la defensa de su posición en la Querrela. Está claro

que no está dispuesto a ceder la superioridad del poema heroico en la jerarquía de los géneros, pero fijémonos en que, aunque sea con otros propósitos, Desmarets traza una caracterización sustanciosa de la novela, en la que se toman en consideración, ordenadamente, los aspectos relacionados con la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. Así, hemos visto que épica y novela se basan en la *verdad* de la historia pero que, a diferencia de la epopeya cristiana, el género novelesco elude lo sobrenatural y se limita, en cambio, a la narración de cosas puramente naturales. El recurso a lo maravilloso implica en la épica un mayor control de la trama y un lenguaje más elevado y figurado, mientras que el *realismo* de la novela permite una disposición más relajada de los elementos narrativos y un lenguaje menos artificioso:

Ces longues histoires, qui souvent ne servent de rien au sujet principal, sont permises dans les Romans, où il semble que le Lecteur a plus de temps à perdre, et où le Heros principal a plus de loisir pour se reporter, n'estant ni pressé par le Ciel, ni traversé par l'Enfer. [...] le Roman estant renfermé dans les bornes naturelles, et dans le seul merveilleux de la force humaine, ou de la bizarrerie de la fortune, ne demande pas la force des expressions figurées et extraordinaires; et par la simplicité de ses termes est plus capable de plaire aux esprits communs, parce que toutes personnes sont capables d'en juger. (fols. i3^r-i3^v)

También por comparación con la épica, la novela se caracteriza por atraer a un número muy superior de lectores, y ello a pesar de los esfuerzos por parte del autor del *Clovis* por «gagner ma cause à la pluralité des voix» (*Clovis* 1657 fol. e2^r). La función doctrinal, sea a través de los recursos más elevados de la épica o mediante la fórmula más transparente de la novela, tiene una importancia capital en la concepción de la práctica literaria moderna de Desmarets. Propagandista del Estado desde sus inicios como bailarín y libretista, astuto vendedor de mensajes políticos a través del teatro, Desmarets se preocupa también por la instrucción moral cristiana del público de sus poemas heroicos y de sus novelas. Así, y aunque el mensaje doctrinal de *Ariane* o de *Rosane* sea menos evidente, estas obras tienen la ventaja de difundir activamente la

moral católica entre un número de lectores, sobre todo mujeres, cada vez más amplio y más influyente.³² Desmarets busca incidir, así, en una República de las Letras en plena transformación, cuyos cambios contribuirá decididamente a construir.

1.6 *La apertura de la República de las Letras*

Orientada hacia el progreso espiritual y moral, la poética moderna de Desmarets evoca un ámbito de recepción nuevo, no exclusivamente docto, cuyos referentes son en buena medida contemporáneos y que, en consecuencia, tiende a ser más proclive a la aceptación de una ruptura con los grandes textos de la tradición escolar clásica. Sylvie de Baecque ha señalado, en este sentido, la consistencia con que Desmarets apela en todos sus textos, aparentemente heterogéneos, a un mismo público de «beaux Esprits», hombres y mujeres privilegiados a quienes el autor del *Clovis* atribuye las competencias ideales de la invención, la imaginación y el entendimiento, y con el que busca compartir un mismo sentimiento de devoción civil y cristiana («La dévotion du bel esprit: fragments d'une poétique du récit dans l'œuvre de Desmarets de Saint-Sorlin» 848). La estrategia de Desmarets sobre este punto es clara, y tiene como principal objetivo ampliar la vieja República de las Letras, eminentemente erudita y de signo latino, para esbozar un espacio de recepción y circulación más afín con sus ideas modernizadoras. La crítica contra «l'horrible aveuglement des Poètes anciens» (*Discours* fol. e3^r) remite, así, a una interrogación constante acerca de los límites y la legitimidad del juicio público, y la posibilidad de iniciar la apertura del campo literario hacia una mayor pluralidad de voces.

La «guerre» iniciada por Desmarets no se limita, pues, al contenido de la Querrella, sino que se articula también en torno a los códigos mismos que rigen la disputa y los criterios de evaluación de los modelos. Desde la conciencia de que se trata de una lucha de poder entre «ceux

³² Sobre esta cuestión, véase M.-G. Lallemand, «Roman et humanisme dévot: l'exemple de Desmarets de Saint-Sorlin».

qui ne sçavent que du Grec et que du Latin, et qui n'ont rien produit de grand en François» y los que, como él, intentaban labrar su fama en la tradición vernácula, Desmarests dirige la *Comparaison* «aux beaux esprits de France», a quienes interpela directamente y erige en juez público de los méritos contrapuestos de la poesía antigua y moderna:

On te fait juge du plus grand differend qui soit maintenant au monde, et qui sera jamais; puis qu'il s'agit de juger la Grece, Rome, et la France, et les siecles passez, et le present; et de juger encore si les François doivent ceder jamais la gloire du langage et du genie aux Grecs et aux Latins. (*Comparaison* fols. a2^r-a2^v)

Frente a los criterios de erudición y autoridad por los que tradicionalmente había discurrido el debate literario, y que Desmarests interpreta como fuente de una agresión continuada e injusta contra los poetas modernos, la *Comparaison* plantea un contexto forense en el que se anteponen, en cambio, los derechos del libre examen por parte de un público mucho más amplio de «beaux Esprits». Fijémonos en los términos en que Desmarests describe a los nuevos jueces modernos:

Cette grande question doit estre jugée par des personnes d'esprit excellent et delicat, soit qu'ils ayent du sçavoir, soit qu'ils n'en ayent pas: parce qu'on leur exposera clairement les choses, sans haine pour les uns, et sans flatterie pour les autres; en sorte qu'ils seront capables de juger la question en general. [...] Ainsi il n'y aura point en France d'esprit raisonnable et delicat, qui ne juge facilement ce qui luy sera présenté à juger.

Mesme les femmes qui par les avantages de l'esprit et du corps sont la cause des plus belles passions, et des pensées les plus fortes et les plus delicates, jugeront mieux des sentimens passionnez qui sont dans les Poësies, que les plus doctes Regens de l'Université. (*Comparaison* fols. a3^r-a3^v)

La voluntad expansiva de Desmarests es considerable, y por supuesto interesada, pero en su planteamiento presenta todos los atributos de un juicio más equitativo, racional y transparente, puesto que promete una discusión abierta y desprejuiciada de los distintos elementos en litigio. En el último capítulo de la *Comparaison*, dedicado enteramente a esta

cuestión, Desmarets recusa como jueces, por parciales, a Antiguos y Modernos, e insiste en la importancia de la independencia crítica: «Comme pour bien juger de la grandeur d'un fleuve, il ne faut pas estre plongé dedans, mais il faut estre dehors, et au dessus du fleuve» (fol. i4^r). Retoma, así, la idea anunciada desde el inicio de la obra, alabando las cualidades de «un tiers party», el único legitimado para dirimir la disputa, formado por «des esprits judicieux, delicats, et équitables, soit d'hommes, soit de femmes, qui sans estre prévenus ni pour les Anciens, ni pour les modernes, et par justice se separant de l'adoration aveugle pour les Anciens, et de l'envie maligne pour les autres, et de toute ligue ou cabale, pouront s'asseoir sur le Tribunal, et juger sur les plus beaux exemples qui leur seront proposés dans la seconde Partie de ce Traité» (fols. i4^r-i4^v).

Como sabemos, la base sobre la que este flamante tribunal debe comparar y juzgar la poesía antigua y moderna está fuertemente mediatizada. Los bellos ejemplos que se prometen en la *Comparaison* se limitan, en realidad, a la poesía latina, que se ofrece también en «traducción», y a la francesa (fundamentalmente del propio Desmarets). La poesía griega queda excluida, así, «puis que peu de personnes les pourroient entendre, et qu'il suffit de ce qui en a esté dit cy-dessus» (fol. i4^v). Aunque muy pronto, en la reedición de la *Comparaison* en 1673, Desmarets decide excluir sin ningún tipo de excusa la base entera de la comparación y dejar que el tribunal emita un veredicto a partir del ejemplo único del *Clouis*. Es evidente, pues, el dogmatismo de Desmarets en relación al modo en que expone las diversas «pieces» de «le Procés», en orden de *faire voir* al lector-tribunal la justicia de sus propias conclusiones. Y, sin embargo, el hecho es que se plantea un proceso, surgido de una apertura real de los presupuestos de la disputa y de un empoderamiento efectivo de un público distinto al que pretende dar voz. Entre los «beaux Esprits de France» a quienes va dirigida la *Comparaison* destaca, en este sentido, la presencia de las mujeres, un colectivo al que Desmarets dedica

todas sus novelas,³³ y al que interpela también de una manera especial en el *Advis* de la primera edición del *Clovis*:

[...] ceux-là se trompent, qui pensent que les Poëmes heroïques ne sont faits que pour les sçavans, et ne peuvent plaire à tout le reste du Monde, et particulièrement aux Dames. [...] Ils croyent qu'il faut estre trop versé dans l'Histoire, dans la Fable, dans la Geographie ancienne et moderne, et dans le stile des plus fameux Poëtes, pour y entendre mille choses qui n'y sont representées que sous le voile des figures. Mais il faut avoir bien peu fréquenté les Dames de la plus haute qualité, pour ignorer que la plupart sçavent l'Histoire, la Fable, et la Geographie; qu'elles ont l'intelligence tres-subtile, pour débrouïller tous ces agreables nuages dont on couvre les pensées; et que les hommes leur doivent ceder en la science de penetrer facilement dans le secret des expressions figurées. (*Clovis* 1657 e1^r-e1^v)

La inteligencia y la delicadeza de las grandes damas del siglo XVII, versadas en historia, geografía o poesía igual que los hombres, y aun más sagaces que ellos a la hora de interpretar las expresiones figuradas de un poema, son cualidades que demuestran su valía como lectoras y jueces de las modernas producciones literarias. Esta apología del género femenino, con la que Desmarets hacía una de sus primeras contribuciones al largo debate conocido como la *Querelle des femmes*, las implicaba en una práctica, la de la crítica, que hasta ese momento estaba asociada únicamente al rigorismo de los doctos. Su participación en el comentario de la actualidad literaria ampliaba y, por lo tanto, flexibilizaba, los criterios con los que estas piezas eran valoradas, al tiempo que incidía en el aspecto devocional que tanto interesaba al autor del *Clovis*. La influencia de las altas damas de la Corte en la moderna República de las Letras constituía por sí misma un importante núcleo cultural, celebrado como «l'empire des femmes», cuyas prerrogativas encarnaban de forma

³³ *Ariane* está dedicada «Aux Dames», a las que el autor describe como el «beau sexe à qui la Nature a donné ce qu'elle avoit de plus riche et de plus aimable» (*Ariane* a^r). Sus otras dos novelas, *Rosane* y *La Vérité des Fables*, están dedicadas a Madame la Duchesse d'Esquillon y a la reina madre Ana de Austria, respectivamente.

ejemplar los valores de devoción civil y cristiana a los que Desmarets interpelaba de manera directa, y cuya causa se vincularía casi de forma exclusiva con la de los Modernos.³⁴

Uno de los bastiones más emblemáticos del *imperio* francés de las mujeres fue sin duda el Hôtel de Rambouillet, regentado por Catherine de Vivonne, marquesa de Rambouillet, al que asistían de forma habitual algunos de los representantes más conspicuos de la élite intelectual y literaria parisina.³⁵ Además de Desmarets, las reuniones en casa de Madame de Rambouillet contaban con la presencia de Balzac, Voiture, Racan, Chapelain o Bossuet –todos ellos miembros fundadores de la Académie–, así como con la participación de algunos novelistas de éxito, como Georges y Madeleine de Scudéry o Madame de Lafayette, que por esos años ya había publicado, aunque sin firma, su primera novela, *La Princesse de Montpensier* (1662). Estos encuentros galantes, que se celebraron puntualmente hasta la muerte de su anfitriona en 1665, se sustentaban, como ocurría en la mayoría de salones de la época, en un modelo de sociabilidad particular, en el que el principio de la *honnêteté* y la buena conversación establecían los signos de reconocimiento y buen gusto entre los asistentes. Su *misión* no declarada, según apunta Fumaroli, era la de «spiritualiser les loisirs nobles, à commencer par leurs partenaires masculins, sans pour autant les assombrir ni les cléricaiser» (*La diplomatie de l'esprit* 324). Una tarea en la que las grandes novelas de la primera mitad del siglo XVII, desde *L'Astrée*, de Honoré d'Urfé, a la *Clélie*, de Mlle de Scudéry, pasando por *Ariane*, *Rosane* o *La Vérité des Fables*, de Desmarets, tuvieron un papel fundamental.³⁶

El ambiente abierto y mundano de los salones de la época, al que Desmarets había pagado temprano tributo en la que tal vez fuera su comedia más aplaudida, *Les Visionnaires*, haciendo aparecer en

³⁴ Acerca del *Imperio de las mujeres*, véase M. Fumaroli, «L'empire des femmes, ou l'esprit de joie» (en *La diplomatie de l'esprit* 321-339).

³⁵ Sobre Catherine de Vivonne y otras importantes *salonnières* de la época, véase B. Craveri, *La cultura de la conversación*.

³⁶ Véase, a este respecto, la interesante reflexión de E. Bury, «Littérature et morale: le laboratoire romanesque» (en *Littérature et politesse* 84-104).

escena a la marquesa de Rambouillet bajo el personaje de la virtuosa Sestianne, ofrecía las coordenadas idóneas para encauzar la Querella. Tal y como la concibe un Moderno como Desmarets, la disputa acerca del valor de los nuevos géneros no debía discurrir exclusivamente por la vía del saber humanístico defendido por los Antiguos, sino que debía negociarse en el entorno más amable de la *civilité* y el *bon ton* propios de la conversación entre iguales. Las estrictas reglas de la preceptiva debían adaptarse, así, a los códigos morales y estéticos de lo que a mediados del siglo XVII empezaba a conocerse como *la bonne société*. En el caso de la novela, y de un modo en buena medida equiparable a los parámetros de la polémica sobre el teatro, la discusión que en un principio se había planteado como estrictamente literaria empezó a admitir conceptos como los de *politesse* o *galanterie*, en un claro signo de apertura hacia los valores e intereses de los no letrados, incluidas las mujeres, avezadas lectoras del género. De forma paralela, y estrechamente relacionado con ello, aumentaba la observancia de los usos morales, puesto que en última instancia se trataba de velar por la preeminencia de los *buenos* libros en una *buena* sociedad.

Desde esta nueva perspectiva *galante*, cuyos principios éticos constituyen según Alain Viala el modelo nacional y eminentemente moderno de la Francia de Luis XIV (*La France galante*), tal vez se expliquen mejor los duros ataques a la poética de Desmarets por parte del jansenista Pierre Nicole (1625-1695). Autor en 1667 del *Traité de la Comédie*, una pieza importante en la *Querelle du théâtre*, Nicole había empezado dos años antes a componer una serie de *Lettres sur l'hérésie imaginaire*, tituladas con toda mala fe *Les Visionnaires*, a imitación de la comedia de Desmarets, en las que acusaba al protegido de Richelieu de ser él mismo un visionario.³⁷ El maestro de Port-Royal critica sobre todo a Desmarets

³⁷ Las *Lettres sur l'hérésie imaginaire* se publicaron en dos volúmenes. El primero, titulado *Les Imaginaires*, contiene las diez primeras cartas y constituye una defensa de las religiosas de Port-Royal, falsamente (imaginariamente) acusadas de herejía. En el segundo, titulado en clave paródica como *Les Visionnaires*, se disponen ocho cartas más (Lettres XI-XVIII), dirigidas contra Desmarets, quien ese mismo año (1665) había publicado un *Avis du Saint-Esprit au Roy* de visos apocalípticos en el que apelaba a

por sostener que «c'est l'Esprit de verité qui l'a assisté pour luy faire debiter et répandre parmy les Chrestiens tant de fables impertinentes et ridicules», por haber afirmado que «c'est l'Esprit de Dieu qui l'a porté à les tenter par tant d'images dangereuses, et par la representation de tant de passions criminelles» y «qui luy a fait faire un Roman qui n'est different des autres, que parce qu'il est plus extravagant» (*Les Visionnaires* xi: 56). Considerado por Nicole como un «prophete» delirante y fanático, Desmarets es atacado en estas *Lettres* por haber pretendido, literalmente, estar eximido de seguir las reglas clásicas por un milagro divino y por haber escrito, en nombre de Dios, las más disparatadas composiciones.

En el fondo, lo que Nicole reprocha a Desmarets es precisamente su tan defendida libertad frente a los cánones clásicos, ejercida sobre todo en su «première profession [...] de faire des romans et des pièces de théâtre» (xi: 51). Contra las novelas y las piezas teatrales de Desmarets, y contra ambos géneros en su conjunto, el teólogo de Chartres lanza una terrible —y en poco tiempo célebre— acusación:

Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un *empoisonneur public*, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a causés en effet ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicieux. Plus il a eu soin de couvrir d'un voile d'honnêteté les passions criminelles qu'il y décrit, plus il les a rendues dangereuses, et capables de surprendre et de corrompre les âmes simples et innocentes. Ces sortes de péchés sont d'autant plus effroyables, qu'ils sont toujours subsistants, parce que ces livres ne périssent pas, et qu'ils répandent toujours le même venin dans ceux qui les lisent. (xi: 51; la cursiva es mía)

La lectura específica de novelas, culpable según el maestro de Port-Royal de «una infinidad de homicidios espirituales», resulta, al parecer, más peligrosa que la de otros géneros. Y ello porque, a diferencia de formas

la destrucción del jansenismo. Para una aproximación a Port-Royal, véase R. Parish, «Port-Royal and Jansenism» y, más concretamente, B. Guion, *Pierre Nicole moraliste*, especialmente el capítulo dedicado a «La condamnation de la fiction» 571-626.

literarias más elevadas o exigentes, la novela —y también el drama— es, como bien advierte Nicole, un género «público», en el sentido de que se dirige a una «audiencia popular» que ya a mediados de siglo empezaba a asociarse con los temores por parte de la élite de un declive imparable de la cultura.³⁸ La influencia dañina de la novela resultaba, además, más peligrosa que la del teatro, porque la imprenta había conseguido, entre otras cosas, que «estos libros no perezcan y que propaguen siempre el mismo veneno entre sus lectores». La acusación de Nicole contra Desmarets desembocó en una pequeña disputa entre los dos autores, conocida como la *Querelle des Imaginaires*, que afectó igualmente al teatro y en la que también intervino Jean Racine, antiguo alumno de Port-Royal, que al parecer se había sentido interpelado personalmente por los ataques de su maestro.³⁹

Al menos en el caso de la novela francesa del siglo xvii, la metáfora de la lectura como veneno del alma no era nueva. El motivo, de resonancias platónicas, había aparecido ya a principios de siglo en *Le tombeau des romans* (1626), un temprano tratado sobre el género atribuido a François Dorval-Langlois (1576?-1628). Bajo el modelo de la *disputatio* y del *sic et non* retórico y escolástico, en el supuesto discurso de este protegido del cardenal Richelieu, conocido como señor Fancan, se contraponen una primera parte *Contre les romans*, en la que la novela es condenada por mentirosa, inverosímil, herética e inmoral; y una segunda *Pour les romans*, donde en cambio ésta es elogiada por elocuente, filosófica, didáctica y, por encima de todo, placentera. En el apartado de las críticas, el autor lamenta la corrupción que esconde la belleza de algunas novelas, como la ineludible *Astrée*, de Honoré d'Urfé, o *Argenis* (1621), del latinista de origen escocés John Barclay (1582-1621), a las

³⁸ Sobre la evolución semántica de la expresión «le public» a lo largo del siglo xvii, véase la interesante exposición de J. DeJean en su capítulo dedicado a «The Invention of a Public for Literature» (*Ancients against Moderns* 31-40).

³⁹ Véase la «Lettre de M. Racine a l'Auteur des hérésies imaginaires, et des deux visionnaires» (*Œuvres de Racine* 191-202). Sobre la miniquerella, véase H. G. Hall, «Racine, Desmarets de Saint-Sorlin, and the 'Querelle des Imaginaires'» y «The Quarrel of the *Imaginaire*», del mismo autor, en *Richelieu's Desmarets* 319-342.

que compara con flores colmadas de veneno: «Certes ces Romans sont comme les belles fontaines, mais qui ont leur eau corrompuë, et comme des belles fleurs dont l'odeur a du venin; fontaines dont on devoit faire tarir la source pour empescher tant de Narcisses de s'y mirer et d'y chercher leur naufrage, fleurs qu'on devoit couper avant qu'elles apportassent de si funestes fruits» (*Le tombeau des romans* 68).

A pesar del claro sesgo platónico de este pasaje, en el que la novela se asocia a la noción de *apaté*, 'engaño', la censura se aleja aquí de la crítica de la mimesis poética. La novela no es condenada por reproducir apariencias o proyectar un falso saber, sino por la irresistible belleza y voluptuosidad de sus composiciones envenenadas, que incitan al hombre a seguir su propia perdición. Nuestra naturaleza, explica Fancan, tiende a inclinarse menos hacia el bien que hacia el mal, y el uso de lo bello en estas formas de representación fomenta un tipo de placeres viciosos e ilegítimos de los que todo cristiano debería protegerse. Se trata de un planteamiento parecido al que veíamos en las *Lettres* de Nicole. La novela era, también en ellas, lo que Fancan describe como «une preuve de la corruption de nostre siecle» (69), un síntoma ineludible de la decadencia cultural de la nueva época. La diferencia es que en este doble discurso —un texto que posee, en palabras del autor, «deux anses et deux visages» (43)—, la cuestión de la novela queda expuesta, pero no resuelta, puesto que queda enredada en un juego simétrico de argumentos a favor y en contra del género. La ambigüedad, pues, envuelve todo el tratado, y ello a pesar de la rotundidad del título —literalmente, 'La tumba de las novelas'—. ⁴⁰

Menos ambiguo que el texto atribuido a Fancan, en realidad un compendio de los argumentos ya expuestos por la teoría renacentista, son los discursos moralizantes que Jean Frain, señor de Tremblay (1641-1724), escribió mucho más tarde, en 1691. La censura de las novelas en los *Nouveaux essais de morale* es terminante: no tiene fisuras ni queda relativizada por un marco retórico como el que veíamos en el

⁴⁰ Sobre la interpretación del texto y su fortuna posterior como apología de la novela, véase la edición de F. Greiner, citada en la bibliografía.

texto anterior. La preocupación, sin embargo, es la misma: «il n'y a rien de plus dangereux pour l'homme que de se faire un plaisir de ses passions: dès là qu'il s'en divertit il les aime; et s'il les aime, comment s'en corrigera-t'il?» (*Nouveaux essais* XIII: 151). Frente a la idea de los buenos libros como purgación de pasiones, instrucción y deleite, «le venin des Romans» es culpable, a juicio de Frain, de suscitar sentimientos incorregibles que el lector no puede, o no quiere, purgar. En este punto, nos dice el autor, la novela y el teatro son «quasi la même chose». Separados únicamente por el estilo, el uso moderno de la representación en ambos géneros se caracteriza por una inusitada libertad imaginativa, que, al margen de las enseñanzas clásicas, resulta en un tipo de piezas igualmente peligrosas para el público cristiano:

Que sont donc proprement des grands auteurs de romans et de comédies? J'ai de la peine à me résoudre de le dire; mais enfin la vérité m'y force. Ce sont des gens qui dans leurs cabinets épuisent leur sprit, leur imagination, et leur art pour composer des poisons les plus subtils, afin d'*empoisonner finement les âmes* de tous les hommes et de toutes les femmes. Ce sont proprement des *empoisonneurs publics*, qui tuent non seulement les hommes de leur siècle, mais de tous les siècles qui viendront après eux [...]. Ouy on s'empresse de donner des louanges aux plus fins *empoisonneurs des âmes*, pendant que l'on condamne aux plus rigoureux supplices un homme pour avoir ôté la vie du corps à un autre par le poison. (*Nouveaux essais* XIV: 155; las cursivas son mías)

Aunque Frain no reconoce su deuda con Pierre Nicole, la metáfora del veneno sigue aquí, casi literalmente, el célebre anatema que el teólogo jansenista había lanzado veinticinco años atrás contra Desmarets. Como Nicole, el autor de estos *Nouveaux essais* reprocha a todos los poetas de buena pluma su profesión como novelistas y dramaturgos y los conmina, ante tal ofensa pública, a un arrepentimiento igualmente público. No es extraño que un moralista cristiano como Tremblay tomara prestada la metáfora del veneno para censurar un género «très mal propre à apprendre, et à bien parler, et à bien prêcher» (XIII: 150). Más curioso es, en cambio, que el autor, miembro de la Académie

d'Angers desde 1685, tomara partido en la Querella por el bando de los Modernos y compusiera un *Traité des Langues, où l'on donne des Principes et des Règles pour juger du mérite et de l'excellence de chaque Langue, et en particulier de la Langue Française* (1703), en el que se desgranaban de forma reconocible las tesis de la *Comparaison* de Desmarets. La novela era, según éste, triunfo de los Modernos, pero parece que no todos ellos convinieron por igual en su defensa.

El género parece dar, en cualquier caso, la medida de la época. Signo de invención y de progreso, la novela es considerada también, en el mismo círculo de propagandistas Modernos, como síntoma de decadencia y degeneración. Este último planteamiento tendría, por supuesto, enorme predicamento entre los Antiguos, que pronto señalaron el nuevo género como la prueba más evidente del declive cultural de la primera modernidad, e incluso como una de sus causas. Nicolas Boileau, líder de los Antiguos y acérrimo enemigo de Desmarets, fue el principal portavoz de esta idea. Enseguida veremos cuáles son sus argumentos, pero detengámonos antes en un *último* pasaje, procedente del ensayo titulado *Des causes de la corruption du goût*, publicado en 1714 por Anne Le Fèvre (1654-1720), esposa del célebre filólogo y traductor André Dacier. Compuesto en el contexto de la *Deuxième Querelle* o *Querelle d'Homère*, disputa en la que Madame Dacier se erige en principal defensora de los Antiguos contra el Moderno Houdar de La Motte, el tratado cifra las causas de la corrupción del nuevo gusto en torno a dos motivos:

L'une, ce sont ces spectacles licentieux qui combattent directement la Religion et les mœurs, et dont la Poésie et la Musique également molles et effeminées *communiquent tout leur poison à l'Âme*, et relâchent tous les nerfs de l'esprit, de sorte que presque toute nostre Poésie d'aujourd'huy porte ce caractere.

L'autre, ce sont ces Ouvrages fades et frivoles, dont j'ai parlé dans la Préface sur l'*Iliade*, ces faux Poèmes Epiques, ces Romans insensés que l'Ignorence et l'Amour ont produits, et qui metamorphosant les plus grands Heros de l'antiquité en Bourgeois Damoiseaux,

accoustument tellement les jeunes gens à ces faux caracteres, qu'ils ne peuvent plus souffrir les vrais Heros s'ils ne ressemblent à ces personnages bizarres et extravagants.

Voilà les deux causes les plus prochaines de la Corruption du Goust.
(*Des causes de la corruption du goût* 27-28; la cursiva es mía)

A juicio de Dacier, reconocida como una de las mejores y más fieles traductoras de Homero, la ópera y la novela constituyen las dos causas más inmediatas del declive estético de la nueva época. La frivolidad y la licencia de ambos géneros son contempladas también aquí, medio siglo después del anatema de Nicole, como una forma de veneno. El énfasis, sin embargo, recae en las novelas, concebidas como «falsos poemas épicos»: proyecciones ignorantes, edulcoradas y aburguesadas de una antigüedad que, de tan distorsionada, resulta irreconocible. Dacier aduce contra el género novelesco un argumento similar al que empleó durante su disputa con La Motte, quien en 1713 había presentado una *traducción* de la *Iliada* en la que, desde el absoluto desconocimiento de la lengua griega, basándose únicamente en la exhaustiva versión que su rival había hecho en 1699, adaptaba el poema a la sensibilidad de los lectores modernos. Frente al radical ejercicio de actualización de La Motte (pura impostura, a ojos de Dacier), la defensora de los Antiguos se querella en favor de la singularidad histórica de los clásicos griegos y latinos. Su belleza, afirma en el prefacio a su *Iliade*, se encuentra precisamente en su condición de pasado, en su diferencia con el presente, no en su potencial asimilación por éste: «Pour moi [...], je trouve ces temps anciens d'autant plus beaux, qu'ils ressemblent moins au nôtre» («Preface de l'Iliade» 28). De forma análoga a la versión homérica de La Motte, la novela es censurada por su relación de impostura con respecto a la épica clásica, una relación que Dacier se propone desenmascarar haciendo hincapié una vez más en la diferencia categórica que separa las producciones antiguas de las modernas:

Le Roman est si peu un poëme Epique, que pour bien marquer sa nature, il faut en faire une définition toute contraire: *Le Roman est un discours en prose inventé pour gâter les mœurs, ou du moins pour amuser inutilement la*

jeunesse, par le recit de plusieurs aventures fausses sans aucune fiction ni allégorie, où l'on impute à des heros des foiblesses et des extravagances opposées à toute vérité historique des temps, des lieux, des moeurs, et des caractères. («Preface de l'Odyssee» 137; cursiva en el original)

La conciencia de una ruptura fundamental con el pasado no es, pues, exclusiva de un Moderno como Desmarets y, como vemos, ofrece un argumento reversible (a favor o en contra de la épica clásica) según el cual la novela es concebida alternativamente como triunfo y como fracaso de la modernidad.

1.7 *La burla de Nicolas Boileau*

Ocupémonos, ahora sí, de quien fuera el más duro y más longevo de los defensores de los Antiguos, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), cuya participación en la Querella abarca la disputa de un extremo al otro. De hecho, puede decirse que la abre y la cierra: sólo un año después de que Desmarets reuniera sus primeros panfletos anticlasicistas en la edición del *Clovis* de 1673, Boileau respondió con la publicación, en edición solemne, de unas *Œuvres diverses* que suponían toda una declaración de intenciones: el volumen contiene, junto a *L'Art poétique*, una recopilación de las *Épîtres*, iniciadas por el autor en 1669 con una carta al Rey, la traducción del *Traité du sublime* del Pseudo-Longino y la parodia épica de *Le Lutrin*. Con el conjunto de estos textos, concebidos al hilo de la Querella, Boileau se enredó en una prolongada confrontación con Desmarets, y luego con Perrault, a quien también sobreviviría. Y en los años inmediatamente anteriores a su muerte, entre 1710 y 1711, compondría las últimas *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, en las que, tras dar por zanjada la Querella contra los Modernos, afila su pluma en defensa de Racine frente a Houdar de La Motte, protagonista, como sabemos, de la *Querelle d'Homère*, que ya por entonces empezaba a despuntar.⁴¹

⁴¹ Cerca del papel de Boileau en la Querella, véase H. Rigault, *Histoire* 250-275; M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées* 129-163; N. Cronk, *The Classical Sublime*; L. Norman, *The Shock of the Ancient* 185-212.

Considerado, sobre todo a partir de *L'Art poétique*, como «le législateur du Parnasse», Boileau (celebrado también como el Horacio o el Juvenal francés), mantuvo a lo largo de la Querrela un tono irónico, aunque no por ello menos autoritario, que contrasta con la expresividad airada y de tintes belicistas de Desmarets. Sus ataques contra la ambición modernizadora y cristianizadora de su rival son la mayoría de las veces una burla, más que una diatriba, en la que los argumentos aparecen en buena medida supeditados al ingenio de sus versos, algo que Desmarets no dejaría de reprocharle. Ya en la primera de sus sátiras, aparecida en 1666, Boileau arremete contra «Saint-Sorlin janseniste» (*Œuvres* 16), en clara referencia al fanatismo religioso que, un año antes, había llevado a Desmarets a clamar por la destrucción de Port-Royal, y que le había valido la acusación de Pierre Nicole que ya conocemos. Y en 1674, el mismo año de la publicación de las *Œuvres diverses* y de la consagración de Boileau como árbitro –y dictador– del buen gusto,⁴² el líder de los Antiguos dedica al autor del *Clovis* uno de sus más afilados epigramas, en unos términos que avanzan algunos de los principales puntos en litigio:

Racine, plain ma destiné.
 C'est demain la triste journée.
 Où le Prophete Des-Marais
 Armé de cette mesme foudre
 Qui mit le Port-Royal en poudre,
 Va me percer de mille traits.
 C'en est fait, mon heure est venuë.
 Non, que ma Muse sou'tenuë
 De tes judicieux avis,
 N'ayt assez de quoy le confondre:
 Mais, cher Ami, pour lui répondre,
 Helas! Il faut lire *Clovis*. (*Œuvres* 254)

⁴² Sobre la *leyenda* de Boileau como «régent» y «législateur», véase el interesante estudio de B. Beugnot y R. Zuber, *Boileau, Visages anciens, visages nouveaux* 25-44.

La descalificación de Desmarets como «le Prophete» recoge, desde la distancia de la sátira, las críticas furibundas del maestro de Port-Royal, que, recordémoslo, lo había presentado en sus *Lettres sur l'hérésie imaginaire* como un «prophete» delirante y fanático. De forma análoga, Boileau apunta al fervor religioso de Desmarets como uno de los principales motivos de controversia, orientada en este caso hacia la discusión literaria en torno a la épica y la novela modernas. En ciertos aspectos, pues, y como ha señalado Gaston Hall («Aspects esthétiques et religieux de la querelle des Anciens et des Modernes: Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin» 219), la disputa entre Desmarets y Boileau puede interpretarse como una continuación de la *Querelle des Imaginaires*. A diferencia de Pierre Nicole, preocupado sobre todo por los efectos morales de los nuevos géneros, el autor de *L'Art poétique* concentra su crítica en cuestiones relacionadas con la mimesis, aunque la censura viene determinada también por la mezcla de poesía y religión en que Desmarets inscribe sus producciones, y que según Boileau es la causa principal del fracaso de la moderna epopeya cristiana. El nivel de confrontación personal es asimismo equiparable: según apunta Antoine Adam, Boileau se vanagloriaba de haber colmado de injurias el *Clovis* y, en sus lecturas de *L'Art poétique*, se esmeraba en aclarar todas las referencias veladas contra Desmarets, hasta el punto de que muchos de sus contemporáneos llegaron a creer que si había escrito la obra «c'était pour cette seule raison qu'il voulait ruiner les poèmes héroïques des Modernes» (*Œuvres* XXI).

Sin duda, la que fuera una de las obras más autorizadas del bando de los Antiguos tiene un importante componente reaccionario. Desmarets y los autores modernos de poemas heroicos y novelas, desde Chapelain hasta los hermanos Scudéry, pasando por Saint-Amant o Brébeuf, son el blanco principal de una crítica que recorre todo *L'Art poétique* y en la que resuena el lamento por un Parnaso que, según Boileau, ha abandonado los valores de la memoria y la tradición en aras de la vanidad, la frivolidad y el provecho propios de la moderna República de las Letras:

Pour tant d'hereux bien-faits les Muses reverées
Furent d'un juste encens dans la Grece honorées,

Et leur Art attirant le culte des Mortels,
 A sa gloire en cent lieux vit dresser des autels.
 Mais enfin l'Indigence amenant la Bassesse,
 Le Parnasse oublia sa premiere noblesse.
 Un vil amour du gain infectant les esprits,
 De mensonges grossiers souïlla tous les écrits,
 Et par tout enfantant mille ouvrages frivoles,
 Trafiqua du discours, et vendit les paroles. (*Œuvres* IV :184)

Apoyándose fundamentalmente en Horacio, al que en ocasiones sigue casi a la letra, Boileau cifra la progresiva decadencia de las letras francesas en el equilibrio de fuerzas entre antiguos y modernos. La elección de un referente literario tan claramente clasicizante y tradicional como la *Epistula ad Pisones* es en sí misma reveladora del enrocamiento teórico de *L'Art poétique*. La toma de posición de Boileau, además, se ve reforzada a lo largo del poema por una constante oposición entre la poesía antigua, asociada con el difícil arte de la versificación, y la prosa moderna, identificada con la superabundancia y la evanescencia de los poetas mercenarios que, como afirma en el pasaje arriba citado, «trafican con el discurso y venden las palabras». Con el mismo tono satírico que domina en el *Ars poetica* horaciana, aunque menos amable, Boileau parafrasea sus preceptos y los adapta a sus intereses; esto es, se sirve de ellos para aconsejar –y adoctrinar– a partir de la ejemplificación y el comentario de los géneros literarios de la tradición.⁴³

Sobre el problema del encaje de los nuevos géneros en la preceptiva, se advierte en Boileau una preocupación evidente ante las formas híbridas y la consiguiente separación, cada vez más patente, entre los dictados teóricos y la práctica del tiempo. De ahí que la mezcla o confusión genéricas que detecta sobre todo entre la épica moderna y la novela sean motivo recurrente de censura. Desde el Primer canto, dedicado a la tópica mayor *ingenium-ars*, el comentario redundante en una dura crítica contra los usos modernos defendidos principalmente por Desmarests. Así, al talento de Malherbe y Racan, Boileau opone la irracionalidad y la

⁴³ Al respecto, véase simplemente P. Grimal, «Boileau et *L'Art Poétique* d'Horace».

inadecuación del *Moïse sauvé*, de Saint-Amant, al que vincula, para desacreditarlo, con los grandes poemas renacentistas italianos (el *Orlando* y la *Gerusalemme*), considerados por Boileau como «faux brillants», repletos de excesos y extravagancias. Y la misma pobreza del genio y del arte modernos resulta condenable, según el autor, en «l'abondance sterile» del *Alaric*, el poema heroico de Georges de Scudéry, o en la pomposidad de la traducción de *La Pharsale*, de Lucano, por parte de Brébeuf, contra la que previene a todo escritor que se precie de ser «simple avec art», «sublime sans orgueil, agreable sans fard» (I :159).

El Segundo canto, que se ocupa de los «petits genres» (el idilio, la égloga, la elegía, la oda, el epigrama, el madrigal, el soneto, el rondel, la balada), sigue la misma tónica, que adquiere nuevos visos en el canto siguiente, sobre los géneros mayores: la tragedia, la épica y la comedia. A medio camino entre la tragedia y la épica, la novela recibe en este Tercer canto —el más extenso y elaborado de los cuatro que componen el poema— el ataque más directo. Como veíamos a propósito de los «empoisonneurs publics», la censura apunta, también aquí, al peligroso ensalzamiento de las pasiones amorosas, típico de los géneros más populares:

Bien-tost l'Amour fertile en tendres sentiments
 S'empara du Theatre, ainsi que des Romans.
 De cette Passion la sensible peinture
 Est pour aller au cœur la route la plus seure.
 Peignez donc, j'y consens, les Heros amoureux.
 Mais ne m'en formez pas des Bergers doucereux.
 Qu'Achille aime autrement que Tyrsis et Philene.
 N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamene:
 Et que l'amour souvent de remors combatu
 Paroisse une foiblesse et non une vertu. (III: 171)

La burla acerca de la sentimentalidad excesiva de la novela heroica se dirige en este pasaje contra *Artamène ou le Grand Cyrus*, de Madeleine de Scudéry, obra que proyecta en la vida del gran conquistador de la antigüedad, célebre por sus hazañas bélicas, el idealismo y las preocupaciones

burguesas de un moderno héroe galante. En este sentido, y en la línea de lo que años más tarde defendería Anne Dacier a propósito de Homero, Boileau subraya la diferencia histórica que separa la épica clásica y la novela. Ello implica que los personajes no sólo deben sentir y actuar siguiendo las exigencias del decoro, la conveniencia y la oportunidad, sino que deben mantenerse fieles a su propia fama, es decir, a los rasgos y convenciones heredados por la historia. Sólo así, de la mano del buen sentido y del dominio de la tradición, el *buen* lector podrá establecer un diálogo productivo con las representaciones contemporáneas de lo antiguo y deleitarse con ellas. Los Modernos, en cambio, defienden que, siendo la naturaleza siempre igual a sí misma, las grandes pasiones, como el amor, son universales, de manera que tiene poco sentido marcar diferencias en su representación.

Ante tal polaridad de posiciones, Georges de Scudéry reconoce en el prefacio a su *Almahide ou l'esclave reine* (1660-1663) que «on marche sur des precipices», y concluye, a su pesar, que del mismo modo que resulta complicado introducir las costumbres antiguas en el presente, lo es también proyectar los usos modernos en la antigüedad:

Ce n'est pas que les passions ne soient de tous les Siècles, et de tous les Peuples: Théagène et Chariclée ont eu de l'amour comme Céladon et Astrée en ont eu: mais les manières sont différentes: et lorsque l'on a cette matière à traiter, l'on marche sur des precipices, où il faut avoir une merveilleuse justesse pour ne broncher pas, soit d'un côté, soit de l'autre. Car si l'on s'attache trop scrupuleusement aux moeurs anciennes, la Cour moderne ne le peut souffrir: et si l'on suit trop licencieusement les nouvelles, les délicats, les habiles, et les savants, ne le peuvent endurer: et soupçonnent d'ignorance, ceux qui travaillent ainsi. (*Almahide* fol. e2^e)

Boileau se halla sin duda del lado Antiguo del precipicio por donde camina Scudéry, aunque demuestra ser menos estricto que los moralistas de Port-Royal. Así, y a pesar de que nunca ocultó las simpatías que le unían al jansenismo, en un momento del Cuarto canto, dedicado a la finalidad poética, se desmarca de la crítica de Pierre Nicole y pone distancia entre él y «ces tristes Esprits» que «d'un si riche ornement veulent

priver la Scene: / traitent d'empoisonneurs et Rodrigue et Chimene» (IV :182), en referencia inequívoca al autor de *Les Visionnaires*. Así, frente a la censura radical de Nicole, Boileau concede que la excelencia poética puede buscarse también a través del tratamiento del amor. No propone, como aquél, la supresión del motivo amoroso de los teatros y las novelas, pero exige que su representación esté sujeta a un conocimiento real de la historia y de la tradición:

Gardez donc de donner, ainsi que dans *Clelie*,
L'air, ni l'esprit François à l'antique Italie,
Et sous des noms Romains faisant vostre portrait,
Peindre Caton galant et Brutus dameret.
Dans un roman frivole aisément tout s'excuse.
C'est assez qu'en courant la fiction amuse.
Trop de rigueur alors serait hors de saison:
Mais la Scene demande une exacte raison.
L'étroite bienséance y veut estre gardée. (III: 171-172)

De la tragedia, Boileau pasa a referirse a la épica, en cuyo comentario queda de nuevo enredada la novela. La crítica de los poemas heroicos modernos apunta una vez más al problema de la *pureza* del género. En este caso, sin embargo, la mezcla de poesía e historia que Boileau denunciaba en la novela resulta todavía más condenable, al colisionar con aspectos religiosos. La verdadera poesía épica «se soûtient par la Fable et vit de la fiction» (III: 173), esto es, su finalidad y razón de ser pertenece al ámbito estricto de la poética. Como demuestran las grandes epopeyas de la antigüedad, su valor se fundamenta en el placer estético que el lector obtiene de la grandeza —de la sublimidad, dirá más adelante, con Longino— de la representación, y de ninguna manera en la gravedad de la fe, incompatible con la belleza de la fábula:

C'est donc bien vainement que nos Auteurs deceus,
Bannissant de leurs vers ces ornements receus,
Pensent faire agir Dieu, ses Saints et ses Prophetes,
Comme ces Dieux éclos du cerveau des Poëtes:

Mettent à chaque pas le Lecteur en Enfer:
 N'offrent rien qu'Astaroth, Belzebuth, Lucifer.
 De la foy d'un Chrestien les mysteres terribles
 D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.
 L'Evangile à l'Esprit n'offre de tous costez
 Que penitence à faire, et tournemens meritez:
 Et de vos fictions le mélange coupable,
 Mesme à ses veritez donne l'air de la Fable. (III: 173-174)

A juicio de Boileau, principal adversario de Desmarets en la *Querelle du merveilleux*, la ficción no debía mezclarse con la gravedad y la «tristeza» de la religión. La reivindicación de la maravilla cristiana como materia privilegiada de la epopeya heroica se oponía en todo punto al gusto clasicista de buena parte de los Antiguos, para quienes la maravilla pagana, aun siendo falsa (o precisamente por eso), resultaba de una belleza ornamental incomparable. En su dimensión más profunda, la discusión versaba sobre la continuidad o discontinuidad de las letras francesas con respecto a la larga memoria literaria de la antigüedad y, tal vez más importante aún, sobre la defensa de la libertad creadora del poeta. La invocación a una mayor autonomía para la poesía funcionaba, sin embargo, en ambas direcciones. En opinión de Desmarets, la única poesía lícita era la que rompía radicalmente con la tradición grecolatina y humanista y daba rienda suelta a una escritura ajena a preceptos y ejemplos antiguos. Para Boileau, por el contrario, la autoridad de los modelos antiguos hacía posible un espacio libre del rigor y el fanatismo de los moralistas católicos, ávidos censores de todas aquellas licencias que, ya fuera en teatro o en poesía, contravinieran la recta moral dictada por las Escrituras.

La «mélange coupable» entre poesía y religión, argumenta Boileau, únicamente había conseguido convertir un «Dieu de verité» en «un Dieu de mensonges» (III: 174). La misma contaminación doctrinal se había producido ya, reconoce, en la *Gerusalemme* de Tasso, pero Desmarets había tenido la quimérica idea de elevar la maravilla cristiana a la categoría de poética, designio que Boileau también critica en Saint-Amant, así

como en Georges de Scudéry o Carel de Saint-Garde, a los que ridiculiza también en el Primer canto. En este punto, el ataque contra el autor del *Clovis* es directo, y se funda una vez más en la contraposición de los valores del esfuerzo y el trabajo reposado, propios de la *imitatio*, y el impulso de la invención moderna, fruto según Boileau del capricho y la inconstancia:

Un Poëme excellent, où tout marche, et se suit,
 N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit.
 Il veut du temps, des soins, et ce pénible ouvrage
 Jamais d'un Ecolier ne fut l'apprentissage.
 Mais souvent parmi nous un Poëte sans art,
 Qu'un beau feu quelquefois échauffa par hazard,
 Fierement prend en main la trompette heroïque.
 Sa Muse déreflée, en ses vers vagabonds
 Ne s'éleve jamais que par saut et par bonds,
 Et son feu déproveu de sens et de lecture,
 S'éteint à chaque pas, faute de nourriture. (III: 176)

Boileau apunta aquí, sobre todo, contra el autor de la *Comparaison*, al que reprocha, como no podía ser de otro modo, sus críticas de los grandes poetas épicos de la antigüedad: «Virgile, aux prix de lui, n'a point d'invention./ Homere n'entend point la noble fiction» (III: 176). Frente a la irreverencia de los Modernos, la pureza en la que Boileau encierra a la épica clásica implica una afirmación, igualmente polémica, de su carácter de *pasado insuperable*. Me refiero a la *lejanía* en la que el líder de los Antiguos envuelve a los grandes poemas épicos del pasado, formas de excelencia poética en las que reconoce una diferencia radical con un presente que considera triste y embrutecido. La superioridad de las ficciones antiguas quedaba, así, al resguardo de la historia, preservada su aura por la acción inexorable de «l'éloignement des temps», por decirlo con el también Antiguo Jean de La Bruyère (*Les caractères* 12). Desde esta perspectiva, la épica es considerada digna de admiración precisamente por la desvinculación de la fábula –discutible, por supuesto– de las tristezas del presente. La belleza, la grandeza y la sublimidad del poema

heroico quedaban vedadas, así, a la mayoría de los poetas contemporáneos, incapaces de igualar la experiencia estética a que daba lugar la lectura de los clásicos, y que, según deja bien claro al inicio del Primer Canto, no depende únicamente de un buen conocimiento de las reglas poéticas:

C'est envain qu'au Parnasse un temeraire Auteur
 Pense de l'Art des Vers atteindre la hauteur.
 S'il ne sent point du Ciel l'influence secrete,
 Si son Astre en naissant ne l'a formé Poète,
 Dans son genie étroit il est toujourn captif.
 Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est retif. (I: 157).

Como ha señalado Bernard Tocanne («Boileau et l'épopée d'après *L'Art Poétique*» 211), la apología boileana de la épica «porte déjà en elle le constat de sa mort», puesto que en su celebración de las circunstancias particulares que la habían hecho posible en la Grecia y Roma antiguas cerraba la puerta a la posteridad del género en la modernidad. La reacción de Desmarests, por supuesto, fue inmediata, y aún dentro de los límites de 1674 apareció *La Défense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D****. Articulada en forma de diálogo entre tres amigos (Damon, Dorante y Philène), la obra dramatiza la disputa a favor de las tesis del propio Desmarests, en un ejercicio crítico que básicamente desemboca en una acusación contra el líder de los Antiguos, a quien se culpa de haber impulsado «une guerre d'esprit bien injurieuse» (*Défense* fol. a1^r). *L'Art poétique* implica, en efecto, una censura sin remisión de la épica y la novela modernas, de la que su principal víctima (ofendida literalmente como tal) sale al paso con un argumento que sería recurrente entre las filas de los Modernos: en lugar de razonar educadamente su posición en la Querrelle, según dictaban los códigos *bonnêtes* de la buena conversación, los Antiguos prefieren acudir al argumento de autoridad y al insulto personal. Así, leemos en el prefacio de *La Défense*: «Celuy qui combat la Poësie Heroïque, et qui pretend donner des loix à tous les Poëtes, s'est bien dépeint luy-mesme par ce dernier vers de son *Art Poétique*: “Plus enclin à blamer, que sçavant à

bien faire”, qu’il seroit difficile à un autre de le mieux dépeindre» (fol. a1^r). Y más adelante su obra entera es concebida –y descualificada– como mera sátira, «car on ne peut donner un autre nom à toutes les Oeuvres de son Recüeil, puis qu’il n’y a ny Epistre, ny Art Poetique, ny Lutrin, qui ne soit une Satyre» (fol. a4^v).

Aún a finales de 1674, Desmarets dio a la imprenta un largo poema dedicado a *Le Triomphe de Louis et de son siècle*, en el que, de nuevo frente a Boileau, defiende la *grandeur* del siglo y de la nación no ya por la vía del distanciamiento y la extrañeza con respecto al pasado clásico, sino por la de la proximidad y la identificación. La fórmula remite a la profecía de una nueva Edad de Oro a la que me refería al inicio de este capítulo, y que en estos versos dirigidos al monarca adquiere su plena confirmación:

Tu nasquis lors que l’on vid naistre
L’heureux et le premier instant
De ce beau Siecle qui doit estre
Des Siecles le plus eclatant. (*Le Triomphe* 5)

El carácter anticipatorio de *Le Ballet de la Félicité*, compuesto con motivo del nacimiento del Delfín, y aun de la dedicatoria del *Clovis* de 1657, puede apreciarse también aquí. A la altura de 1674, sin embargo, transcurridos los primeros años del reinado de Luis XIV, tras varios triunfos en la guerra contra España y en los Países Bajos, Desmarets puede celebrar ya el inicio de la hegemonía francesa en Europa, de la que destaca, además del dominio político, «l’éclat» en el ámbito de las ciencias y las artes:

Nos voisins n’ont plus de Genies
Dont leurs Etats soient glorieux.
Toutes clartez y sont ternies,
Ou viennent reluire en ces lieux.
Tous cherchent ta splendeur, voyant que tu ramasses
Le sçavoir et les Arts, les vertus et les graces,
Radoucissant pour tous l’éclat que nous voyons. (*Le Triomphe* 29)

El esplendor que Desmarests atribuye al siglo de Luis *le Grand* supone no sólo el retorno de un ciclo privilegiado de la historia sino la afirmación de la superioridad francesa frente a las culturas del pasado y frente a las demás potencias europeas. La *luz* del siglo de Luis XIV, posible emblema del cristianismo, da respuesta también a la cuestión, tan discutida a lo largo de la Querella, sobre si el progreso era una concepción exclusiva de las ciencias o también resultaba posible en las *belles-lettres*. Como para los Antiguos, la medida última de la perfección de la poesía y las artes aparece encarnada en la figura del Rey. Pero si para Boileau la universalidad de la antigüedad más remota era el único principio válido a la hora de juzgar el presente, para Desmarests lo que verdaderamente cuenta para valorar los logros contemporáneos es el aval personal del monarca, representante de una tradición cuyos orígenes remonta no ya a la Roma de Augusto sino, como hemos visto, a la Francia medieval de Clodoveo. La actualidad moderna y cristiana de Desmarests se funda, por esta vía, en un pasado no tan remoto, sino postclásico, que se ofrecía como más accesible que la lejana e inaprensible antigüedad grecolatina.

Refrendado por un pasado más o menos distante, el triunfo del siglo de Luis XIV no fue nunca en sí mismo objeto de discusión. El interés por obtener el favor del Rey importaba en ambos bandos de la Querella, donde el compromiso hacia el Estado y el monarca existían por un igual. Ahora bien, tal y como afirma el Pseudo-Longino en la traducción de Boileau: «n'est-ce pas en effet quelque chose de bien glorieux et bien digne d'une ame noble, que de combattre pour l'honneur et le prix de la Victoire, avec ceux qui nous ont precedez? Puisque dans ces sortes de combats on peut même être vaincu sans honte» (*Œuvres* 362). La verdadera victoria, o la derrota sufrida sin vergüenza, era en efecto contra los clásicos antiguos, aquellos que ya habían luchado, y vencido, la batalla contra el tiempo. Así era la modernidad vista por un Antiguo como Boileau, y en los mismos parámetros se encajaba la idea de progreso. Lejos de negar la posibilidad del perfeccionamiento de la poesía, el traductor del *Traité du sublime* reconoce el avance de las letras y de las artes, aunque se trata de un progreso con la vista puesta siempre

en el pasado. Homero, Platón, Demóstenes, Tucídides son, a su juicio, las antorchas que deben alumbrar el presente. Un presente mucho más exigente que el que celebra Desmarets, porque importa que sea duradero y no ruidoso y efímero, susceptible de desvanecerse en un instante.

La pugna entre uno y otro modo de pregonar y demostrar la victoria del siglo de Luis XIV, y de los nuevos géneros que éste alumbró, no había hecho más que empezar. Un año antes de morir, el primer gran propagandista de los Modernos intentó asegurar la posteridad de sus ideas con una última publicación: *La Défense de la poésie et de la langue française* (1675), un poema dirigido a Charles Perrault con el que pretendía legarle la tarea de defender los intereses de las letras francesas frente a Boileau. Perrault constituía, por su cargo y por su posicionamiento en la Querella, un óptimo candidato a la confianza de Desmarets. A la sazón era el más próximo colaborador de Jean-Baptiste Colbert, había participado en la *Querelle du merveilleux* criticando duramente a Racine desde las mismas premisas que Desmarets, y sus intervenciones en la Académie Française, en la que había ingresado en 1671, permitían augurarle un futuro brillante en la defensa de los Modernos. Por todo ello, Desmarets exhortaba a su sucesor a

Combattre avec moy cette troupe rebelle,
Ce ramas d'ennemis, qui foibles et mutins
Preferent à nos chants les ouvrages Latins.
(*Défense de la Poésie* 20).

Indignos de su rey, porque despreciaban a su país y a su lengua, estos serviles copistas de los poetas latinos estaban, según Desmarets, atrapados en una vieja rutina que se repetía infinitamente y que se reducía al ámbito cerrado de la escuela, que veneraba una lengua muerta y extranjera, oscura, caótica y profundamente elitista. Por encima del servilismo y la pedantería «traidora» de los latinistas, entre los que sin duda alinea a Boileau, Desmarets canta la superioridad de los poetas contemporáneos, buenos patriotas capaces de celebrar con su «rare invention» una lengua viva y útil para el presente. Y, finalmente, un último ruego, dirigido directamente a Perrault:

Perrault, arme avec moi ton style,
 Joins ta voix à ma voix.
 À mon luth accorde ta lyre.
 Publiens en tous lieux où s'étend cet empire
 La force et la beauté des ouvrages français.
 Du siècle de Louis célébrons l'avantage;
 Et malgré les Latins dont l'orgueil nous outrage,
 Faisons que l'Univers admire les accords
 De nos inventions avec nostre langage,
 Qui doit estre vainqueur du langage des morts.
 (*Défense de la Poésie* 29)

Sólo diez años más tarde Perrault tomaría por fin el relevo de Desmarets. Nunca reconoció su deuda, como tampoco lo haría el Voltaire de *Le siècle de Louis XIV* (1715), para quien el monarca fue también el signo de «le siècle le plus éclairé qui fut jamais» (*Œuvres historiques* 616). Y, sin embargo, los versos de *Le siècle de Louis le Grand*, el poema de Perrault que el *abbé* de Lavau se encargó de leer durante la sesión de la Académie Française del 27 de enero de 1687, reunida solemnemente con motivo de la recuperación del rey de una operación de fístula, no sólo asumían la vieja profecía de Desmarets según la cual el siglo de Luis XIV sería comparado con el de Augusto, sino que copiaban casi a la letra los argumentos, e incluso la expresión, de quien había sentado las bases de la larga disputa que ocuparía a los principales representantes de ambos bandos de la Querrela.⁴⁴

⁴⁴ No todos los estudiosos de la Querrela comparten este punto de vista. Algunos, como J. DeJean, consideran la obra de Desmarets como mero prelude de un conflicto que sólo se inicia después, con la lectura del poema de Perrault. Desde esta perspectiva, que ignora el fuego cruzado de réplicas y contrarréplicas anteriores a 1687, el papel de Desmarets en la disputa resulta estéril y en buena medida difícil de integrar en una explicación coherente: «Why was Perrault able to set off the war in 1687 when Desmarets, despite his extraordinary persistence in the early 1670s, had been extraordinarily unsuccessful in provoking hostility? What had changed to make it possible that the program of the Moderns at long last began to touch nerves?» (DeJean, *Ancients against Moderns* 46).

2 La invención de los orígenes

El 27 de enero de 1687, durante la sesión en la Académie Française que marcaría el punto más violento de la Querrela de los Antiguos y los Modernos, Pierre-Daniel Huet, reconocido ya entonces como uno de los intelectuales más sabios y eruditos de la vieja República de las Letras, escuchó en silencio y sin alterarse las críticas y difamaciones de *Le siècle de Louis le Grand* contra los Antiguos. Perdió la calma, en cambio, cuando Boileau, que se sentaba a su lado, interrumpió a gritos la lectura del poema de Perrault y abandonó furioso la sala. La escena la relata con detalle y delectación en sus memorias el propio Perrault, quien da cuenta del modo en que, desde los primeros versos del poema, Boileau había estado gesticulando y quejándose en voz baja hasta que, harto de indignación, había estallado en medio del Louvre exclamando que «c'étoit une honte qu'on fit une telle lecture, qui blâmoit les plus grands hommes de l'antiquité»; Huet reaccionó de inmediato también, pero no para sumarse a las protestas de su compañero de partido, sino para imponer silencio y desafiar a Boileau, advirtiéndole de que «s'il était question de prendre le parti des anciens, cela lui conviendrait mieux qu'à lui, parce qu'il les connoissoit beaucoup mieux» (Perrault, *Mémoires* iv: 201-202).

Entonces –y ahora– la reacción de Huet resultó, además de inespereada, difícil de explicar. El obispo de Soissons, y más tarde de Avranches, no sólo no respondió a uno de los golpes más duros asestados por los

Modernos desde Desmarets, sino que desautorizó al principal valedor de los Antiguos en plena Académie Française, a la sazón reunida en sesión solemne para celebrar la convalecencia del rey. De una sola vez, y de forma aparentemente contradictoria, el prelado reivindicaba para sí el papel de legítimo conocedor y defensor de los Antiguos, al tiempo que realizaba un gesto de acercamiento o al menos de tolerancia hacia Perrault, con quien compartía la sensibilidad hacia la poesía cristiana y una misma causa abierta en defensa de la novela, cuestión a la que Huet había dedicado la que se considera la primera poética cabal sobre el género: el *Traité de l'origine des romans*. Antigüedad y modernidad se fundían, así, en una interesante anécdota que, si bien es tildada de «aventure» excepcional por el propio Perrault, nos pone en la senda de una concepción más matizada –aunque también más problemática– de la Querella en general, y de la Querella de la novela en particular.

2.1 Huet contra Boileau

El lance entre Huet y Boileau con el que Perrault cierra sus memorias, y que también recogió el Moderno Antoine Furetière en sus *Furetiriana* (1696), pone de relieve algo evidente, pero en lo que tal vez no se haya insistido lo suficiente, y es que, lejos de constituirse en cuerpos homogéneos y estancos, los partidos enfrentados en la Querella albergaron fuertes discrepancias internas. (Baste recordar aquí, por ejemplo, las diferencias que veíamos en el capítulo anterior entre Desmarets y el moralista cristiano Jean Frain, también Moderno, a propósito de la novela.) La rivalidad entre los dos académicos Antiguos en relación al conocimiento de la cultura clásica, y el consiguiente pulso de autoridad para defenderla, tuvo sin duda su nota más áspera en el episodio que acabamos de ver. Pero el desacuerdo entre uno y otro venía de lejos y fue motivo de largas y enconadas controversias, en cuya base pueden observarse dos visiones enfrentadas de la tradición literaria, de sus orígenes, su significación y su función en el presente.

Aunque se ha tendido a relativizar el papel de Huet en la Querella, una disputa en la que el obispo de Avranches habría participado tarde y

de forma casi testimonial, el estudio y la defensa de la herencia clásica y de la disciplina del saber humanista contra los Modernos fue una constante a lo largo de su dilatada vida intelectual.¹ Procedente de una familia de calvinistas conversos, Pierre-Daniel Huet (1630-1721) se educó con los jesuitas de Caen, en Normandía, en el modelo clásico de los *studia humanitatis* y la *ratio studiorum*, y, según explica en sus memorias, escritas originariamente —y de forma significativa— en latín, desde muy joven mantuvo la voluntad «d'acquérir une parfaite connaissance de l'antiquité et de pénétrer jusqu'aux sources mêmes de l'érudition» (*Mémoires* III: 102).² Bajo la tutela intelectual del poeta neolatino Pierre Mambrun, con quien mantuvo una larga y rica correspondencia en latín, Huet se graduó en matemáticas e inició su entrada en el campo intelectual parisiense de mediados de siglo, donde entabló amistad con figuras tan influyentes como Jean Chapelain, Gilles Ménage o René Rapin, y en el que pronto logró ocupar un lugar destacado.

En París, ciudad en la que terminaría estableciéndose, Huet estudió derecho en la universidad e invirtió todo su empeño entre «les princes de la république des lettres» y las librerías de la calle Saint-Jacques, donde empezó a compilar una biblioteca que ya entonces, y según sus propias palabras, «était si bien remplie, qu'elle n'avait pas son égale dans tout le pays, ni pour le choix, ni pour le nombre de livres.

¹ Sobre la figura intelectual de Huet, véase la biografía de L. Tolmer, *Pierre-Daniel Huet (1630-1721): humaniste, physicien*, de 1949, y la excelente puesta al día de A. Shelford, *Transforming the Republic of Letters: Pierre-Daniel Huet and European Intellectual Life, 1650-1720*, de 2007, fruto de una tesis doctoral dirigida por Anthony Grafton. Son interesantes también las Actas del Coloquio celebrado en Caen en 1993, compiladas por S. Guellouz en *Pierre-Daniel Huet*, así como las semblanzas de Ph.-J. Salazar y E. Bury. Es destacable el hecho de que ninguno de estos trabajos estudie la participación de Huet en la Querella, que igualmente queda muy diluida en la bibliografía sobre la contienda.

² Publicadas en vida del autor con el título de *Commentarius de rebus ad eum pertinentibus* (1718), estas memorias son un ejercicio retrospectivo de narración-confesión de la propia vida en el que, a partir del modelo de las *Confesiones* de San Agustín, Huet se dirige a la élite intelectual de los Antiguos. Como apunta Ph.-J. Salazar («Huet, ou l'art de parler de soi» 135), la obra sobrepasa los límites estrictos del género memorialístico y compone una verdadera «figure de commémoration» y de «recueillement» de la *respublica literaria*. Cito el texto de la primera traducción francesa, de Charles Nisard (véase la bibliografía).

Ce choix consistait dans les écrivains de l'antiquité, qu'avant tout, j'avais voulu posséder» (*Mémoires* I: 37).³ Frecuentó asimismo el ambiente mundano del Hôtel de Rambouillet, donde entró en contacto con las más poderosas *salonnières* de la época, entre ellas, Mlle de Scudéry, y con los novelistas del medio siglo. En casa de Catherine de Vivonne conoció, además, a quien sería su gran intercesor en la corte, el duque de Montausier. Bajo su auspicio, en 1670 entró a formar parte de la corte de Luis XIV, siendo nombrado asistente de Bossuet en la educación del Delfín. A partir de ese momento, el reconocimiento oficial no tardaría en llegar, y en 1674, nada menos que diez años antes que Boileau, fue nombrado miembro de la Académie Française. Sustituía a su muy admirado Gomberville, el afamado novelista, que había fallecido ese año y que, según veíamos en el capítulo anterior, había protagonizado el preludio de la Querella, poco antes de la entrada en acción de Desmarests.

Desde su posición en la Académie, Huet concentró en el estudio de los clásicos una actitud combativa contra los Modernos y una persistente voluntad por mantener la vieja idea de la República de las Letras, de la que se consideraba, literalmente, un superviviente. En el arranque de sus *Huetiana, ou Pensées diverses* (1722), aparecidos un año después de su muerte, había escrito: «Je puis dire que j'ai vû fleurir et mourir les Lettres, et que je leur ai survêcu» (*Huetiana* 3).⁴ Para este sabio apasionado de la cultura antigua, memoria viviente del último humanismo, según Philippe-Joseph Salazar («Pierre-Daniel Huet» 430), el contenido subversivo del poema de Perrault, leído en el Louvre en sesión extraordinaria, no podía ser más ofensivo. Ahora bien, a diferencia de Boileau, para Huet no era nuevo. El día de su recepción en

³La biblioteca de Huet, cuyo fondo llegó a tener más de nueve mil volúmenes, era una biblioteca de uso, en la que el prelado anotaba los márgenes de los libros. Tras la muerte de Huet, la biblioteca quedó en manos de los jesuitas de París, y más tarde fue comprada por Luis XV para la Biblioteca Real, antes de ir a parar a la Bibliothèque Nationale de France.

⁴En los fragmentos de los *Huetiana*, compilados por el propio autor y publicados póstumamente por el *abbé* d'Olivet, se observan a menudo repeticiones del *Commentarius*; aunque, en general, los juicios son más argumentados y precisos. Véase M-G. Lallemand, «Le *Huetiana*: Contribution à l'étude d'un genre».

la Académie Française, el 13 de agosto de 1674, después de pronunciar su discurso de ingreso en defensa «des lettres anciennes; belles à la verité, et dignes de l'application des plus nobles esprits; mais peu estimées en ce siecle, presque bannies du commerce du monde poli; et réleguées dans la poussiere et l'obscurité de quelques cabinets» (*Discours* 7), Perrault había ensayado ya las ideas de *Le siècle de Louis le Grand* con la lectura de un poema en respuesta a Philippe Quinault, quien a su vez había recitado una *Relation nouvelle du Parnasse* llena de alusiones a la Querrelle. Y, antes que ellos, el propio Huet cuenta también en sus memorias cómo Desmarets «excita un enthousiasme prodigieux» con la lectura de unos versos en los que «il y rabaissait trop les poètes anciens, et faisait entendre assez clairement qu'Homère et Virgile, Pindare et Horace devaient lui céder la palme de la poésie» (*Mémoires* iv: 129-130).⁵ El recuerdo de ese día, y de las intervenciones de los dos Modernos tras su melancólico alegato «des lettres anciennes», es claro, y más adelante, en las memorias, vuelve aun una vez más sobre él:

Ce même jour, Desmarets lut une pièce de vers excellente, mais dont le sujet était mal choisi, son but ayant été de rabaisser Homère et Virgile. Rempli d'amour-propre et d'admiration de soi, Desmarets s'était flatté, encore qu'il n'osât pas se déclarer supérieur à eux, de paraître tel en effet à force de les ravaler. Jaloux de tant d'audace et encore plus emporté, plus violent que lui, Perrault ne craignit pas, à la honte éternelle de son nom, de soutenir dans un écrit que notre siècle avait vaincu l'antiquité dans tout art et toute science que ce fussent, et détourné sur soi toute la gloire qui revient au génie. (*Mémoires* v: 192)

⁵ Tanto el discurso de Huet como los poemas de Quinault y Perrault pueden leerse en P. Le Petit, *Discours prononçes a l'Académie Française le 13 d'Août 1674 à la réception de Monsieur l'Abbé Huet, Sous-Précepteur de Monseigneur le Dauphin. Avec quelques ouvrages de Poésie qui y furent leus et récitez le même jour* 5-17, 51-58 y 59-65, respectivamente. No se incluye, en cambio, el poema de Desmarets. Aunque no especifica cuál pudiera ser este poema, A. Adam coincide, probablemente a partir de Huet, en que Quinault, Perrault y Desmarets pronunciaron sendos discursos (*Histoire* II: 550).

Huet desprecia la violencia y la autocomplacencia de ambas piezas como la prueba del poco conocimiento que tanto Desmarests como Perrault tenían de la antigüedad: «tous deux eussent sans doute pensé différemment, s'ils fussent appliqués à acquérir une plus parfaite connaissance de l'antiquité et d'eux-mêmes» (IV: 130). Se trata, en efecto, del mismo reproche que, en un contexto similar, pero más de una década más tarde, lanzaría públicamente contra Boileau, a quien criticaría, además, por pretender erigirse en defensor de los Antiguos desde un conocimiento escaso y superficial de los clásicos griegos y latinos. La censura sobre Boileau en este ámbito venía motivada, en parte, por la publicación, tan solo un mes antes de la recepción de Huet en la Académie, de la lujosa edición de las *Œuvres diverses*, cuyo contenido polémico contra Desmarests permite comprender, asimismo, la atmósfera anticlasicista que dominó la sesión de ingreso del sabio de Caen. Huet no podía ofenderse, como sus rivales Modernos, por la exaltación de los grandes poetas antiguos que Boileau antepone en las diversas piezas que componen el volumen, pero sí por el modo inexacto y defectuoso con el que, a su juicio, sustenta su defensa. Empezaba, así, la nota más destacada —y mejor estudiada— de la enemistad entre los dos Antiguos, conocida como la *Querelle du «Fiat lux»*.⁶

Vista desde la perspectiva que ofrece esta disputa, resulta que la tensión entre ambos autores se remonta a 1674, con motivo de la traducción del *Traité du sublime* por parte de Boileau, a quien Huet recrimina una mala interpretación de la expresión *Fiat lux* («¡Hágase la luz!») del *Génesis*, que el desconocido autor del *Peri hýpsous* (si es que no se trata de una interpolación cristiana) empleó para ilustrar la naturaleza retórica de lo sublime. Por entonces, Huet había publicado *De Interpretatione* (1661), sin duda uno de los tratados de traducción más importantes de la época,⁷ había concluido una exquisita versión al latín del

⁶ Para los detalles de esta querrela, que tuvo evidentes resonancias en la más amplia *Querelle du sublime*, véase G. Declercq, «Boileau-Huet: la querelle du *Fiat lux*» y B. Saint Girons, *Fiat Lux: Une philosophie du sublime*.

⁷ Según G. Steiner (*After Babel* 248), *De Interpretatione* es todavía hoy «one of the fullest, most sensible accounts ever given of the nature and problems of translation».

comentario de Orígenes al Evangelio de Mateo (1668) y era el responsable, junto con su discípula y protegida Anne Le Fèvre, futura defensora de los Antiguos en la *Querelle d'Homère*, de una monumental serie de clásicos griegos y latinos *ad usum Delphini*. A los ojos de este autorizado y prestigiado especialista en lenguas antiguas –entre ellas, el hebreo–, el *Traité du sublime* de Boileau revelaba un desconocimiento inadmisibile de las fuentes clásicas: la traducción no sólo hacía gala de los peores abusos de las «belles infidèles», sino que ofrecía un comentario erróneo, por ignorante, del sentido original de determinados pasajes, como el ya mencionado de las Escrituras.

En el prefacio al *Traité du sublime*, Boileau subraya el valor que el texto antiguo, durante mucho tiempo atribuido a Longino, otorga a la expresión «Fiat lux» como ejemplo de «cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte» (*Œuvres* 338). Pero el carácter sublime, y en cierta medida divino, que para Boileau, a la zaga del texto griego, residía en el lenguaje, era para Huet signo de algo que iba más allá del estilo y de la retórica, y que en cualquier caso no podía encontrarse en una expresión como la aducida, muy común en el Antiguo Testamento. A la idea de lo sublime como marca discursiva y psicológica, que tanta fortuna haría en el siglo siguiente, Huet contraponía lo sublime como concepto ontológico o teológico, sujeto únicamente a la grandeza y dignidad del tema, no a la dicción. Se trataba de un tipo de sublime que dio en llamar «de las cosas», y que a su juicio era el único sublime «original», libre de todo artificio e imposible de emular. Así lo expuso en su *Demonstratio evangelica* (1679), y aún unos años más tarde en una larga misiva dirigida al duque de Montausier, su intercesor y protector en la corte, en la que terminaba resumiendo algunos de sus principales reproches contra Boileau:

Que nous dirons d'un homme, qui, bien qu'éclairé des lumières de l'Évangélie, a osé faire de Moïse un mauvais rhétoricien, qui a soutenu qu'il avait employé des figures inutiles dans son histoire, et qu'il avait

Acerca de la originalidad de la teoría de la traducción de Huet, véase E. Bury, «Bien écrire ou bien traduire: Pierre-Daniel Huet théoricien de la traduction».

déguisé, par des ornements superflus, une matière excellemment belle et riche d'elle-même? («Lettre à Montausier» 290)

La carta, con fecha del 26 de marzo de 1683, fue escrita en respuesta a la sátira que, a su vez, le había asestado Boileau en un párrafo añadido a la edición del *Traité du sublime* de ese mismo año. La epístola, sin embargo, no vería la luz hasta mucho más tarde. En vistas del nombramiento de Huet para el obispado de Soissons, el todavía abad de Aunay no quiso publicarla, y la disputa no se retomó hasta que el también hebraísta Jean Le Clerc hizo lo propio, con algunos comentarios añadidos, en la *Bibliothèque choisie* de 1706. Las críticas del texto, a las que Boileau puso punto final con una nota escrita un año antes de su muerte, en 1711, redundan en el descrédito por parte de Huet de quien consideraba un escritor satírico de pocas luces, más preocupado por el ingenio y el brillo de sus versos que por la exactitud y rigor de sus argumentos.⁸ Presto a la maledicencia pero falto de una verdadera erudición, Boileau fue bautizado por Huet como «le prince des poètes médisants»; esto es, como alguien incapaz –como luego en efecto se vería– de oponer un frente sólido en defensa de los Antiguos, más allá de grandes aspavientos, quejas en voz baja y unos pocos y débiles poemas satíricos.

Saber enfrentarse con la máxima solvencia y rigor a los clásicos –fijando el texto, traduciéndolo, comentándolo– constituía para Huet, tanto como para su discípula Anne Le Fèvre (más tarde Madame Dacier), una labor fundamental, un requisito indispensable para el recto conocimiento y la defensa de los grandes poetas antiguos.⁹ Frente al

⁸ La nota de Boileau con la que concluye la disputa corresponde a la *Réflexion x* de las doce que componen sus *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* (*Œuvres* 541-558); las tres últimas, dedicadas a lo sublime, fueron redactadas en 1710 y publicadas póstumamente en 1713. En 1722, un año después de la muerte de Huet, se publicaron también a título póstumo sus reflexiones acerca «Du prétendu sublime de quelques expressions de l'Écriture», en clara referencia a Boileau (*Huetiana* xxxii: 79-81).

⁹ Nótese cómo, en la *Querelle du «Fiat lux»*, el compromiso de Huet con el rigor filológico le lleva incluso a desautorizar al mismo autor del *Peri hypsion*, cuyo error de interpretación Boileau habría repetido y defendido con la misma fe ciega que los Modernos tanto

espíritu y los resultados de lo que Huet calificaba como buena filología, Boileau se había forjado una reputación como escritor de sátiras bellamente versificadas pero que, a juicio de su rival, «étaient pleines de médisance, infectées du venin de la plus noire malignité, et diffamaient et déchiraient horriblement la plupart des gens de mérite et de bien» (*Mémoires* v: 216). En la polémica sobre el «Fiat lux», Boileau había empleado, de nuevo en palabras de Huet, «toute la bile, toute la méchanceté, toutes les noirceurs» de su pluma (217). Esta acrimonia, sumada a lo que Huet consideraba una indignación antimoderna sobreactuada y vacía de contenido, convertían al líder histórico de los Antiguos en la diana de las críticas más afiladas del prelado, para quien todo conocimiento debía sustentarse en el escrutinio exhaustivo y bien informado de las fuentes antiguas. El rechazo de Huet, pues, era de corte estrictamente filológico. Aunque a éste se sumaban todavía otras razones –más viejas y quién sabe si más poderosas– para una enemistad que, en realidad, llevaba cultivándose durante mucho más tiempo.

Es interesante notar, en este sentido, que en la carta que Huet escribió al duque de Montausier a propósito de Boileau, el erudito de Caen se muestra sorprendido ante los ataques de un rival con el que creía haber saldado todas sus cuentas, y con el que no esperaba volver a tropezar, puesto que, en sus palabras: «nous avons pris des routes si différentes dans le pays des lettres, M. Despréaux et moi, que je ne croyais pas le rencontrer jamais sur mon chemin, et que je pensais être hors des atteintes de sa redoutable et dangereuse critique» («Lettre à Montausier» 277). A la altura de 1683, Huet se creía a salvo de todo enfrentamiento crítico con Boileau. Hacía mucho, efectivamente, que

criticaban a los Antiguos. Así, Huet explica que «après l'avoir examinée [la traduction de Boileau] soigneusement sur l'original, j'en eusse fait le jugement qu'elle mérite, je ne crus pas que pour avoir traduit Longin, il l'eût pris sous sa protection, et qu'il se fût lié étroitement d'intérêt avec lui, que de reprendre cet auteur, ce fût lui faire une offense» («Lettre à Montausier» 276). Sin duda, la posición de Huet es la de un Antiguo que defiende la fidelidad y el respeto por el sentido original del las fuentes clásicas, pero al mismo tiempo se podría argumentar, como hace G. Declercq («Boileau-Huet: la querelle du *Fiat lux*»), en favor de la *modernidad* de su argumentación, puesto que en definitiva antepone la razón crítica a la autoridad del Pseudo-Longino.

los dos autores habían emprendido caminos muy distintos en el ámbito de las *belles-lettres*. La *Querelle du «Fiat lux»* había sido, y sería hasta la muerte de Boileau, una de las confrontaciones públicas más enconadas entre los dos autores. Pero la rivalidad entre ambos era aun más antigua y tiene relación directa con la Querella de la novela.

En realidad, el desacuerdo entre los dos Antiguos se remonta por lo menos a 1670. Boileau había compuesto el *Dialogue des héros de roman*, una feroz diatriba contra las grandes novelas heroicas del medio siglo, y poco después aparecería el ya mencionado *Traité de l'origine des romans*, que debe comprenderse como la respuesta de Huet a quien desde entonces se convertiría en su rival. Probablemente, el hecho de que la aparición del *Traité* en 1670 no coincidiera con la publicación del *Dialogue*, que tuvo que esperar hasta la edición póstuma de las *Œuvres complètes* de Boileau, en 1713, explique la poca relación que en general se ha establecido entre uno y otro texto, y ello a pesar de que los tiempos de escritura los vinculan en un diálogo casi simultáneo.¹⁰ Para justificar la tardía aparición del *Dialogue*, Boileau adujo un falso respeto por quien fuera el blanco de sus peores críticas, Mlle de Scudéry, para no publicar el texto hasta la muerte de la autora. Pero la obra llevaba más de cuarenta años en circulación. El propio Boileau alude a «des frequents recits que j'estois obligé d'en faire» en los salones y círculos privados de París, en los que la había recitado «plusieurs fois» (*Œuvres* 446), y en los que muchos, como Huet, la recibieron como uno de los ataques más duros de la temible crítica boileana.¹¹ Más tarde, además, el *Dialogue* aparecería sin la autorización del autor en dos oportunas ediciones holandesas en 1688 y en 1693, que volvían a situar la obra en el huracán de la Querella.

¹⁰ Los editores de Boileau sitúan la composición del *Dialogue* entre 1665 y 1666. En sus *Mémoires* (IV: 163), el propio Huet explica que escribió el *Traité* en 1666, durante su estancia en el convento de Malnoue, gobernado por su amiga Marie-Éléonore de Rohan, a donde se hizo llevar los libros que necesitaba de su biblioteca. Acerca de la tensión entre estos dos textos, véase el comentario de J. DeJean en *Tender Geographies* (159-182), en el que se incide en los mecanismos de exclusión de las mujeres escritoras por parte de la historia literaria tradicional.

¹¹ Acerca de la temprana circulación del *Dialogue*, véanse las notas de F. Escal en la edición de las *Œuvres* (1089-1090) y el comentario de A. Adam en su *Histoire* (II: 491-493).

Por lo que cumple a la recepción, pues, los más de cuarenta años que en teoría separan a los dos textos nunca fueron tales. En las páginas que siguen veremos, además, cómo una lectura atenta de ambas propuestas muestra el grado de confrontación de las aproximaciones a la novela de los dos Antiguos y pone de manifiesto el debate que envolvió a la escritura de la historia literaria francesa en sus orígenes.

2.2 *Un diálogo con los muertos*

En un inicio titulado *Dialogue des morts*, a la manera de Luciano, el alegato de Boileau contra la novela se sirve de la convención del descenso a los infiernos para convocar a los principales héroes y heroínas del género en un espacio simbólico, fuera del tiempo, en el que serán juzgados, en teoría, de forma imparcial. Este recurso literario, propio de la sátira menipea, daría buenos réditos sobre todo en la ladera Moderna de la Querella, en la que el subgénero del «diálogo de los muertos» sería llevado a sus cotas más altas por Fontenelle, autor en 1683 de unos controvertidos *Nouveaux dialogues des morts*. Aislar en el más allá a distintos personajes pertenecientes a épocas muy alejadas entre sí permitía establecer una relación momentánea en la que su antigüedad o autoridad dejaban de ser relevantes: igualados por la muerte, antiguos y modernos podían ser comparados y juzgados, así, en pie de igualdad, a partir del único criterio de la razón y el buen sentido. En el *Dialogue des héros de roman*, este momento de excepción no se establece, como en Fontenelle, entre Safo y Laura, Sócrates y Montaigne o Séneca y Scarron, por mencionar sólo algunos de sus diálogos más célebres, sino que, en una interesante mezcla de niveles de realidad, evoca el encuentro, igualmente polémico, entre los héroes de la novela y de la escena modernas y sus trasuntos en la historia antigua.

Merece la pena seguir la peripecia del *Dialogue* con cierto detalle.¹² Situada en el palacio de Plutón, la acción arranca con la conversación

¹² Para el comentario de esta obra, véase también N. Freidel - J. Leclerc, «Le *Dialogue des héros de roman* de Boileau: de la galanterie des anciens aux simulacres des jeux mondains».

entre el rey de los infiernos y Minos, cuya función aquí, como en la tradición virgiliano-dantesca, consiste en determinar el destino de las almas según sus pecados. Ambos se quejan de la decadencia del lenguaje y de la falta de sentido común que domina entre los muertos más recientes, y que Plutón atribuye a la acción de ciertos autores de la corte, que les habrían enseñado los afectados usos de la galantería:

Il est vrai que les Morts n'ont jamais esté si sots qu'aujourd'hui. Il n'est pas venu ici depuis longtemps une Ombre qui eust le sens commun et sans parler des gens de Palais je ne vois rien de si impertinent que ceux qu'ils nomment gens de Monde. Ils parlent tous un certain langage qu'ils appellent galanterie et quand nous leur tesmoignons, Prospere et moi, que cela nous choque, ils nous traitent de Bourgeois et disent que nous ne sommes pas galans. On m'a assuré mesme que cette pestilente galanterie avoit infecté tous les pays infernaux et mesmes les Champs Elysées de sorte que les Heros et surtout les Heroines qui les habitent sont aujourd'hui les plus sottes gens du monde grace a certains Auteurs qui leur ont appris, dit-on, ce beau langage et qui en ont fait des Amoureux transis. (*Œuvres* 448-449)

Con el objetivo de esclarecer las razones de este impertinente «desordre» que hace hablar a los muertos más modernos de las formas más alambicadas, y citando continuamente a los antiguos («*Platon dit galamment dans son Timée. Senèque est joli dans son Traité des Bienfaits. Esope a bonne grâce dans un de ses Apologues*»; 448, cursiva en el original), Plutón decide convocar a los más célebres héroes y heroínas que habitan en los Campos Elíseos y en el resto de regiones infernales. Su llegada es anunciada por Diógenes, cuyo rechazo cínico de las formas mundanas es traído oportunamente a colación. El filósofo, al que se representa con su barril y su bastón, describe a los héroes y heroínas, «autrefois l'admiration de toute la Terre», como «une troupe de fous», ataviados como si fueran a un baile de máscaras: sus vestidos son preciosos, reconoce Diógenes, y sin embargo, remata, «je n'ay jamais rien veu de si dameret ni de si galant» (451-452). Su forma de hablar y de comportarse pone de manifiesto, además, que el grupo obedece a los usos y costumbres de la

corte y no al de las formas y convenciones de los modelos antiguos a los que supuestamente pertenecen.

El primero en comparecer ante el rey de los muertos es el gran Ciro, que para su sorpresa no se corresponde con «ce grand roi qui transféra l'empire des Mèdes aux Perses» y «qui a tant gagné de batailles» (453), del que Plutón sabe por Heródoto, sino que se hace llamar Artamène, como el protagonista de la novela de Scudéry, y es un galán sentimental, un «grand Pleureur» cuya única preocupación es su amor hacia la bella e inalcanzable Mandane:

Tu me flattes, trop complaisant Feraulas; es tu si peu sage que de penser que Mandane, l'illustre Mandane, puisse jamais tourner les yeux sur l'infortuné Artamene? Aimons la toutefois. Mais aimerons nous une Cruelle? Servirons nous une Insensible? Adorerons nous une Inexorable? Oui, Cyrus, il faut aimer une cruelle. Oui, Artamene, il faut servir une Insensible. Oui, fils de Cambyse, il faut adorer l'inexorable fille de Ciaxare. (456)

Al monólogo inconexo y lacrimógeno de este Ciro enamorado, imitación paródica del estilo de Scudéry, se suma la crítica a su incontinencia verbal, en clara alusión también a la extraordinaria longitud del *Grand Cyrus*: «Hé bien!», acaba interrumpiendo Plutón, «qu'il remplisse, s'il veut, cent volumes de ses folies» (458). Cuando por fin consiguen que se retire, Diógenes advierte la aparición de Tomiris. Plutón espera, también a partir de sus lecturas de Heródoto, encararse con «cette reine sauvage des Massagètes, qui fit plonger la tête de Cyrus dans un vaisseau de sang humain» (458). Pero en lugar de la feroz y vengativa Tomiris que derrotó y descuartizó al rey de los Persas, se encuentra con una débil y suspirante reina, mucho más cercana a la protagonista de la tragedia de Quinault *La Mort de Cyrus*, que se había estrenado unos años antes de la composición del *Dialogue*, en 1662, desesperada por encontrar las tabletas en las que había compuesto ni más ni menos que un madrigal para «le charmant Ennemi que j'aime» (459). Al fondo, mientras tanto, y para regocijo de Minos, que no puede parar de reír, resuenan los tristes cantos de Horacio Cocles, «autrefois si déterminé

soldat» (462), convertido en pastor enamorado de Clélie, protagonista de la novela homónima de Scudéry. Plutón no consigue hablar con él, absorto como está en sus cánticos, y se dirige hacia la heroína romana, con la esperanza de dar «à la fin» con «une personne raisonnable» (462).

Buen lector también de Tito Livio, Plutón piensa entrevistarse con «la plus illustre de toutes les dames romaines, cette Clélie qui passa le Tibre à la nage, pour se dérober du camp de Porsenna», y sin embargo la heroína que tiene ante sus ojos resulta ser «une dame des plus galantes et des plus spirituelles de la ville de Capoue» (461-463). Ante la estupefacción del rey y de su séquito infernal, Clélie evoca la geografía alegórica que Scudéry había imaginado para su novela y que había hecho grabar en una celebradísima *Carte de Tendre*, publicada junto al primer volumen de la obra (según veremos en el capítulo 3 de esta tesis). Así, y sin que nada de ello tenga sentido para sus interlocutores, Clélie evoca las aldeas de «Petits-Soins», «Billets-Doux» y «Billets-Galants», o los tres grandes ríos que dividen el reino, también llamados según el código galante de la autora «Reconnaissance», «Estime» e «Inclination» (463-464). De forma análoga, y aun en referencia a la misma novela de Scudéry, Lucrecia, «la plus vertueuse personne du monde», según Plutón, aparece como una dama enamorada y coqueta. Y Bruto, «celui qui délivra Rome de la tyrannie des Tarquins», «cet austere Romain qui fit mourir ses Enfants pour avoir conspiré contre leur patrie», se presenta como su galán, «un esprit naturellement tendre et passionné, qui fait de fort jolis vers, et les billets du monde les plus galants» (465-467).

Tras el diálogo absurdo con los principales héroes y heroínas novelescos, en todo punto discordantes con sus referentes históricos según los describieron Heródoto, Tito Livio o Plutarco, comparece ante Plutón «cette fameuse Lesbienne qui a inventé les vers Saphiques» (470). Frente a la bella poeta griega, ésta, claro trasunto de la propia Scudéry, conocida entre los círculos galantes de la época bajo el pseudónimo de la *illustre Sapho*, es en cambio «laide», «impertinente» y, a juicio de Plutón, «la plus folle de toutes» (470-471). Acusada por Minos, además, de ser la responsable del galimatías lingüístico y de la insoponible afectación galante de los héroes de ficción con los que se han

entrevistado hasta ahora, Plutón pide a «cette Pretieuse ridicule», para comprobarlo, que improvise uno de sus retratos literarios, como el que había compuesto sobre sí misma en el décimo tomo de su *Grand Cyrus*, y que Boileau tampoco pierde ocasión de parodiar. El desafío no es menor, puesto que se trata de exaltar la belleza y la gracia nada menos que de la vengadora Tisífone, «la plus effroyable des Eumenides» (473). El resultado no se deja esperar, y no deja lugar a dudas de la culpabilidad de «cette extravagante» (474), a la que Plutón decide despedir a toda prisa.

Harto de tanta estupidez, el rey de los muertos se niega a entrevistarse con el resto de héroes que aún esperan su turno, por lo que los obliga a desfilarse en masa con la idea de determinar, interpeándolos brevemente si hace falta, la naturaleza de su heroísmo. A los Orondates, Spiridates, Alcámenes, Melintes, Britomares, Merindores y Artaxandres que circulan ante el tribunal del submundo, todos ellos pertenecientes a las novelas de Scudéry y *La Calprenède*, y enseguida desacreditados por su excesivo sentimentalismo, les siguen Astrate, protagonista de la tragedia homónima de Quinault, igualmente patético, y Ostorius, héroe de la tragedia del mismo nombre del *abbé* de Pure, a quien Plutón despacha por su escasa fama tanto en la historia antigua como en los escenarios. Las cosas no mejoran demasiado con la llegada de los héroes cristianos. Ante un Plutón cada vez más decepcionado, la *Pucelle d'Orléans*, «cette vaillante fille qui délivra la France du joug des Anglois» (479), recita unos versos del poema heroico de Chapelain, del que Boileau se había burlado ya en diversas *Sátiras*. La lectura de unos pocos fragmentos de *La Pucelle* da lugar a las más duras críticas por parte del rey de los muertos, que concluye que «de toutes les Heroines qui ont paru en ce lieu celle ci me paroist beaucoup la plus insupportable» (481). El último en comparecer es Faramond, primer rey de los Francos y protagonista de la novela homónima de *La Calprenède*, cuyos suspiros de amor por Rosemonde terminan de convencer a Plutón de la impertinente elocuencia «qui reigne aujourd'hui sur tout en ces Livres qu'on appelle Romans» (485).

La acción da un giro con la intervención de Mercurio. Ante la desesperación de Plutón, el mensajero alado y dios de la elocuencia le desvela que ha sido víctima de un burdo engaño:

Vous sortirés d'erreur; quand je vous dirai que c'est une Troupe de faquins ou plutost de fantomes chimeriques qui n'estant que de fades copies de beaucoup de personnages modernes ont eu pourtant l'audace de prendre le nom des plus grands Heros de l'antiquité mais dont la vie a esté fort courte et qui errent maintenant sur les bords du Cocyte et du Styx. Je m'estonne que vous y ayés esté trompé. Ne voiés vous pas que ces gens la n'ont nul caractere de Heros. Tout ce qui les soutient aux yeux des Hommes c'est un certain oripeau et un faux clinquant de paroles (485-486).

Ante la revelación de Mercurio, Plutón ordena exponer al conjunto de héroes y heroínas en medio de la gran plaza infernal, despojados de sus vestidos y oropeles (esto es, del ornato del lenguaje). Desnudos, humillados y contrariados con los responsables de su desgracia —«Ah! La Calprenede! Ah! Scuderil!» (488)—, los supuestos héroes son reconocidos por un bienaventurado «Le Français», llamado a los infiernos temporalmente para dirimir la cuestión: «Hé! Ce sont tous la plupart des burgeois de mon quartier. Bonjour, madame Lucrèce. Bonjour, monsieur Brutus, mademoiselle Clélie. Bonjour, monsieur Horatius Coclès» (488). Ante el testimonio de este buen burgués, que identifica a los pretendidos héroes de la historia con los prosaicos vecinos de su barrio, Plutón dicta y Minos ejecuta su sentencia, consistente en fustigar a los personajes novelescos y arrojarlos a lo más profundo del Leteo, a ellos y a «leurs billets doux, leurs lettres galantes, leurs vers passionnés avec tous les nombreux volumes ou pour mieux dire les monceaux de ridicule papier où sont écrites leurs histoires» (488). *Voilà*, concluye el trasunto infernal de Boileau, el final de los héroes de novelas o, «pour mieux dire... [le] dernier Acte de la Comedie que vous avés jouée si peu de temps» (488). Dispuesta la condena contra «ces impertinens usurpateurs», el diálogo termina con la llegada de «des veritables Heros» (489) de la antigüedad, aunque Plutón está demasiado exhausto para recibirlos.

Con esta muerte ritual de la novela, a la que como sabemos volvería más tarde, con igual ensañamiento, en *L'Art poétique*, Boileau señala un final sin retorno en la tradición heroica del género e insiste en un aspecto fundamental de su defensa de la antigüedad: la distancia

insalvable que a su modo de ver separa a los autores modernos de los antiguos, y que hace que géneros nuevos como la novela sólo puedan ser tentativas poéticas necesariamente fallidas. Carente de referentes reales, y culpable de apropiárselos haciendo un uso anacrónico y disparatado de las fuentes clásicas, la novela es considerada por Boileau como una forma impostada y ridícula, como un engaño burdo y sin sentido (como el de que es víctima el rey de los muertos, en el *Dialogue*) que apenas logra convencer a unos pocos con una retórica hinchada, además de impertinente y tediosa. Mlle de Scudéry podía citar en abundancia a los grandes historiadores antiguos o esforzarse por retener el tan anhelado «air d'antiquité» situando sus obras en tiempos y lugares remotos, como también hicieron Gomberville, Desmarests o La Calprenède, pero la sentimentalidad excesiva de sus personajes y la afectación *précieuse* de su lenguaje hacían del resultado final una mueca grotesca que sólo merecía ser rápidamente olvidada.

A pesar del desprecio manifiesto con que Boileau despacha a las novelas (así como a la épica moderna y a ciertas piezas trágicas, géneros a los que también alude despectivamente en el *Dialogue*), el poder dañino que atribuye a estas obras no es menor. En cierta medida, la influencia de «cette pestilente galanterie» que, según acusaba Plutón al inicio del *Dialogue*, «avoit infecté tous les pays infernaux et mesmes les champs Elysées» es equiparable a la que por esas mismas fechas Pierre Nicole denunciaba en sus *Lettres* contra Desmarests, también en los términos de una plaga o una enfermedad altamente contagiosas. Recordemos, en este sentido, el peligro que según el maestro de Port-Royal entrañaban los novelistas y dramaturgos de la época, *empoisonneurs publics* con una altísima capacidad de incidencia, sobre todo en el caso de los primeros, puesto que las novelas, a diferencia del teatro, «ne périssent pas, et qu'ils répandent toujours le même venin dans ceux qui les lisent» (*Les Visionnaires* xi: 51). También para Boileau, la novela era uno de los signos más evidentes de la corrupción del gusto moderno, además de un atentado contra la moral y la virtud de los más jóvenes, sobre todo de las mujeres. Las obras de los novelistas del medio siglo constituían a sus ojos el vertedero de los disparates y la frivolidad del mundo galante

de los salones, el equivalente literario de la indignidad retórica y de los ridículos aires de grandeza de la aristocracia francesa (nótese, en este sentido, que quien denuncia la impostura de los héroes novelescos es un burgués).

Ahora bien, según el propio Boileau, la muerte y el olvido de las novelas, tan imperiosos en el momento de la escritura del *Dialogue*, resultaría innecesaria —por cumplida— a la altura de 1710 o 1711, que es cuando, poco antes de morir, dispuso la pieza para su publicación en sus *Œuvres complètes*. En el «Discours sur le dialogue suivant», compuesto a la sazón y añadido al volumen a modo de preámbulo, el adalid de los Antiguos aclara que su ataque paródico contra el género fue concebido «à l'occasion de cette prodigieuse multitude de romans qui parurent vers le milieu du siècle précédent» (*Œuvres* 443). Reconoce, así, el enorme éxito e influencia de la novela barroca a mediados del Seiscientos, aunque desde su perspectiva actual considera que hace tiempo que incluso las más célebres manifestaciones en este género están «tombés dans l'oubli» (446). ¿Por qué publica, pues, el *Discours*? La razón que aduce para no haberlo publicado hasta entonces, un supuesto respeto a Madeleine de Scudéry, «une Fille, qui [...] nonobstant la mauvaise Morale enseignée dans ses Romans, avoit encore plus de probité et d'honneur que d'esprit» (445), no parece demasiado convincente. La autora del *Grand Cyrus* y *Clélie* había muerto en 1701, mucho antes de que Boileau se decidiera a publicar el *Dialogue*, y en todo caso no demostró el mismo pudor cuando, en 1674, apareció *L'Art poétique*, igualmente crítico con sus novelas.

Como señalaba al inicio de esta sección, el *Dialogue des héros de roman* tuvo en realidad una difusión notable, en buena medida impulsada por el propio Boileau, de manera que muy probablemente no sintiera la necesidad de autorizar la publicación de un texto que era de sobras conocido, y que, como bien apunta en el «Discours sur le dialogue suivant», fue impreso «plusieurs fois dans les pays étrangers» con el título de *Dialogue de M. Despreaux* (446). Llegada la hora de la compilación completa de sus obras, sin embargo, no quiso dejar fuera un texto del que circulaban sólo copias espurias y que, según afirma, constituía «le moins frivole Ouvrage qui soit encore sorti de ma plume» (446). Advertía, así,

al final de su carrera, del alcance y la profundidad de una obra que podía parecer menor, pero en la que había proyectado una de sus más serias y constantes preocupaciones, y cuya recepción le concernía incluso entonces, cuando a su juicio el género novelesco había sido abandonado por impresores, librerías y lectores. De este modo, y como si la disputa sobre la novela interesara más que la novela misma, Boileau apelaba a «des gens d'esprit et de veritable vertu», con la confianza de que, «sous le voile d'une fiction en apparence extremement badine, folle, outrée, où il n'arrive rien qui soit dans la verité et dans la vraisemblance», los futuros lectores reconocieran el verdadero valor de la obra. Importaba, en definitiva, dejar constancia en papel y para la posteridad de las razones de su posición del lado de los detractores del género, así como explicitar, afinar y justificar las críticas que pudieran haber quedado cubiertas o atenuadas bajo el velo de lo paródico y lo satírico.

Con este objetivo, Boileau ratifica en el «Discours» lo que en el *Dialogue* era sólo una proyección paródica: la *muerte de la novela*. Y para subrayar una vez más esta idea se remonta «en peu de mots» a los orígenes del género. Honoré d'Urfé, reconoce, «s'avisa d'une invention tres agreable»; el idilio entre Astrée y Céladon, dos bellos y educados pastores de los bosques del Forez, en la Galia del siglo v, es el objeto, según Boileau, de una narración «vive et fleurie», con «fictions tres ingenieuses» y «caracteres aussi finement imaginez qu'agreablement variez et bien suivis» (443). Tras el éxito merecido de *L'Astrée*, sin embargo, empezaron a proliferar diversas obras del mismo género que, llegando en ocasiones hasta los diez y doce volúmenes (como en el caso del *Grand Cyrus*, de Mlle de Scudéry, probablemente la novela más larga de la historia literaria), produjeron «une espece de debordement sur le Parnasse» (444). Boileau se refiere explícitamente a las obras de Gomberville, La Calprenède, Desmarests y Scudéry, muestras todas ellas de «une tres grande puerilité», de tal manera que «au lieu que d'Urfé dans son *Astrée*, de Bergers tres frivoles avoit fait des Heros de Roman considerables, ces Autheurs au contraire: des Heros les plus considerables de l'Histoire firent des Bergers tres frivoles, et quelquefois des Bourgeois encoré plus frivoles que ces Bergers» (444). Ahora bien, según el último

Boileau, la moda de estas novelas, y muy en especial el furor que despertaron las diversas obras de Scudéry, quien había llevado la puerilidad del género «à un plus grand excès» (444), fue un fenómeno pasajero, rápidamente olvidado por los lectores. Hasta el punto de que, a principios del siglo XVIII, perdido su referente, Boileau teme que la alegoría paródica del *Dialogue* carezca de efecto o resulte incomprensible.

Que el éxito de la novela no sólo no decreció sino que aumentó exponencialmente a lo largo de la segunda mitad del Seiscientos y durante las primeras décadas del Setecientos es un hecho incontestable.¹³ Y también lo es que el gusto por las voluminosas novelas heroicas, con una intriga compleja y un gran número de personajes, persistió hasta bien entrado el siglo XVIII.¹⁴ Pero la crítica de Boileau, y en particular la idea de la muerte de la novela, impactaron profundamente en la incipiente historia literaria francesa, contribuyendo a configurar un relato muy distinto al de la realidad de las prensas y los lectores de la época. Lo veremos en su debido momento. Baste apuntar por ahora que ya hacia finales del siglo XVII se empezó a atribuir al *Dialogue des héros de roman* el poder de haber terminado con la novela barroca a la manera de Scudéry y haber propiciado, con ello, el nacimiento de la verdadera novela moderna, mucho más afín a la contención y el *realismo* clasicistas. La idea de una ruptura radical en torno a 1660 (el año de publicación del último volumen de *Clélie*) tomó consistencia sobre todo a partir de la aparición de las primeras obras de Mme de Lafayette, *La Princesse de Montpensier* (1662) y *La Princesse de Clèves* (1678), aún hoy consideradas las primeras manifestaciones modernas del género. El tiempo de las grandes aventuras heroicas quedaba relegado, así, a la «prehistoria» del género, cuando no sepultado en las negras aguas del Leteo.

¹³ Para un análisis cuantitativo de la evolución de la novela francesa entre 1650 y 1750, compárense los datos de R. C. Williams, *Bibliography of the Seventeenth Century Novel in France*, M. Lever, *La fiction narrative en prose en XVII^e siècle. Répertoire bibliographique du genre romanesque en France (1600-1700)* y S. P. Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750*.

¹⁴ Sobre este punto, véase R. Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles* 103-122.

2.3 *La historia según el* *Traité de l'origine des romans*

Contra la burla y el olvido de las novelas por parte de Boileau, y en buena medida como reacción a su relato del auge y la rápida caída del género hacia 1660, Huet establece en el *Traité de l'origine des romans* una historia radicalmente distinta. El que según Camille Esmein (*L'essor du roman* 34) fuera «le premier traité en forme sur le genre» plantea una defensa altamente erudita de la novela en la que, frente al desprecio generalizado de los doctos, y de Boileau en particular, sitúa el género en pie de igualdad con los demás géneros clásicos y lo dota de una poética propia, fuertemente anclada en la tradición.¹⁵ De una extensión y una profundidad muy superiores al *Dialogue*, el *Traité* despliega un conocimiento amplísimo de la antigüedad, en un ejercicio genealógico minucioso y exhaustivo que debemos considerar también como una especie de *tour de force*. Emmanuel Bury destaca, en este sentido, la dedicación con la que el sabio de Caen invierte todos los recursos de la *paideia* clásica en defensa del más moderno de los géneros literarios, dándose así la paradoja de que «le genre le plus mondain et le moins pédant se trouve étayé par une érudition aussi vaste que précise» (*Littérature et politesse* 102).

A pesar de las dimensiones y de la densidad teórica del *Traité*, el texto se publicó por primera vez a modo de prefacio de *Zayde*, de Mme de Lafayette, junto a la que fue editado nueve veces entre 1670 y 1764. La novela había aparecido únicamente bajo el nombre del también novelista Jean Regnault de Segrais (1624-1701), quien había asistido a Lafayette en la redacción, y a quien en origen iba dirigido el *Traité*, inicialmente titulado *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais. De l'origine*

¹⁵ Para un análisis del *Traité* véase, además de los imprescindibles trabajos de C. Esmein (*Poétiques du roman*, 359-438 y *L'essor du roman*, 189-194), A. Pizzorusso, *La Poetica del romanzo in Francia, 1660-1680* (Cap. 1 «Huet e il suo trattato sull' origine dei 'romanzi'» 11-31); H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution* (66-69); P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* (53-61); así como los artículos de M. Santoro, «Considerazioni sul Trattato sull' origine dei Romanzi»; R. Campagnoli, «Teoria e poetica letteraria nel Trattato di Huet»; N. Fournier, «Comment définir un genre? La *Lettre sur l'origine des romans*» e Y. Hersant, «'Histoires feintes d'aventures amoureuses...' Pour une relecture du *Traité* de Pierre-Daniel Huet».

des romans.¹⁶ Más adelante, el tratado se publicó exento y conoció cuatro nuevas ediciones más, en 1678, 1685, 1693 y 1711, en el transcurso de las cuales Huet reescribió el texto y lo alargó. La transcendencia del *Traité* fue enorme, y de alcance europeo: se tradujo muy pronto al inglés, al neerlandés y al alemán, y devino punto de referencia ineludible en las reflexiones sobre la novela durante los siglos XVII y XVIII.¹⁷ El planteamiento de la obra es sobre todo de carácter descriptivo, con una atención preferente a la historia de la novela desde sus orígenes, principio que articula y da sentido a las diversas secciones que lo componen. Con el objetivo de comprender la marcha genealógica del género hasta el presente, Huet se detiene en el examen de la fábula oriental; la difusión de la novela en Occidente, con estudios detallados acerca de la novela griega y romana; los orígenes franceses de la novela medieval y su difusión posterior en Italia y España; y, por último, la confluencia de este prestigioso y dilatado legado en la novela moderna francesa.

Preocupado sobre todo por demostrar la antigüedad de la novela, en un recorrido por los orígenes (orientales, griegos, latinos, medievales) en el que nos detendremos, Huet dedica tan solo unas pocas páginas a la cuestión de la novela francesa contemporánea. Pero de ellas se desprende, de nuevo en contra de Boileau, una concepción legitimadora de la novela francesa del Seiscientos que tiene precisamente en Scudéry («la plus folle de toutes», según el autor del *Dialogue des héros de roman*) a una de sus mejores valedoras. El principal objetivo

¹⁶ Tras muchos años al servicio de «la grande Mademoiselle», prima hermana de Luis XIV y duquesa de Montpensier, Segrais participó junto con La Rochefoucault en la redacción de las primeras novelas de Lafayette, y publicó con su nombre las primeras ediciones de *La Princesse de Montpensier*, *Zayde* y *La Princesse de Clèves*. Acerca de las razones de la autoría diferida en el caso de las mujeres novelistas de la época, véase N. Grande, *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*.

¹⁷ El *Traité* tuvo una gran repercusión tanto en Francia como en Inglaterra, los Países Bajos y Alemania. En 1672 se tradujo por primera vez al inglés, y aparecieron otras tantas traducciones en 1678, 1690, 1715 y 1722. Hay dos traducciones holandesas, en 1679 y 1715, y una alemana, en 1682. A la altura de 1718, el propio Huet da cuenta del alcance europeo del tratado: «Mme de Lafayette aimait à me dire que nous avions marié entre eux nos enfants. Ce mariage a bien tourné. Il n'est pas un peuple en Europe qui n'ait adopté nos époux et ne leur ait donné droit de cité» (*Mémoires* IV: 163-164).

de Huet es ilustrar el arte de componer novelas y defender, a partir de un corpus reducido de obras contemporáneas, el valor de una de las formas literarias más populares y menos prestigiadas de la época. En este sentido, el *Traité* pone en discusión los mismos aspectos contemplados por Boileau. Pero allí donde éste presenta la novela como una amenaza al gusto y a la moral nacionales, Huet entiende el género, y muy en especial las obras de la tan criticada Mlle de Scudéry, como un signo de «la gloire de notre nation» (*Traité* 534). Bajo el prisma escrutador de Huet, el género moderno constituye la actualización de una tradición antiquísima, un arte que había sido cultivado por los grandes hombres de Oriente y de la Grecia clásica y que a la altura del siglo XVII tenía el mérito de haber sido cumplido por la autora de *L'Illustré Bassa*, el *Grand Cyrus* y *Clélie*, además de por la pluma igualmente virtuosa que había dado al público una novela como *Zayde*. La fuerte ligazón poética que Huet observa entre la novela moderna y las formas narrativas de la más remota antigüedad (la fábula, la épica y la novela griega clásica, principalmente) le lleva a concluir que el género sí habría conseguido salvar esa distancia infinita que según Boileau lo separaba de los grandes autores de la antigüedad. Cancela en favor de la novela, así, esa frontera invisible que tan bien había preservado la singularidad (y la superioridad) de la poesía antigua en un pasado que se cerraba a los nuevos avatares del presente.

A juicio de Huet, además, la *muerte de la novela* nunca había tenido lugar: de *L'Astrée* a *Zayde*, pasando por las novelas de su amiga y protegida Mlle de Scudéry, existía una unidad genérica que recorría casi todo el siglo, en una progresión ascendente que culminaba en la obra de Lafayette, «dont les aventures sont si nouvelles et si touchantes, et dont la narration est si juste et si polie» (535). La producción novelesca contemporánea en su conjunto demostraba, en este sentido, que la altura del modelo de Urfé «n'ôta pourtant pas le courage à ceux qui vinrent après lui d'entreprendre ce qu'il avait entrepris, et n'occupa pas si fort l'admiration publique, qu'il n'en restât encore pour tant de beaux Romans qui parurent en France après le sien» (534). Es cierto que tanto Boileau como Huet sostenían que *L'Astrée* era la primera manifestación

de la novela moderna, pero no coincidían ni en su valoración ni en el análisis de la fortuna del género a partir de su publicación. A juicio de Huet, Honoré d'Urfé había sido, en efecto, el fundador de la novela francesa moderna, pero no se trataba, como en Boileau, de un nacimiento *ex nihilo*, sino más bien de un *renacimiento*, de una *mise en règle* de una práctica literaria que contaba ya con diversos siglos de historia. Así, según Huet, Urfé fue el primero que «tira [les romans] de la barbarie, et les remit dans les regles en son incomparable *Astrée*, l'ouvrage le plus ingénieux et le plus poli, qui eût jamais paru en ce genre» (533). Frente a la opinión de Boileau, en cuyo elogio de *L'Astrée* no dejaba de expresar su rechazo a la inmoralidad y excesiva sentimentalidad de la obra («la Morale en fust fort vitieuse, ne preschant que l'Amour et la mollesse, et allant quelquefois jusqu'à blesser un peu la pudeur», *Dialogue* 443), Huet defiende el modelo de Urfé como la muestra más perfecta del género, de la que destaca precisamente su moralidad y su alto conocimiento de la antigüedad griega y romana.¹⁸ A partir de aquí, las discrepancias entre los dos autores aumentan considerablemente, puesto que lejos de considerar *L'Astrée* como el único ejemplo admisible de un género que a partir de entonces no había hecho más que aburguesarse y frivolar, Huet concibe la novela de Urfé como la obra que había sentado las bases para el desarrollo de un «art de faire les Romans» que, en adelante, estaría en disposición de defenderse de los censores más escrupulosos (534).

En relación a las novelas surgidas bajo la estela de Urfé, es interesante notar que el corpus que sustenta las visiones enfrentadas de Huet y Boileau es relativamente corto y en todo punto coincidente. Y esto es así tanto en la primera redacción de ambos textos, entre 1665 y 1666, como en la revisión que, según sus editores respectivos, uno y otro autor habrían llevado a cabo en 1670. La única diferencia sustancial consiste en la inclusión, por parte de Huet, de la novela a la que sirve de prefacio, *Zayde*, de Mme de Lafayette, que aunque suele interpretarse

¹⁸ Acerca de *L'Astrée* como modelo de la concepción novelesca de Huet, véase la carta del autor dirigida a Mlle de Scudéry que apareció al final de la edición del *Traité* de 1711: «Lettre à Mlle de Scudéry touchant Honoré d'Urfé et Diane de Châteaumorand».

como un paso atrás en relación a su primera obra, *La Princesse de Montpensier*,¹⁹ participa asimismo de la renovación del género que la autora había iniciado con la guía de Segrais. Dada la función paratextual del *Traité*, la inclusión de la más reciente novela de Lafayette era obligada, y su elogio también. Pero el examen de su poética dentro de la serie de las grandes novelas heroicas al estilo de Scudéry constituía una novedad y en gran medida un desafío, puesto que contradecía la autorizada tesis de Boileau acerca de la decadencia de ese tipo de novelas. Bajo la etiqueta única de *roman*, Huet defiende, así, la continuidad de la novela barroca en el presente, al tiempo que elogia el sentido y el valor de una mayor contención y equilibrio narrativos, en un movimiento que ha sido interpretado como ambivalente o de transición.²⁰ Que el *Traité* sirviera de prefacio precisamente a una novela como *Zayde* suponía, sin embargo, un acto de absoluta coherencia entre teoría y práctica novelescas, puesto que en esta obra, más que en ninguna otra de la misma autora, se halla una interesante mezcla de los principales rasgos del arte novelesco anterior y posterior a la supuesta cesura histórica de 1660.

Ambientada en la España del siglo x, durante la larga contienda entre cristianos y musulmanes por el control de la Península Ibérica, la novela de Marie-Madeleine Piochet de la Vergne, condesa de Lafayette, presenta la historia del amor perdido y luego reencontrado entre Zayde, una princesa musulmana que se extravía en el Mediterráneo, y Consalve, un caballero cristiano descendiente de los primeros señores del Reino de León. En consonancia con los nuevos usos de la *nouvelle*, que a decir verdad se remontaban a las *Nouvelles françaises* (1656-1657) del

¹⁹ Es la línea interpretativa de H. Coulet: «Loin de préparer un renouvellement du genre romanesque, *Zayde* est en retard sur *La Princesse de Montpensier* et fait comprendre combien les traditions et les poncifs pèsent lourdement quand le romancier, si profond connaisseur qu'il soit du cœur humain, manque de puissance créatrice» (*Le roman* 248).

²⁰ Para la interpretación del *Traité* como «poética de transición», véase C. Esmein, «Le *Traité de l'origine des romans* de Huet, apologie du roman baroque ou poétique du roman classique?». S. Guellouz plantea la misma interpretación para *Diane de Castro, ou le faux Inca*, la novela que Huet compuso en 1655, cuando tenía veinticinco años, y en la que se ven claras influencias de la manera de entender el género de Scudéry; véase su artículo «Entre baroque et classicisme: *Le faux Inca* ou *Diane de Castro*».

propio Segrais, *Zayde* es una obra mucho más corta que los gruesos e interminables volúmenes de *La Calprenède* o *Scudéry*, y contiene menos personajes y tramas intercaladas. La historia principal es la de Zayde y Consalve, a partir de la cual conocemos las intrigas amorosas de Alphonse, Felime y Alamir, y la acción se centra en el análisis psicológico de las decepciones, malentendidos y debates internos que dificultan y retrasan el desenlace, feliz aunque un tanto abrupto, de cada uno de estos testimonios individuales. La novela discurre, así, entre las inseguridades, celos y poca resolución de los personajes, que se enfrentan a sí mismos antes que a grandes obstáculos externos o al destino. Es cierto, pues, que la medida de la novela apunta hacia la contención y la verosimilitud del relato, así como hacia una descripción pausada –aunque no por ello libre de errores y anacronismos– de los hechos históricos. Y, al mismo tiempo, y como si todo lo anterior fuera una especie de coartada, Lafayette da rienda suelta a la esperada serie de profecías, naufragios, fatalidades, desencuentros, batallas y escenarios exóticos (en este caso, las costas de Tarragona...) que tanto gustaban a los lectores de *Scudéry*.

El «matrimonio crítico» entre *Zayde* y el *Traité* fue un proceso tutelado por Huet, quien por supuesto no dudó en acceder a la petición de la autora para que «embelleciera» su novela con su erudición.²¹ Hay testimonio de ello en una carta de Lafayette de principios de 1669, en la que, además de la propuesta de unir la novela y el tratado en una misma publicación, se da cuenta de la participación de Huet en la corrección y revisión del manuscrito: «Je vous envoie le troisieme et le quatrieme cahier. Celuy cy n'est point du tout corrigé ny reveu: aussi vous y trouverez bien à moindre; mais ne vous amusez guère aux expressions et prenez seulement garde aux choses; car, quand nous l'aurons corrigé, vous y repasserez encore» (*Correspondance* II: 22). La autoría de Lafayette, oculta bajo la figura de Segrais, estuvo envuelta de polémica y especulación, hasta el punto de que aún el 27 de agosto de 1705 Huet se sentía movido a hacer la siguiente observación:

²¹ Véase F. A. Beasley, «Un mariage critique: *Zayde* et *De l'origine des romans*».

Qui peut mieux être informé de la vérité que moi, qui ai été dans une étroite liaison avec cette dame, qui lui ai vu composer son livre, et à qui elle l'a communiqué pièce à pièce et à mesure que son travail s'avancoit? Je vous ferai voir quand il vous plaira, Monsieur, des lettres de Madame de La Fayette, par lesquelles elle me mande qu'elle m'envoye quelques parties de *Zahyde*, qu'elle me prie de les lire, de lui en dire mon sentiment, et d'y faire des remarques avec le crayon... Est-il présumable que l'auteur de *Zahyde* ait fait imprimer cet ouvrage avec mon *Traité des Romans* sans que j'aie sçeu qui était l'auteur de *Zahyde*? Mr. De Segrais a ouï souvent Mme de La Fayette me dire que nous avions marié nos enfants ensemble. (*Correspondance* II: 23)

El compromiso por parte de Huet en relación a la novela de su propio siglo, y hacia las mujeres novelistas de la época, no es menor, y merece un breve comentario.²² Frente a la hostilidad de Boileau hacia el dominio intelectual de las mujeres, cuya virulencia se materializaría más tarde en su controvertida sátira «Contre les femmes» (1694), Huet buscó siempre la complicidad de sus amigas y protegidas, y logró ocupar un lugar privilegiado en el célebre «empire des femmes». Parte importante de ese logro se debía, además de a su buena conversación y a un dominio exquisito del arte epistolar, a la fidelidad que Huet sentía por sus compañías femeninas, a las que en todo momento sintió que debía admirar, educar y proteger.²³ En este sentido, casi dos siglos después, Sainte-Beuve recoge en su *Causerie* del lunes 3 de junio de 1850, dedicada a Huet, una observación interesante. Se trata de una alusión al modo

²² Es destacable también, en este sentido, el hecho de que Huet fuera el primero en reconocer la autoría de Madeleine de Scudéry frente a su hermano Georges, único firmante de todas sus obras: «L'on n'y vit pas sans étonnement ceux qu'une fille autant illustre par sa modestie, que par son mérite, avait mis au jour sous un nom emprunté se privant si généreusement de la gloire qui lui était due, et ne cherchant sa récompense que dans sa vertu: comme si, lorsqu'elle travaillait ainsi à la gloire de notre nation, elle eût voulu épargner cette honte à notre sexe. Mais enfin le temps lui a rendu la justice qu'elle s'était refusée, et nous a appris que *L'illustre Bassa*, *Le grand Cyrus*, et *Clélie*, sont les ouvrages de Mlle de Scudéry» (*Traité* 534).

²³ Sobre esta cuestión, véase en la biografía de A. G. Shelford, *Transforming the Republic of Letters*, el capítulo dedicado a «The Empire of Women» 77-113.

extremadamente sensible en que al parecer Huet recibió las críticas de Boileau contra Scudéry, y sobre el que aporta el testimonio de una carta del 4 de febrero de 1660, dirigida a Ménage, en la que Huet responde así ante un primer ataque contra su amiga, sin identificar: «Les vers que vous m'avez envoyés [...] m'on charmé, et particulièrement la première épigramme, où vous vengez si ingénieusement l'injure faite à Mlle de Scudéry. Si j'osais, je lui offrirais ma plume pour soutenir ses intérêts et pour un si juste et si digne sujet jusqu'à la dernière goutte de mon encre et de mon sang» (*Causeries du lundi* II: 175).

Para alguien como Huet, que había anotado cuidadosamente los insultos contra Scudéry en sus copias de las obras de Boileau, el *Traité* bien podía ser el cumplimento, diez años más tarde, del deseo formulado a Ménage; quién sabe. Cabe puntualizar, en cualquier caso, que el vínculo de Huet con algunas de las mujeres más influyentes de la época (era amigo, además de Scudéry y Lafayette, de Madame de Montespan, amante de Luis XIV y célebre mecenas de hombres de letras, o la marquesa de Lambert, a quien envió una copia del *Traité*) no estaba exento de contradicciones, como tampoco lo estaba su pensamiento sobre la novela. Acérrimo defensor de las damas de la corte en su papel de novelistas, Huet despreciaba su criterio a la hora de opinar sobre las distintas novedades en poesía o novela. «Il ne faut pas juger d'un livre par le nombre, mais par la suffisance de ses Approbateurs», había sentenciado en el *Traité* (482). Y volvería sobre ello más tarde en sus *Huetiana*, donde se presenta al *Traité* como el avance de una paradoja: «les bons juges de la poësie sont plus rares que les bons poëtes» (*Huetiana* 174). Huet, tanto como Boileau, consideraba que la actualidad literaria estaba comprometida por la progresiva degeneración y corrupción de las *belles-lettres* bajo la tutela de los modernos, promotores de la crítica impresionista y superficial que dominaba entre las cada vez más poderosas *salonnières*:

Et comme aujourd'hui parmi nous la galanterie a rendu les femmes arbitres du mérite des choses qui dépendent, non-seulement des sens, mais aussi de l'esprit, elles abusent du droit qu'on leur laisse usurper; et du plus bas genre de la poësie, qui est de leur ressort, elles s'élèvent

au plus sublime, qui demande-avec les talens naturels le secours de l'étude et de la méditation, dont elles sont entièrement dépourvûës; et elles entraînent à leur suite ceux qui après leur avoir abandoné leur cœur, les font maîtresses de leur esprit. (*Huetiana* 175-176)

Según el autor del *Traité*, además, la novela no sólo se encontraba sujeta, como el resto de los géneros modernos, a la decadencia cultural de la nueva época, sino que había contribuido gravemente a ella: «une bonne cause», reconocía al final de su defensa de la novela, «a produit un très mauvais effet, et la beauté de nos romans a attiré le mépris des belles lettres, et ensuite comme l'ignorance les avait fait naître, ils ont aussi fait renaître l'ignorance» (*Traité* 529). El lamento por el general desprecio que la novela había causado hacia el estudio de la historia y el buen conocimiento de la antigüedad era, pues, compartido por los dos Antiguos. Y, sin embargo, bajo la galantería y las licencias poéticas de las novelas modernas, que Huet consideraba irreprochables desde el punto de vista moral, el prelado observaba y defendía los mismos atributos que Boileau concedía únicamente a los grandes géneros clásicos. Como la épica y la tragedia, y aun por encima de ellas, la novela apuntaba según Huet a la grandeza y a la sublimidad propia de la verdad de la ficción, es decir, a una verdad ideal, conforme a la naturaleza esencial de las cosas, que el teórico de Caen creía saber descubrir bajo las capas engañosas de los años.

2.4 *La antigüedad de la novela*

Para el autor del *Traité*, si la novela podía empezar a concebirse como un género por derecho propio y merecía formar parte del canon, en pie de igualdad con los demás géneros ya establecidos, era por sus orígenes antiquísimos, que la conectaban con la doctrina clásica de la poesía. Es allí, en los orígenes, donde Huet fija el verdadero vector de formación de la novela. Y éstos no se hallan, como defendían Desmarests o el propio Boileau, en la inmediatez del propio siglo y nación, sino que había que ir a buscarlos «dans des pays plus éloignés, et dans

l'antiquité la plus reculée» (*Traité* 441). Encontrar «des premiers commencements» de lo que Huet consideraba, no sin cierta condescendencia, «cet agréable amusement des honnêtes paresseux» (441), permitía reconstruir el pasado inédito de la novela a través de siglos de historia; y, más importante todavía, implicaba dar con la verdadera clave de su poética.

El significado y la trascendencia que el autor del *Traité* otorga a los comienzos históricos puede observarse en toda su obra, desde su primer título impreso, el ya mencionado *De Interpretatione*, hasta *Les origines de la ville de Caen* (1702), pasando por la también citada *Demonstratio Evangelica*, todas ellas verdaderos manifiestos sobre los orígenes.²⁴ Sería justo pensar, en este sentido, que la diversidad de los intereses de Huet, quien dirigió su vasta erudición hacia ámbitos muy distintos —el estudio de las lenguas y la traducción, la poesía neolatina y la novela, la teología, la filosofía y el derecho, la geometría y las ciencias de la naturaleza, la exégesis bíblica y la historia—, confluye en una misma preocupación, un resorte común orientado a buscar una explicación plena en el pasado ideal de los nombres y las cosas. Emmanuel Bury caracteriza este rasgo dominante en la obra de Huet como un humanismo basado en tres aspectos fundamentales: «la valeur affirmée des origines, les erreurs humaines de la dissémination et la tentative d'une saisie globale du passé» («L'humanisme de Huet» 203). Se trata, en efecto, de un principio unitario, de carácter filológico o arqueológico, basado en el conocimiento del presente por el pasado, y a partir del cual Huet sitúa la verdad de la historia en la antigüedad de los orígenes; esto es, *antes* de que el paso del tiempo y la acción de los hombres desvirtúen su primer y único momento de auténtico valor.

Sobre esta cuestión vale la pena destacar el hecho de que la reconstrucción histórica de la verdad original —ya sea la verdad del cristianismo, la verdad interpretativa de los textos traducidos, o la de la novela— es para Huet una tarea que pasa siempre por la escritura. Los textos

²⁴ Véase la interesante nota de J.-R. Massimi, «Vérité et histoire chez P.-D. Huet», y P.-J. Salazar, «La mémoire sacrée de l'écrivain: Écritures et fiction».

son considerados, en este sentido, por su valor en tanto que testimonios del rastro que esa verdad primera ha ido dejando a través del tiempo, y que todo buen Antiguo debe saber escrutar. De ahí que en sus *Huetiana* recuerde con nostalgia crítica los tiempos en los que «de souverain degré du merite literaire consistoit dans la Critique, c'est-à-dire dans cette partie de la Grammaire, qui s'occupe à rétablir dans sa premiere integrité le texte des anciens Auteurs, et à le purger des changemens que l'ignorance, ou la précipitation des copistes, ou la corruption des originaux, causée par la longueur des années, ou par la dent de la vermine, y ont apportez» (*Huetiana* CXIII: 295). Huet había aprendido el método filológico de la crítica textual de sus maestros, de los libros y de sus viajes por Europa, seguro de que, por esa vía, «il avoit un gage assuré d'un des premiers rangs du Parnasse» (296).²⁵ Con los años, y a medida que la República literaria en la que se había formado iba quedando atrás, Huet concibió el ejercicio de la Crítica, en mayúsculas, como una forma polémica contra los Modernos. Más que un ejercicio de erudición, la búsqueda exhaustiva de la originalidad de los textos y de las ideas a través de las diversas capas de la historia es sentida por el *abbé* de Caen como un deber moral. Lo que está en juego, a su modo de ver, es la memoria clásica, preservada por la filología, frente al olvido propugnado por los Modernos, sobre todo a partir del surgimiento de lo que Huet desprecia como una «secta» descreída y antihistórica: el cartesianismo.

Contra la filosofía cartesiana, Huet compuso en 1689 una enjundiosa *Censura philosophiae cartesianae*, y más adelante, en 1692, una

²⁵ Entre los maestros de Huet, destacan el poeta neolatino Pierre Mambrun, profesor de filosofía de Huet en el colegio de los jesuitas de Caen y fiel correspondiente a lo largo de toda su carrera académica; el teólogo protestante y gran especialista en lenguas antiguas Samuel Bochart, a quien Huet acompañó en una reveladora *peregrinatio academica* por el norte de Europa; el filólogo Claude Saumaise, discípulo de Isaac Casaubon en París; o el anticuario y gran editor de clásicos griegos y latinos Johannes Georg Graevius, responsable en 1694 de la edición de la obra poética reunida de Huet, sus *Poemata latina et graeca*. Acerca de la concepción huetiana de filología —su objeto, usos y limitaciones—, y la deuda con sus maestros, véanse las reflexiones del propio Huet en sus *Mémoires* III: 100-102 y en *Huetiana* CXIII: 295-304. Un buen resumen de los años de formación de Huet se encuentra en L. Tolmer, *Pierre-Daniel Huet* 21-174 y A. Shelford, *Transforming the Republic of Letters* 23-44.

novela burlesca titulada *Nouveaux mémoires pour servir à l'histoire du cartésianisme*, publicada con pseudónimo, en la que según sus propias palabras «j'exposai à la risée des lecteurs raisonnables les folies de la secte cartésienne et de Descartes lui-même» (*Mémoires* VI: 233). Todo en Huet, tanto sus ideas como su propia trayectoria vital, se revolvía contra las tesis de René Descartes (1596-1650), a quien había conocido y estudiado en profundidad en su juventud.²⁶ La influencia del pensamiento de Descartes en la Querella fue enorme, hasta el punto de que, en lo tocante a la ciencia, la disputa se saldó a favor de los Modernos incluso antes de que ésta hubiera comenzado.²⁷ Por lo que cumple a las letras, la llamada «revolución» cartesiana tuvo un impacto igualmente decisivo, con adhesiones importantes por parte de Perrault o Fontenelle, pero el grado de contestación fue muy superior, por razones que en seguida veremos. En el *Discours de la méthode*, publicado en 1637 y recibido desde entonces por los Modernos como la obra que inauguraba, literalmente, una nueva forma de pensar, Descartes arremete contra todo aquello que conformaba la educación clásica (los maestros, los libros, los viajes), haciendo *tabula rasa* de la cultura antigua:

[...] je croyais avoir déjà donné assez de temps aux langues, et même aussi à la lecture des livres anciens, et à leurs histoires, et à leurs fables. Car c'est quasi le même de converser avec ceux des autres siècles, que de voyager. Il est bon de savoir quelque chose des mœurs de divers peuples, afin de juger des nôtres plus sagement, et que nous ne pensions pas que tout ce qui est contre nos modes soit ridicule, et contre raison, ainsi qu'ont coutume de faire ceux qui n'ont rien vu. Mais lorsqu'on emploie trop de temps à voyager, en devient enfin étranger en son pays; et lorsqu'on emploie trop curieux des choses qui se pratiquaient aux siècles passés, on demeure ordinairement fort ignorant de celles qui se pratiquent en celui-ci. (*Œuvres* I: 573-574)

²⁶ Sobre este punto, véase el propio relato de Huet en las *Mémoires* I: 22-24.

²⁷ Acerca de la filosofía cartesiana y su impacto en la Querella, véase H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* 47-54; S. Rosen, *The Ancients and the Moderns* 22-36 y L. F. Norman, *The Shock of the Ancient* 40-46.

Asociada con la lectura «des livres anciens, et à leurs histoires, et à leurs fables», y comparada con el paradigma del viaje (en el tiempo, en el espacio, en la imaginación), el estudio de la antigüedad representa para Descartes una vía de evasión, enriquecedora pero peligrosa, por cuanto abre una distancia significativa con el presente, convirtiéndolo en un lugar extraño. En la base del descrédito cartesiano está la consideración de la cultura de los antiguos (sus historias, sus fábulas) como artificios narrativos, espejos deformantes a los que hay que renunciar, o bien que hay que reemplazar:

Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point; et que même les histoires les plus fidèles, si elles ne changent ni n'augmentent la valeur des choses, pour les rendre plus dignes d'être lues, au moins en omettent-elles presque toujours les plus basses et moins illustres circonstances: d'où vient que le reste ne paraît pas tel qu'il est, et que ceux qui règlent leurs mœurs par les exemples qu'ils en tirent sont sujets à tomber dans les extravagances des paladins de nos romans, et à concevoir des desseins qui passent leurs forces. (I: 574)

A juicio de Descartes, buen lector de Cervantes, la sabiduría de los antiguos no es más que una quimera equiparable a los viejos libros de caballería, cuyas extravagancias habían provocado la locura de Don Quijote, haciéndole tomar por verdadero lo que sólo eran ficciones. La fuerza de esta idea puede reconocerse en diversas instancias a lo largo del siglo, siendo el caso más evidente el de la crítica del género novelesco por parte de Boileau, en cuyo pensamiento literario Antoine Adam reconoce por lo menos «quelque teinture du cartésianisme» (*Œuvres*, «Introduction» xvi). Ahora bien, en la crítica cartesiana de las *belles-lettres*, historia y novela se hunden juntas en las aguas del pasado, señalando una ruptura aparentemente radical con las formas retóricas del conocimiento, algo con lo que Boileau no podía estar de acuerdo, y que para Huet era el signo más claro de la ignorancia y la «barbarie» modernas.²⁸ Es cierto

²⁸ Sobre el anticartesianismo de Huet, véanse los trabajos de E. Rapetti, *Pierre-Daniel Huet: erudizione, filosofia, apologetica* y *Percorsi anticartesiani nelle lettere a Pierre-Daniel Huet*.

que, sobre todo en el último Huet, autor de un influyente y polémico *Traité philosophique de la faiblesse de l'esprit humain*, publicado póstumamente en 1723, había cierto punto de conexión con la duda universal de Descartes. El escepticismo del sabio de Caen acerca de la posibilidad de una verdad inalterable impregna sus trabajos filológicos y vertebró asimismo, de un modo aun más profundo, su pensamiento teológico, siendo el *Traité philosophique* su nota más escandalosa (en esta obra, el pirronismo cristiano de Huet se presenta en su forma más descarnada, y fue enseguida atacado tanto por sus oponentes en la Sorbonne como por sus amigos jesuitas). Pero allí donde Descartes planteaba la racionalidad de la verdad geométrica, Huet opone el conocimiento inductivo, necesariamente parcial y sujeto a la incertidumbre, de la investigación filológica.²⁹

En la disputa entre los métodos cartesiano y filológico, formulada en los términos antagónicos de la Querella, se pone de manifiesto también un desacuerdo fundamental en torno a la idea de historia. Así, frente al descubrimiento del *ego cogitans*, cuya eficacia se proyecta con optimismo hacia el futuro, el proyecto filológico de Huet, gobernado por una voluntad de reencontrar la verdad en su pureza original, se sustenta, como ha señalado Jean-Robert Massimi, en una representación de la historia como *sedimentación* y *recubrimiento*: «Loin de lui l'idée d'une histoire-progrès, d'une histoire-dévoilement ou d'une histoire-purification. L'histoire est un voile qui nous cache la vérité et l'objectif de l'érudition est de faire l'inventaire de ce voilement» («Vérité et histoire» 167). En lo que atañe a la novela, la comprensión pasaba también, como en sus demás trabajos, por el estudio erudito y acumulativo de estos *velos* o *sedimentos* de la historia; esto es, por hacer un inventario exhaustivo de los diversos procesos de cambio y establecer una genealogía. En sus memorias, Huet explica cómo en el caso del *Traité* la atención preferente otorgada a los orígenes surgió

²⁹ Para una aproximación al escepticismo de Huet, véase R. H. Popkin, *The History of Scepticism: from Savonarola to Bayle* 274-282. Por lo que respecta a la polémica con Descartes, véase T. M. Lennon, *The Plain Truth: Descartes, Huet, and Skepticism*.

a raíz de una pregunta de Segrais, que por aquel entonces estaba ya inmerso en la colaboración con Lafayette:

Tandis que Mme Lavergne de La Fayette composait son charmant roman de *Zaïde*, auquel Ségrais a mis la main et son nom, ce dernier me demanda un jour quels je pensais être les premiers auteurs de romans. Je lui répondis incontinent et en peu de mots, mais toutefois de manière à lui inspirer le désir d'avoir ma réponse par écrit. Je répliquai que la chose était trop peu importante, mais qu'elle exigerait néanmoins beaucoup de peine et de temps, s'il fallait seulement mettre au net ce que je venais d'improviser. (*Mémoires* IV: 163)

La reacción de Huet ante la pregunta de Segrais por los orígenes de la novela está impregnada de ambigüedad. Hay en ella una mezcla de condescendencia («la chose était trop peu importante») y pasión («elle exigerait néanmoins beaucoup de peine et de temps»). La misma actitud contradictoria hacia el propio objeto de estudio es reconocible a lo largo del *Traité*, donde el entusiasmo deja paso a una defensa del género más distanciada y precavida. Por encima de esta reticencia, que parece más bien una pose, los signos de la importancia que Huet atribuye al estudio de la novela son claros, y apuntan a que invirtió tiempo, interés y conocimientos en un asunto que consideraba del máximo relieve, y no sólo desde el punto de vista personal, por su relación de amistad con Mlle de Scudéry, Mme de Lafayette o el propio Segrais. A partir de la composición del *Traité*, la pregunta por los orígenes de la novela acompañaría a Huet de forma continuada, como demuestra la incansable reescritura y ampliación del texto desde su primera edición, en 1670, hasta la última, en 1711. En 1682, además, decidiría traducir el *Traité* al latín, otorgándole así el mismo rango que el grueso de su obra erudita. Y en sus memorias aclara, por si fuera necesario, la seriedad con la que había abordado la empresa: «Je n'abordai pas la question, sans m'y être longtemps préparé. J'avais lu les histoires amoureuses grecques et latines, et traduit, comme je l'ai dit plus haut, les pastorales du sophiste Longus en latin. Étant en France, j'avais fait mes délices des vieux romans français, écrits il y a deux ou trois cents ans» (*Mémoires* IV: 164).

Desde el arranque mismo del texto, Huet demuestra ser consciente de la dificultad y la controversia que entrañaba la cuestión de los orígenes. Reconoce, en este sentido, «combien cette recherche est embarrassante» (*Traité* 441). La *invención* por parte de Huet de unos orígenes antiguos para la novela contravenía, complicándolos, buena parte de los argumentos que Antiguos y Modernos habían establecido a favor y en contra del género. La defensa de una historia antigua de la novela negaba la ruptura radical con el pasado que buena parte de los Modernos, empezando por Desmarets, consideraban constitutiva de una forma literaria cuya celebración se basaba, precisamente, en la novedad. Al apelar a la continuidad de la novela en la tradición, en lugar de a su ruptura, ocurría además que los maestros antiguos no sólo mantenían intacta su vigencia y autoridad, sino que pasaban a constituirse en referente y ley de un género hasta entonces tenido por bastardo, algo con lo que los Modernos no podían estar de acuerdo, y que para Antiguos como un Boileau suponía un ataque directo contra la singularidad de los poetas clásicos.

Cabría pensar, llegados a este punto, que Huet no hacía sino converger con la conclusión de los Modernos a propósito de la novela, en el sentido de que su defensa del género lo sitúa, al fin y al cabo, como mínimo al mismo nivel que las formas clásicas. Sin embargo, y como hemos apuntado a partir de la polémica con Descartes, su propuesta se distingue por una sensibilidad muy distinta hacia la historia. Para Huet, los orígenes y la razón de ser de la novela no se fundan en la modernidad de un presente radical, libre de toda relación con el pasado, sino que se basan en el reconocimiento explícito de la imbricación del género en la historia, y adquieren rango teórico en las fuertes correspondencias con la poesía y los géneros literarios de la antigüedad. No se trata, desde luego, de una diferencia menor, ni exenta de dificultad: ¿cuál es el lugar que podía ocupar la novela, una forma ajena a la preceptiva y por lo tanto desubicada, en el sistema clásico de los géneros? La más mundana de las expresiones literarias, emblema del triunfo de la invención moderna y signo de la nueva forma de pensar inaugurada por Descartes, ¿debía sentirse interpelada por viejas reglas y modelos antiguos? Y, más allá de

esta cuestión, pero estrechamente ligada a ella: ¿hasta qué punto resulta contradictorio que Huet, a quien se considera «sans doute le premier grand théoricien français du roman», responsable del «triomphe théorique du roman moderne», fuera asimismo, incluso a ojos del propio Boileau, el más Antiguo de los Antiguos?³⁰

2.5 *La ley de la épica*

Desde el punto de vista de la poética, el argumento de la antigüedad sirve no sólo como referente autorizado de la novela, sino que cumple una importante función reguladora, observable sobre todo en la definición del género con la que arranca el *Traité*:

[...] 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. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous de certaines règles; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté. La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée, et le vice châtié. (*Traité* 441-442)

Lejos del carácter descriptivo que domina en el resto del tratado, esta definición inicial de novela, relativamente corta pero crucial porque motiva todo el desarrollo posterior, tiene un claro tono programático. Fundamentada en la observación de la práctica literaria de la época, Huet recoge en ella aquellos rasgos del género que considera fundamentales y los eleva a la categoría de preceptos: la temática amorosa, la prosa frente al verso, el estilo simple y directo, la regularidad y la verosimilitud, la necesidad de la ficción como vehículo de la ejemplaridad o la

³⁰ P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* 61, 53.

subordinación del placer a la instrucción. Rasgos todos ellos que inscriben la reflexión en una concepción reguladora del género y que constituyen, sin duda, el aspecto más destacado y citado de todo el *Traité*.³¹ Cabe advertir, sin embargo, que la mirada de Huet está fuertemente mediatizada por una idea previa, puesto que su definición de novela contempla únicamente a los «Romans réguliers», es decir, «ceux qui sont dans les règles du Poème héroïque» (496). Esta asimilación total entre épica y novela, a la que Huet añade importantes matices a lo largo del *Traité*, ofrece una vía segura para la anexión valorativa del nuevo género, que pasa a integrarse, así, en la órbita de un referente prestigiado por la tradición y fuente de modelos reconocidos por los doctos. Al mismo tiempo, traslada a la novela las mismas exigencias en materia de creación, de manera que el género sin ley pasa a regirse también por la ley de la épica.

Tal sesgo aparece comprometido, como no podía ser de otro modo, con el tipo de síntesis teórica característica de la época. Como ya había propuesto Georges de Scudéry en su célebre «Preface» a su *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, escrito conjuntamente con su hermana, el pensamiento sobre la novela que Huet sistematiza en el *Traité* remite a Amyot y a la teoría épica del Seiscientos, cuyas características básicas hemos visto en el primer capítulo de esta tesis. No faltan tampoco referencias directas al caudal aristotélico-horaciano: Huet remite a una concepción orgánica de la poesía y recuerda la idea de Aristóteles, establecida igualmente por Horacio, Plutarco y Quintiliano —a los que también cita—,

³¹ Como muestra N. Fournier («Comment définir un genre? La *Lettre sur l'origine des romans*» 117), la influencia de la definición huetiana de novela puede apreciarse en los principales diccionarios franceses del siglo xvii. En la entrada de la voz «Roman» del *Dictionnaire* de Richelet (1680) se hace una paráfrasis casi exacta de la definición de Huet, a la que remite: «Le Roman est aujourd'hui une fiction qui comprend quelque aventure amoureuse écrite en prose avec esprit et selon les règles du Poème Epique et cela pour le plaisir et l'instruction du Lecteur»; el *Dictionnaire* de Furetière (1690) no varía demasiado la definición: «Maintenant il ne signifie que les Livres fabuleux qui contiennent des Histoires d'amour et de Chevaleries, inventées pour divertir et occuper des faineants». El artículo del *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) define la novela como «Ouvrage en prose, contenant des aventures fabuleuses, d'amour, ou de guerre» y distingue entre «des vieux romans» y «des romans modernes».

según la cual el valor de la poesía se basa en el principio de la *mimesis*, y no en el verso (*Poética* 1451b), de manera que, si «le Poète est plus Poète par les fictions qu'il invente, que par les Vers qu'il compose, on puisse mettre les faiseurs de Romans au nombre de Poètes» (443). Pero en general Huet interpreta los postulados aristotélicos a través del prisma erudito de los comentarios italianos de la *Poética* del siglo anterior, entre los que cabe destacar, por la especial influencia en el *Traité*, la *Poética* de Escaligero y los *Discorsi* de Tasso. De acuerdo con el hábil sincretismo de tradiciones distintas que se opera en estos textos, y en función de su misma lógica deductiva, Huet establece el cañamazo teórico para un conjunto de obras consideradas irregulares y huérfanas de toda preceptiva. El sabio de Caen busca legitimar la novela, así, a partir de un uso estratégico de la tradición, entendida más como una suerte de repertorio de argumentos y autoridades que como un sistema cerrado y ajeno a los géneros del presente. Y es que, como explica Pierre Chartier, para Huet «le roman se trouve en un sens présent dans les théories anciennes qui ne peuvent que le méconnaître, non comme un être caché ou latent, mais comme un ensemble non totalisable de notions, de schémas et de préceptes» (*Introduction* 18).

Mediante la hábil negociación con este conjunto de nociones, esquemas y preceptos antiguos, Huet insiste en el carácter normativo y programático de la escritura novelesca: las novelas, como los géneros clásicos codificados por la tradición, deben estar escritas con *arte* y obedecer a ciertas normas, «autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté» (*Traité* 442). Así, pues, siguiendo a veces por analogía, a veces por oposición, las ideas de la preceptiva clasicista sobre la épica —y puntualmente las reflexiones sobre la tragedia y la historia—, Huet usa un método que podemos caracterizar, con Alphonse Dupront, como comparativo, y, si bien es cierto que busca legitimar un género nuevo por la autoridad de los modelos antiguos, también lo es que se preocupa por desentrañar los principios fundamentales de una modalidad literaria que aspira a una poética propia.³²

³² En *Huet et l'exégèse comparatiste*, A. Dupront estudia los fundamentos del método comparatista y demuestra su papel principal en toda la obra de Huet, incluido el *Traité*.

Tal vez sea en relación a este punto donde mejor se perciba aquella mayor sensibilidad histórica que advertíamos en Huet frente a los Modernos, y que en los términos del *Traité* se traduce en una voluntad manifiesta por reconocer y dar valor a la *lejanía* que separa la novela de sus referentes, notando tanto las similitudes entre géneros viejos y nuevos como sus diferencias. Entre épica y novela, Huet observa «un très grand rapport» (443), una continuidad que marca los límites y la ley del nuevo género y en la que se cimenta la perspectiva aristotélica del *Traité*. Pero más importante incluso que los lazos que unen al nuevo género con el viejo son lo que Huet distingue como «des différences essentielles» entre uno y otro, unas diferencias a partir de las cuales pueden determinarse, por contraste, los rasgos característicos de la novela, y que se refieren a los aspectos más o menos privilegiados de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

La elección del asunto es, sin duda, el aspecto más destacado y en el que pivota el núcleo de la definición huetiana de novela: «ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses», leíamos en la definición con la que arranca el *Traité*. Las novelas son, y deben ser, intrigas sentimentales, y es precisamente el carácter idílico de los héroes de este género, tan criticado por Boileau, lo que motiva la acción y la hace interesante. Nos encontramos, de nuevo, ante una descripción de la práctica literaria del círculo de novelistas próximo a Huet, y muy en especial del estilo galante y *precieux* de su amiga Mlle de Scudéry, para quien el amor es el motivo único y principal de toda acción novelesca. De la descripción de los usos contemporáneos de la novela, pasamos a su justificación: la especificidad amorosa de la *inventio* novelesca se funda por oposición con los poemas épicos, los cuales «ont pour sujet principal une action militaire ou politique, et ne traient l'amour que par occasion» (444). Y de la justificación, volvemos hacia el gesto de prescripción: «l'amour doit être le principal sujet du Roman».

La distinción temática entre épica y novela como representaciones de la guerra y del amor, respectivamente, no era —no podía serlo— una distinción absoluta. Jacques de Coras (1624-1677), que por esas mismas fechas había establecido en el «Preface» a su *Josué ou la conquête*

de *Canaan* (1665) una caracterización muy similar,³³ reconocía, en este sentido, que «les Héros d'Homère, aussi bien que ceux d'Héliodore, ont esté amoureux, et que les yeux des femmes qu'ils ont aymées, ont allumé par manière de dire, le flambeau des guerres, où ils ont signalé leur courage et leur valeur» (*Josué* fol. a7^v). Los episodios de Calipso, Circe o Nausicaa en la *Odisea*, o la tragedia del amor de Dido en la *Eneida*, tan criticados por Antiguos y Modernos, estaban presentes en el debate, así como los versos iniciales del *Orlando furioso*: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori/ le cortesie, l'audaci imprese io canto» (*Orlando* 84). Pero no invalidaban la norma general de Huet, puesto que lo que para la épica clásica era sólo episódico y no afectaba al desarrollo de la acción principal, estaba ya presente con fuerza en el *romanzo* y era axial para la novela. En términos generales podía sostenerse, así, que la épica narra los grandes acontecimientos y gestas de la historia pública del hombre, mientras que la novela se ocupa de las acciones y sentimientos particulares de su historia privada. La materia amorosa pasaba a convertirse, de este modo, en elemento distintivo de un género que desde sus primeras manifestaciones apuntaba hacia una concepción sentimental de la historia, a medio camino entre la verdad y el ideal.

La invención novelesca, orientada pues a la imitación del dominio privado de los sentimientos, discurre por la senda de una suerte de realismo psicológico y moral, circunscrito a los límites de la vida cotidiana de los hombres. Lejos de la espectacularidad y la grandilocuencia de las grandes aventuras épicas, el heroísmo novelesco es un heroísmo de medidas humanas, y debe ajustarse, según Huet, a una elocución sencilla y directa, libre del furor y del estilo oracular propios de los poetas épicos antiguos. Las formas elocutivas de la novela son, y deben ser, «plus simples, moins élevés, [et] moins figurés» que las de la épica; y, en lugar de los «grands détours» y «des expressions libres et hardies», la prosa novelesca debe distinguirse, en cambio, por una dicción «exacte et

³³ De Coras, como Huet, sostiene «que le Roman et le Poëme Epique se ressemblent fort, et qu'ils ne different guère qu'en ce que celuy-la doit auoir plus d'amour que de guerre, et celuy-cy plus de guerre que d'amour» (*Josué* fol. a6^v).

fidèle» (*Traité* 443). Esta distinción del estilo llano y eficiente de la novela sitúa a Huet en una posición que deja entrever su inclinación por el tipo de escritura de la novela clásica tal y como se definió a partir de 1660, pero que aquí se hace extensiva a las novelas francesas modernas en su conjunto, de *L'Astrée* a *Zayde*. Se trata, además, de una distinción a todas luces contraria a las críticas de Boileau, que precisamente se burlaba del estilo excesivamente ampuloso y digresivo de Scudéry y de sus contemporáneos.

En la comparación entre épica y novela, Huet hace especial hincapié en las diferencias que la materia de lo maravilloso y de lo verosímil, respectivamente, implican en el manejo y organización de la intriga. En una contraposición que sigue casi al pie de la letra la definición de Jean Desmarets,³⁴ Huet establece que «des Poèmes ont plus du merveilleux, quoique toujours vraisemblables: les Romans ont plus du vraisemblable, quoiqu'ils aient quelquefois du merveilleux» (443). El dominio de lo sobrenatural en la épica exige que las formas de disposición de los elementos narrativos sean «plus réglés, et plus châtiés dans l'ordonnance», puesto que el carácter transcendental y figurado de la materia de lo maravilloso requiere un mayor control del gobierno de la acción para que ésta resulte ponderada y creíble. Las novelas, en cambio, al tratar únicamente de aquello que reside en los límites de lo posible, admiten una estructura mucho más laxa, puesto que «ne tendent pas tant l'esprit, et le laissent en état de se charger d'un plus grand nombre de différentes idées» (444).

La idea de verosimilitud, «essentielle au Roman» (446), es objeto en este punto de una interesante reflexión acerca de la representación épica, histórica e incluso trágica en relación a la novela, así como del peso y la significación que cada uno de estos géneros concede a la verdad, o a la apariencia de ella. Entendida como principio fundamental en la definición, construcción y recepción de la novela, la verosimilitud

³⁴ En una nota autógrafa a la edición original del *Traité* de 1670, Huet señala cómo «Desmarets dans le Discours qu'il à mis à la tête de son Poème de *Clouis*, dit que dans le Roman il n'y a rien de merveilleux au-dessus de l'humain» (443, n3).

determina, tanto como la materia mimética o el estilo, las diferencias entre épica y novela, y sirve asimismo como elemento de contraste con la historia. Las novelas son, en este sentido, más verdaderas que la épica, cuya tendencia a lo maravilloso la acerca a la dimensión sobrenatural de la fábula, e incluso más certeras que la historia, puesto que sus ficciones son presentadas de manera que se parezcan a la verdad en su más perfecta y completa consecución del ideal. La doble comparación de la novela con la épica y la historia sirve, así, para pensar acerca de las difíciles relaciones entre lo verdadero, lo verosímil y lo falso, al tiempo que contribuye a desestabilizar la vieja idea según la cual la verdad de la historia buscaría la instrucción del lector, mientras que la mentira novelesca aspiraría sólo a divertirlo.³⁵

Para Huet, ni las historias ni las novelas son completamente verdaderas o falsas, sino una mezcla relativa de las dos cosas («Les uns sont des vérités mêlées de quelques faussetés, les autres sont des faussetés mêlées de quelques vérités», 445). Una mezcla que, en el caso de novelas como *Zayde*, que no en vano llevaba el subtítulo de *Histoire espagnole*, debía estar al servicio de la instrucción tanto como del deleite del lector. Como en la tragedia ática, con la que Huet compara también el nuevo género, es preferible que las novelas basen su argumento en la historia. Pero Aristóteles admitía también las tragedias parcial o absolutamente inventadas, o cuya fábula resultara desconocida a los espectadores. En el caso de la novela, afirma Huet, «il faut dire la même chose», con la precaución añadida de que la «fiction totale» resulta más verosímil en aquellas novelas en las que los personajes son mediocres, como ocurre en las novelas cómicas de Scarron, Sorel o Furetière, que en «les grands Romans», protagonizados por príncipes, reyes y demás personajes nobles de la historia (445). En estos últimos, que bien podemos adscribir al subgénero de la novela heroica, la «ficción total» no estaría justificada, puesto que no sería verosímil apartarse en todo punto de los referentes

³⁵ Huet recoge la observación de su amigo René Rapin (1621-1687) según la cual «Le Roman ne pense qu'à plaire, et l'Histoire ne pense qu'à instruire» (*Instructions pour l'Histoire*, 1670), y comenta, entre paréntesis, que «L'un et l'autre est faux»; véase la nota autógrafa del *Traité* de 1670 (442, n2).

históricos, pero sí que habría espacio para injerir algunas falsedades en la verdad.

La novela conseguía así, «par l'appât du plaisir» y «par l'agrément des exemples», rebajar la severidad de los preceptos y corregir los vicios de los hombres (443). A través de la ficción, la novela deleita y divierte a sus lectores en relación a una verdad que no será estrictamente histórica, pero sí moralmente ejemplar. «De sorte», resume Huet, «que comme on peut appliquer aux Historiens ce que les Muses dissent d'elles-mêmes dans Hésiode, quand elles se vantent de savoir dire la vérité, on peut appliquer aux Romanciers ce qu'elles ajoutent, qu'elles savent aussi conter des mensonges semblables à la vérité» (446). Ahora bien, seducir al lector, como las musas a su auditorio, no es para Huet más que «une fin subordonnée à la principale, qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des mœurs» (443). Frente a defensores de la novela como Desmarests, para quien el entretenimiento del público, en especial el femenino, constituía el propósito último y genuino del género, la obediencia al principio de utilidad didáctica y moral es aquí requisito indispensable para el correcto entendimiento —y consumo— de la novela. En función de esta regla primordial puede determinarse, según Huet, la mayor o menor regularidad del género, así como su propiedad y su valor.

La preocupación por el buen uso de la lectura novelesca, evidente en estas primeras páginas del *Traité*, en las que se delimita y describe el significado del término *roman*, vuelve a relucir hacia el final de la obra con una defensa de la bondad moral y didáctica de las novelas francesas contemporáneas. Frente al célebre anatema que Port-Royal había lanzado contra Desmarests, y que englobaba a novelistas y dramaturgos por igual bajo la acusación de ser *empoisonneurs publics*, Huet apela a la responsabilidad individual de los lectores: «Les âmes faibles s'empoisonnent elles-mêmes, et font du venin de tout» (529). Los novelistas del presente, entre los que Huet incluye al mismo Desmarests, se caracterizan por la pulcritud y la honestidad con la que tratan los temas más sensibles, y en sus obras no puede encontrarse, según nuestro autor, ni una palabra malsonante ni una expresión licenciosa que pueda ofender el pudor o la castidad de los lectores. El amor, tema principal de toda novela, aparece

en estas obras de una manera tan justa y delicada que no sólo no entraña ningún peligro, ni siquiera para las almas más susceptibles, sino que es necesario, puesto que sirve como purgación de pasiones, instrucción y deleite:

C'est ce que font les Romans; il ne faut point de contention d'esprit pour les comprendre, il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire, il ne faut qu'imaginer. Ils n'émeuvent nos passions, que pour les apaiser; ils n'excitent notre crainte ou notre compassion, que pour nous faire voir hors du péril ou de la misère, deux pour qui nous craignons, ou que nous plaignons; ils ne touchent notre tendresse, que pour nous faire voir heureux deux que nous aimons, ils ne nous donnent de la haine que pour nous faire voir misérables deux que nous haïssons; en fin toutes nos passions s'y trouvent agréablement excitées et calmées. (523)

Para Huet, las novelas no son el veneno del alma, sino su medicina, su bálsamo catártico, «comme une drogue propre à guérir le corps» (532).³⁶ En un primer momento, el placer y la ligereza de la lectura apuntan únicamente a la imaginación, pero en seguida la experiencia estética revierte en un tipo de enseñanza moral. Los ejemplos de la novela, en los que el vicio siempre es castigado y la virtud aparece siempre recompensada, preparan al hombre, y más en especial, a la mujer, para la vida práctica y amorosa, así como para desenvolverse en la sociedad galante de la época. Las novelas son, en todos los sentidos, «précepteurs muets, qui succèdent à ceux du collège, et qui apprennent aux jeunes gens à parler et à vivre d'une méthode bien plus instructive, et bien plus persuasive que la leur» (531). Estas «consejeras silenciosas» son más útiles que toda filosofía (como decía Horacio acerca de los poemas de Homero), puesto que envuelven la verdad

³⁶ Recoge esta idea el bibliógrafo francés Nicolas LeMoyne Desessarts (1744-1810), autor del prefacio a la reedición del *Traité* en 1799. Desessarts defiende la novela como paliativo de la decadencia de la cultura moderna y usa la sentencia de Rousseau según la cual «des Nations corrompues ont besoin de Romans, comme les malades ont besoin de remedes» («Préface» v).

menos agradable en bellos ornamentos, y no sólo la hacen más asequible sino más placentera y memorable, y por consiguiente más efectiva.

2.6 *Figuras de la verdad*

La importancia concedida por Huet a la verdad moral de la novela permite comprender la inclinación del *Traité* hacia el concepto de *utile* horaciano, y lo mismo puede decirse de la noción de catarsis aristotélica (así como, en menor medida, de la noción de «bondad» como uno de los atributos del carácter). Estos elementos habían vertebrado las principales líneas de fuerza de las defensas clásicas y clasicistas de la poesía, y constituían la mayor fuente de autoridad contra la vieja descalificación platónica y las acusaciones medievales de paganismo. Otros argumentos manejados, con un peso similar en la tradición cultural, fueron los de la universalidad del saber del poeta (*poeta doctus*), el de sus vínculos con la religión (*poeta theologus*) y el del valor terapéutico de la literatura, todos ellos utilizados como reivindicaciones de su dignidad y su fin moral.³⁷ Huet, para quien la novela merecía la misma consideración que la poesía («on puisse mettre les faiseurs de Romans au nombre des Poètes»), trasvasó cada uno de estos argumentos a la reflexión, igualmente defensiva, sobre la novela, en un movimiento que se posiciona frente a las objeciones de la Iglesia, todavía vigentes, y frente a los ataques de los nuevos detractores del género, Antiguos y Modernos.

El *Traité* es, en este sentido, una *defensa* de la novela, más que una poética. El impulso parte de una voluntad manifiesta de poner en cuestión y rebatir las condenas ya expuestas por la teoría renacentista, que sancionaban el género por mentiroso, inverosímil e inmoral; las críticas de Antiguos como Boileau, que lo atacan por irregular, anacrónico, burgués, frívolo y excesivamente sentimental; e incluso las objeciones

³⁷ Sobre la influencia del platonismo en las defensas clásicas de la poesía, véase B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* I: 250-296, M. J. B. Allen, «Renaissance Neoplatonism» y B. Huss, «La teoría del *furor poeticus* como arma dottrínaria: Ficino, Landino e il Cinquecento».

de algunos Modernos como Jean Frain, que lo denuncian por herético y venenoso. La defensa huetiana de la novela, sin embargo, tiene poco que ver con las apologías encendidas de buena parte de los Modernos, centradas en demostrar la actividad innovadora y generatriz de los novelistas contemporáneos. La idea central del *Traité* es que la novela moderna es, por encima de cualquier otra consideración, un género viejo. Su antigüedad es la que permite, precisamente, la proyección de las ideas clásicas acerca de la dignidad de la poesía, más o menos adaptadas a las alarmas y susceptibilidades que la novela despierta en la época. En cuanto a la utilidad moral y didáctica del género, así como a su capacidad terapéutica, hemos visto cómo Huet funde poesía épica y novela a favor de la grandeza de esta última, en un ejercicio comparativo en el que las continuidades y discontinuidades entre formas viejas y nuevas redundan en una interpretación reguladora y legitimadora del nuevo género. Veamos ahora cómo Huet interpreta los argumentos clásicos de la universalidad del saber del poeta y el de sus vínculos con la religión, y cómo éstos impactan en una concepción de la novela como *figura* de la verdad.

Esta reflexión ocupa la segunda sección del *Traité*, en la que, «après être convenu des ouvrages qui méritent proprement le nom de Romans», Huet señala «qu'il faut chercher leur première origine» (447). La evocación retrocede entonces hasta la antigüedad más remota y, antes que a la épica clásica, modelo privilegiado de la definición inicial, apunta a las fábulas paganas de tradición oriental. Este tipo de narraciones, cuya invención Huet sitúa en Egipto, Arabia, Persia y Siria —«le pays des Fables» (448)—, son concebidas como figuraciones poéticas, prenovelescas, de la verdad; esto es, como representaciones misteriosas de una sabiduría de alcance universal. Y si bien en un principio Huet había excluido a las fábulas de su idea de novela («car les Romans sont des fictions de choses qui ont pu être, et qui n'ont point été: et les Fables sont des fictions de choses qui n'ont point été et qui n'ont pu être», 446), la revalorización de este género en las secciones subsiguientes del tratado supone uno de los argumentos más fuertes en defensa de la dignidad de la novela: la

conexión del nuevo género con un impulso antropológico universal, que convierte su nacimiento en algo que parece, así, casi inevitable.

Para Huet, el origen primitivo de la novela se halla en la naturaleza misma del hombre, en su espíritu «inventif, amateur des nouveautés et des fictions, désireux d'apprendre, et de communiquer ce qu'il a inventé, et ce qu'il a appris» (447). Se trata de una inclinación «commune à tous les hommes de tous les temps, et de tous les lieux» (447), pero que Huet descubre de un modo particular en el misterio y la religiosidad velada de los jeroglíficos egipcios, la inclinación metafórica y fabulosa del Corán, «l'art de mentir agréablement» de las viejas historias persas, las parábolas indias, las fábulas chinas y japonesas, los enigmas sirios y la escritura «toute mystique, toute allégorique, toute énigmatique» de los libros de Job y de David, los Proverbios, el *Eclesiastés*, el *Cantar de los cantares* y el *Talmud*. A juicio de Huet, «l'esprit Romancier» puede rastrearse en el conjunto de estas manifestaciones, producto todas ellas de un mismo impulso universal, de una natural inclinación del hombre al arte de la fabulación.

Recorrer las capas de la historia de la novela significa, así, llegar hasta el estado original del hombre, al momento primero y único de toda verdadera significación, que Huet describe como la culminación de una actitud o una predisposición *poéticas*. Frente a sus contemporáneos Modernos, Huet identifica ese estado de plenitud de la poesía no con el progreso, sino con lo esencial, lo primigenio y connatural a la especie humana. Es un estado en el que la poesía es una necesidad natural, la vía fundamental de comprensión de los enigmas del mundo, y en el que la teología, la filosofía, la política o la moral parten de una misma inclinación hacia la ficción. De ahí el elogio del Oriente antiguo, en el que según Huet «tous ces peuples ont l'esprit poétique, inventif, et amateur de 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 envelopées sous des fables et des paraboles» (448). Con esta idea, Huet cuestiona la jerarquía tradicional entre ciencias y letras como modelos explicativos, y afirma la componente poética de toda forma de comprensión.

La defensa huetiana de las fábulas paganas, que la *Querelle du merveilleux* había puesto de actualidad y que tendría en Fontenelle a uno de sus principales opositores,³⁸ redundaba en este caso no sólo en el reconocimiento de la sabiduría que encierran este tipo de composiciones, sino en una reivindicación de la diversidad y del carácter remoto de los orígenes de la novela. Esta idea queda aun más patente hacia el final del *Traité*, donde Huet retoma y amplía la ejemplificación de las primeras manifestaciones de lo que con el tiempo daría lugar al nacimiento de la novela. Huet se detiene entonces en el comentario del espíritu novelesco de los pueblos primitivos más dispares, desde los hurones e iroqueses, nativos de la América colonizada por Francia, hasta los habitantes de lugares como Guinea, Madagascar y las islas Marianas. Destaca particularmente la complejidad y riqueza de las fábulas de Perú, que constituyen una verdadera cosmogonía, y luego dirige su pluma a ejemplos de la Europa nórdica, con la poesía escáldica y las *eddas* como paradigma, para acabar con una ineludible mención a los bardos de la antigua Galia (520-521).

En cada uno de estos casos, tan alejados en el espacio y en el tiempo, Huet descubre una misma pulsión de conocimiento que no viene ni de la razón, ni de la imitación, ni de la costumbre, sino que procede, a su parecer, de la extensión de las facultades del alma, demasiado vasta para encontrar satisfacción entre los límites de lo conocido. En un movimiento que no exige ni grandes razonamientos ni el ejercicio de la memoria, continúa Huet, «l'âme cherche dans le passé et dans

³⁸ Contra Huet, Fontenelle compuso hacia 1684 *De l'origine des fables*, un ensayo en el que defiende la idea de que las fábulas son el resultado de la ignorancia y la barbarie, y que, si el gusto por este tipo de composiciones se había mantenido hasta el presente era debido únicamente a la debilidad de los hombres y a su obediencia ciega a la antigüedad, que había llevado a atribuirles un poder que nunca tuvieron: «Mais que ne peuvent point les esprits follement amoureux de l'Antiquité? On va s'imaginer que sous ces Fables sont cachés les secrets de la Physique et de la Morale. Eût-il été possible que les Anciens eussent produit de telles rêveries sans y entendre quelque finesse? Le nom des Anciens impose toujours: mais assurément ceux qui ont fait les Fables n'étoient pas gens à savoir de la Morale ou de la Physique, ni à trouver l'art de les déguiser sous des images empruntées» (*Œuvres* III: 200-201). Un ensayo previo de estas mismas ideas puede verse en *Sur l'histoire* (*Œuvres* III: 169-185).

l'avenir, dans la vérité et dans le mensonge, dans les espaces imaginaires, et dans l'impossible même, de quoi les occuper et les exercer» (521). La poesía, las fábulas, las novelas activan exactamente ese movimiento, que nuestro autor explica a partir del mito de Poros, dios de la abundancia, y Penia, diosa de la pobreza, que Sócrates cuenta en *El banquete* platónico. Según la lectura huetiana de esta fábula —en sí misma una interpretación figurativa del amor o del deseo—, la novela encarnaría el placer ligado al paso de un estado de ignorancia (pobreza) a uno de sabiduría (abundancia); esto es, el placer que se produce en la búsqueda y el descubrimiento del sentido, en el deseo de saber y su consecución. Las fábulas procuran este tipo de placer, puesto que muestran lo que se oculta bajo las apariencias, permiten imaginar el sentido de lo que escapa a nuestra ignorancia. Recordemos: «C'est ce que font les Romains; il ne faut point de contention d'esprit pour les comprendre, il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire, il ne faut qu'imaginer» (523). Las novelas activan, y satisfacen, ese anhelo de transcendencia que, siempre según Huet, se sostiene gracias al arte y a la invención.

Vehículos privilegiados de un tipo de verdad superior a la racional, las ficciones son, según Huet, «figures de vérité»; esto es, un tipo de «faussetés significatives» que «enveloppent un sens caché» (523-524).³⁹ El lenguaje poético de las fábulas y las novelas es —como también quería Platón— un lenguaje que miente, pero cuya mentira sirve para establecer y embellecer una verdad, no para destruirla. Apuntaba ya esta idea Monsieur Fancan, cuando advertía, también aludiendo a Platón, «que le vieil Prothée estoit *la figure de la vérité cachée* comme luy dans un antre, où elle demeure endormie, nous abusant lors que nous la recherchons de mille formes, en quoy elle se desguise par le moyen des fausses opinions, que nous concevons avant que la pouvoir embrasser» (*Le tombeau des romans* 81; la cursiva es mía). El elogio de la invención poética subraya, en cualquier caso, el carácter mediador de la ficción entre la apariencia y la verdad, las luces y las sombras, lo humano y lo divino.

³⁹ Sobre esta cuestión, véase J. Boch, *Les Dieux désenchantés* 33-47.

Su principio reproduce los vínculos de la literatura con la universalidad del saber y con la religión. Y es que, como afirma Huet de la mano de Salustio:

[...] les Fables font connaître à tout le monde qu'il y a des Dieux, et aux intelligents seulement quelle est leur nature; que le monde même, qui est régi par les dieux, est une fable, puisque les corps y paraissent, et que les esprits y sont cachés; et [...] plus les fables ont d'apparence d'absurdité, plus l'on doit être persuadé qu'elles cachent de mystères et travailler à les pénétrer. (532)

La filiación entre literatura y teología, ficción y sacralidad, misterio y memoria sostiene, en efecto, la idea huetiana de novela como medicina, y no como veneno, del alma. En respuesta textual a las alarmas y acusaciones de los principales detractores de la novela, Huet aporta además la cuenta de «des grands exemples de ceux qui s'y sont appliqués», en una sucesión de sabios que desemboca directamente y sin ningún pudor en Mlle de Scudéry (534). Son invocados, a la sazón, filósofos como Apuleyo y Atenágoras, pretores romanos como Sisenna, procónsules como Marciano Capella, cónsules como Petronio, pretendientes al Imperio como Clodio Albino, y, del lado de lo religioso, sacerdotes como Teodoro Pródromo, obispos como Heliodoro y Aquiles Tacio, papas como Pío II e incluso santos como Juan Damasceno.⁴⁰ Modelos de virtud y espiritualidad pagana y cristiana al servicio de la novela.

Al margen –y en contra– de la recepción dominante del *Traité* en el siglo xx, que lo ha canonizado como la primera poética de la modernidad de la novela, Marc Fumaroli ha argumentado que la búsqueda de unos orígenes remotos del género convierten la reflexión huetiana en clave de lectura de «la sagesse mystérieuse des Anciens» («Hiéroglyphes et lettres»).

⁴⁰ Con intención parecida, Desessarts recuerda, a la altura de 1799, «que les hommes les plus graves de l'antiquité, et même les pontifes les plus austeres de toutes les religions, n'avaient pas dédaigné de s'occuper de ce genre de littérature» («Préface» vi-vii). Y añade a la antigua y honorable lista de los sacerdotes que se han ocupado de la novela «la savante production de l'évêque d'Avranches» que, en esta nueva edición del *Traité*, la última del siglo xviii, «passera à la postérité la plus reculée» (vii).

El trabajo filológico o arqueológico del tratado, que rastrea la historia de la novela hasta su fuente común con las grandes religiones, sería una invitación a viajar imaginativamente al centro divino del conocimiento, allí donde reside la sabiduría misteriosa de los primeros antiguos:

Ainsi, contre l'offensive du rationalisme géométrique des cartésiens et des augustinien, Huet maintient dans toute sa force la parenté entre littérature et théologie mystique, entre le langage de fiction propre à l'une et le langage parabolique et mystérieux de l'autre. La légitimité de la poésie, du roman, des œuvres d'imagination, est arrimée par lui à la majesté sacrée de l'Écriture sainte, la littérature inspirée par Dieu même. Et à l'horizon profond et lointain de ces deux lits d'un même fleuve sapiental, il fait apparaître, comme au fond des paysages héroïques de Poussin, les pyramides de Memphis et les obélisques, gravés de ces hiéroglyphes qui, les premiers, ont voilé et révélé tout ensemble, en images chiffrées, la pensée des sages. («Hiéroglyphes et lettres» 18-19)

El esfuerzo erudito de Huet, sostenido por el gran mito humanista de una historia en ruinas, pero sembrada de trazos, pliegues y fragmentos intactos, plantea, según Fumaroli, una filosofía y una poesía del Tiempo, una apuesta por la rememoración que se dirige tanto contra Descartes como contra Port-Royal o contra Boileau.

2.7 *La herencia doble de la novela*

Demostrado el origen de la novela en una pulsión universal, Huet acomete en las secciones ulteriores del *Traité* el desarrollo de la formación del género desde una doble perspectiva genealógica. Al descubrimiento de «la source des Romans» (462) sigue, así, la pregunta acerca de la penetración de la novela en Occidente, donde el género se regularizó y tomó la forma con la que se conoce en la época, y que Huet plantea en los términos de una disyuntiva. La idea es que en el tránsito hacia Grecia y Roma la novela no evolucionó de manera progresiva y lineal, sino que siguió «deux chemins tout à fait opposés», marcados respectivamente por «l'ignorance et l'erudition; la rudesse et la politesse» (519). Huet

distingue de este modo dos herencias distintas, y hasta cierto punto contradictorias, para la novela francesa contemporánea, que a su vez obedecen a formas igualmente antagónicas de recepción. Por un lado, la de los espíritus simples y crédulos de «les nations les plus barbares» y, por el otro, la de los países «les plus polis», capaces de reconocer la mentira novelesca y regocijarse con la belleza y la verdad de esa falsedad; esto es, con la efectividad de su invención:

[...] les fictions n'étant que des narrations vraies en apparence, et fausses en effet, les esprits des simples qui ne voient que l'écorce, se contentent de cette apparence de vérité, et ils s'y plaignent: mais ceux qui pénètrent plus avant et vont au solide, se dégoûtent aisément de cette fausseté. De sorte que les premiers aiment la fausseté à cause de la vérité apparente qui la cache, et les derniers se rebutent de cette image de vérité, à cause de la fausseté effective qu'elle cache, si cette fausseté n'est d'ailleurs ingénieuse, mystérieuse, et instructive, et ne se soutient par l'excellence de l'invention et de l'art. (523)

Resultado, a un tiempo, de la barbarie y la civilización, la novela es objeto a partir de aquí de un relato histórico sembrado de intermitencias y discontinuidades, transiciones, rupturas y renacimientos. La exposición y el comentario de la marcha del género desde el antiguo Oriente hasta la moderna Europa, con un papel destacado de las fábulas milesias, se sucede cronológicamente en distintas etapas históricas que se ocupan, en este orden, de la novela clásica griega y latina, de la novela medieval francesa, italiana y española, y de la novela francesa contemporánea. Pero ni la serie de estas etapas marca una continuidad, ni la atención que recibe cada una de ellas por separado es equilibrada. La sección dedicada a la novela griega es sin duda la más extensa y detallada de todo el *Traité*, y de su comentario se deducen los modelos, reglas y ejemplos que sirven de base para la novela moderna. Las novelas latinas son objeto de una reflexión muy concisa, y en cierto modo asimilable a la fortuna de la forma novelesca en Grecia, a la que habrían aportado relativamente poco. La tradición medieval, en cambio, es estudiada ampliamente, y en ella Huet establece una prelación de las novelas francesas, verdadero

germen del arte novelesco en Europa, frente a las italianas y españolas. La deriva de estas «viejas novelas», signo del tiempo de ignorancia y de barbarie del que surgieron, marca no obstante un momento de ruptura, un estadio de degeneración que la novela moderna deberá salvar en una vuelta a los modelos anteriores.

Bajo la apariencia de objetividad asistimos, así, a un relato que tiene como principal objetivo demostrar la herencia clásica de la novela moderna frente a sus precedentes góticos. La tesis principal de Huet —deudora en gran medida de Amyot— es que existe una filiación directa entre la tradición de novelistas encabezada por Heliodoro, cuyos postulados remiten a la épica clásica, y la cultura francesa, receptora directa de la novela griega durante los siglos X y XI. De este modo, y antes que los *romanzzi* italianos y los libros de caballería españoles, los «vieux Romans» franceses habrían recibido un legado antiguo de gran valor, rescatado de la barbarie y consagrado en su legitimidad por sus sucesores modernos. Huet demuestra, en todo momento, un interés especial por cuestiones de datación, atribución e influencia, fundamentales para substanciar la importancia de los orígenes y la cohesión de la tradición que está en vías de construir. Frente a la teoría del humanista y filólogo exiliado Claude Saumaise, a quien nuestro autor había conocido durante su periplo intelectual por los Países Bajos y por quien sentía una profunda admiración, se antepone la influencia griega a la árabe-española, en una versión de los orígenes de «la science romanesque» (465) que, una vez más, busca afianzar la superioridad de la Francia de Luis XIV ante su eterna rival.⁴¹

⁴¹ En el prefacio a su edición de *Leucipa y Clitofonte* (1640), de Aquiles Tacio, Saumaise había defendido los orígenes árabes de la novela, cuya influencia, sumada a la africana, habría llegado hasta España, verdadero punto de expansión de la novela hacia el resto de Europa. En 1652, Huet había iniciado un viaje junto a otro de sus maestros, el teólogo protestante y gran especialista en lenguas antiguas Samuel Bochart, y habría tenido ocasión de discutir sobre este asunto con Saumaise, a la sazón profesor de la academia de Leiden. En sus memorias, Huet explica por qué decidió cambiar Italia, destino típico de los hombres de letras de la época, por «des merveilles de la Hollande, chantées en vers élégants par Scaliger, les hommes illustres dans les lettres, dont elle abondait alors, ses cités splendides et les restes nombreux d'antiquités gothiques qu'on trouvait dans les rochers du Danemark» (*Mémoires* II: 47).

Con una voluntad declaradamente exhaustiva y escrutadora, Huet basa su genealogía en el comentario erudito de las que considera las principales manifestaciones de la novela en su «vénérable antiquité» (474). Él mismo reconoce, sin embargo, que de entre todos los autores antiguos ha tenido en cuenta «des seuls qui se soient assujettis à ces règles [de l'épopée]» (496); es decir, aquellos cuyas obras se ajustan a la definición de novela con la que se abre el *Traité*. Selecciona, en este sentido, un palmarés de novelistas griegos que da cuenta del proceso de regulación y perfeccionamiento del género durante ese período, así como de su influencia dominante en la novela del siglo xvii. Entran en esta clasificación, y por lo tanto son objeto de un escrutinio especial, las *Etiópicas* de Heliodoro, traducidas, como sabemos, por Amyot en 1547 y reeditadas profusamente; *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, traducida en 1545; y el pastiche de Martin Fumée atribuido a Atenágoras y aparecido bajo el título *Du vrai et parfait amour* en 1599. El círculo teórico se cierra, así, con el examen pormenorizado de este conjunto selecto de novelas que Huet reconoce como «regulares», y bajo cuya estela las antiguas fábulas milesias dieron paso a una forma novelesca moldeada según las leyes de la épica:

J'appelle réguliers, ceux qui sont dans les règles du Poème héroïque. Les Grecs qui ont si heureusement perfectionné la plupart des sciences et des arts, qu'on les en a cru les inventeurs, ont aussi cultivé l'art romanesque, et de brute et inculte qu'il était parmi les Orientaux, ils lui ont fait prendre une meilleure forme, en le resserrant dans les règles de l'Epopée, et joignant en un corps parfait les diverses parties sans ordre et sans rapport qui composaient les romans avec eux. (496)

La filiación de la novela francesa moderna con la épica clásica queda sujeta, así, a la mediación del modelo «heureusement perfectionné» de la novela bizantina. No hay en el recorrido histórico por este período feliz del género una reflexión teórica explícita, pero diseminados en el comentario de cada una de sus realizaciones particulares encontramos ejemplos de la idea de novela que Huet está tratando de definir, y que estas obras se ocupan de certificar. A este respecto, destaca de forma

muy clara el examen de las *Etiópicas*, obra que Huet considera fuente y modelo principal de la novela: «Tel qu'il est, il a servi de modèle à tous les faiseurs de Romans, qui l'ont suivi, et on peut dire aussi véritablement qu'ils ont tous puisé à sa source, que l'on a dit que tous les Poètes ont puisé à celle d'Homère» (472). Ejemplo de moralidad y honestidad y, por encima de todo, de invención, la novela de Heliodoro marca según Huet un punto de inflexión, una especie de renacimiento del género en el que, uno por uno, todos los rasgos que componen su doctrina parecen haber encontrado realización:

Jusqu'alors on n'avait rien vu de mieux entendu, ni de plus achevé dans l'art romanesque que les aventures de Théagène et de Chariclée. Rien n'est plus chaste que leurs Amours; en quoi il paraît qu'outre la Religion chrétienne dont l'Auteur faisait profession, sa propre vertu lui avait donné cet air d'honnêteté qui éclate dans tout l'ouvrage. [...] on y remarque beaucoup de fertilité et d'invention. Les événements y sont fréquents, nouveaux, vraisemblables, bien arrangés, bien débrouillés. Le dénouement en est admirable: il est naturel, il naît du sujet, et rien n'est plus touchant, ni plus pathétique. (470-471)

A este modelo de virtud y habilidad compositiva, Huet le reprocha, en cambio, el recurso a lo sobrenatural y una prosa «trop affecté, trop figuré, et trop poétique», a la que antepone el ejemplo de Aquiles Tacio, cuyo estilo es «plus concis et plus net», «plus simple et plus naturel» (472-473). De *Leucippé et Clitophon*, sin embargo, Huet critica su obscenidad, puesto que el protagonista masculino no es honesto ni fiel a su amada, y su comportamiento es menos heroico que brutal. Además, y sin perder de vista el grado de obediencia a las leyes del género, el ejemplo de Aquiles Tacio peca en algo tan fundamental como es la unidad de acción: «Ses épisodes, qui devraient être ajustés si proprement avec la pièce, qu'ils ne parussent qu'un même tissu, y sont cousus grossièrement, et paraissent plutôt des lambeaux que des ornements» (474). Sobre este punto, es interesante la reflexión a propósito de *Du vrai et parfait amour*, cuya falsa atribución a Atenágoras Huet reconoce y comenta. De esta obra, también conocida como *Théogène et Charide*, destaca de nuevo

la «invention», l'«art», la «variété», la «vraisemblance», l'«honnêteté» e incluso el estilo, en un elogio que culmina con la formulación más clara y elaborada de lo que hasta el momento se había apuntado solo *en passant*:

Le Roman doit ressembler à un corps parfait, et être composé de plusieurs parties différentes et proportionnées sous un seul chef; il s'ensuit que l'action principale, qui est comme le chef du Roman, doit être unique et illustre en comparaison des autres; et que les actions subordonnées, qui sont comme les membres, doivent se rapporter à ce chef, lui céder en beauté et en dignité, l'orner, le soutenir et l'accompagner avec dépendance: autrement se sera un corps à plusieurs têtes, monstrueux et difforme. (481-482)

La metáfora organicista a partir de la que Huet equipara la novela con un «corps parfait», y que la aleja por tanto del monstruo poético de múltiples cabezas sobre el que ya habían advertido tanto Aristóteles como, específicamente, Horacio, sirve asimismo para contener una segunda ley, no menos importante, relacionada también con la coherencia y la estructuración de la trama novelesca. Se trata del inicio *in medias res*, la forma de entrar en el relato consagrada por la épica clásica y en la que se fomenta una disposición más flexible de los elementos que conforman la trama. Pensado para arrebatarse desde las primeras páginas, este tipo de comienzo permite jugar con el tiempo, así como con la ignorancia del lector, a través de un juego más o menos sencillo de analepsis y prolepsis orientadas a mantener el «suspense». *In medias res... auditorem rapit*, había dicho Horacio de la épica. A juicio de Huet, este rasgo genérico distingue la deriva de la novela clásica –y moderna– de la medieval, caracterizada en cambio por disponer las múltiples y diversas historias intercaladas en una única trama lineal, sostenida por el periplo vital de los protagonistas.⁴²

⁴² Huet alude a ello en su comentario de las *Pastorales* de Longo, a quien reprocha la falta de invención en el manejo de la trama, que «Il commence grossièrement à la naissance de ses Bergers, et finit à leur mariage» (*Traité* 492). De esta obra, que Huet había traducido al latín en su juventud, también critica el estilo, «plein de métaphores, d'antithèses, et de ces figures brillantes qui surprenent les simples, et qui flattent l'oreille sans remplir l'esprit» (492-493).

Así, y considerando sólo los arranques de las composiciones, puede rastrearse una verdadera línea de continuidad entre las obras que componen la serie prestigiada por Huet. Recordemos la obertura de la *Iliada*, con la peste que amenaza el campamento de los aqueos, el vaticinio de Calcante y la cólera de Aquiles; el arranque de la *Odisea*, con una asamblea de los dioses griegos en la que Atenea aboga por el retorno de Ulises, cuyas aventuras durante la destrucción de Troya conoceremos mucho más tarde, a su llegada a Esqueria; y aun los primeros versos de la *Eneida*, con el naufragio de Eneas en las playas de Libia, donde conocerá a Dido y nosotros el relato de la caída y el saqueo de Troya. La novela de Heliodoro recupera y pone en valor para sus lectores esta forma de empezar a contar *en medio del asunto*, con un inicio tan celebrado como imitado. Las primeras páginas de *Las Etiópicas* describen, así, una escena terrible, cuyas razones sólo comprenderemos más tarde: amanece en la desembocadura del Nilo y unos bandidos observan una nave abandonada, restos de una batalla, la ribera cubierta de cadáveres y, a lo lejos, dos figuras —Teágenes y Clariclea— que serán tomadas cautivas y cuya historia sólo conoceremos más adelante.

Si repasamos al vuelo los comienzos de las novelas de Scudéry, citadas como modelos al final del *Traité*, veremos que efectivamente el mismo recurso se repite, dando valor a la tesis de Huet.⁴³ Así, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* se abre con un estruendo de trompetas y tambores que anuncia el triunfo del Sultán tras la caída de Constantinopla y con la espectacular comitiva que lo acompaña en su entrada en la ciudad, entre la que se encuentra el Gran Visir, Ibrahim Bassa, de quien más tarde conoceremos su origen genovés y las espantosas vicisitudes que lo han conducido hasta allí, así como las aventuras que lo llevarán de regreso

⁴³ Mlle de Scudéry, por su parte, ratifica el palmarés de novelas elegido por Huet en su propia práctica novelesca: «Vous avez précisément choisi les romans qui ont fait les délices de ma première jeunesse, et qui m'ont donné l'idée des romans raisonnables qui peuvent s'accommoder avec la décence et l'honnêteté; je veux dire, *Théagène et Chariclée*, *Théogène et Charide*, ainsi que *L'Astrée*; voilà proprement les vraies sources où mon esprit a puisé les connaissances qui ont fait ses délices» («Lettre à Pierre-Daniel Huet» 229). La carta, sin fecha, muy probablemente fue escrita poco antes o inmediatamente después de la publicación del *Traité*.

a Europa de la mano de su amada Isabelle Grimaldi, condesa de Mónaco. *Artamène ou le Grand Cyrus* empieza con una escena espectacular y misteriosa, el incendio de Sinope en mitad de la noche, y la búsqueda desesperada por parte de Artamène de su amada Mandane. Mientras que, en *Clélie*, la acción arranca con una extraordinaria inundación la víspera de las nupcias entre la heroína romana y su amado, Aronce.⁴⁴

Del comentario de la herencia griega, Huet pasa al examen, mucho más breve, de la fábula romana y del espíritu novelesco de «l'hereux siècle d'Auguste» (502). Entre los autores latinos destaca a Ovidio y Séneca, Menenio Agripa y Esopo, Plauto y Virgilio. Comenta asimismo *El satiricón*, de Petronio —un «véritable Roman» (501)—, germen de la sátira menipea, que Huet incluye en su definición de novela; las *Fabulae salticae* de Lucano, que según nuestro autor bien encajan en «l'esprit de ce siècle, qui était romancier» (502); *El asno de oro*, de Apuleyo; y por último menciona las fábulas de Claudio Albino y *Las bodas de Mercurio y Filología*, de Marciano Capella, cuya erudición elogia pero que descarta como novela. Se trata de un análisis mucho menos informado que el de la novela griega, y sirve fundamentalmente para probar de forma sucinta el «progrès que les fictions avaient fait dans la République romaine» (499). Difundida la fábula en la península itálica incluso antes que en Grecia, el espíritu novelesco recibe de la mano de los autores latinos un perfeccionamiento similar, que en última instancia subraya la grandeza de la herencia clásica y prepara el contraste con la «ruine des lettres» (477) de la etapa inmediatamente posterior.

2.8 *El problema de las «viejas novelas»*

Las narraciones medievales europeas, a las que Huet designa con la expresión «vieux Romans», marcan la ruptura con la antigüedad y señalan el camino de degeneración por el que discurre a partir de entonces el arte novelesco:

⁴⁴ *Zayde* no obedece, en cambio, a este esquema. Sí lo hacen, aunque Huet no las menciona, *Polexandre*, de Gomberville, y *Cléopâtre*, de La Calprenède.

Jusqu'alors l'art des Romans s'étoit maintenu dans quelque splendeur, mais il déclina ensuite avec les lettres et avec l'Empire, lorsque ces nations farouches du Nord portèrent partout leur ignorance et leur barbarie. L'on avoit fait auparavant des romans pour le plaisir, on fit alors des Histoires fabuleuses, parce qu'on n'en pouvoit faire de véritables, faute de savoir la vérité. [...] Ces Histoires faites à plaisir plurent à des Lecteurs simples, et plus ignorants encore que ceux qui les composaient. On ne s'amusa donc plus à chercher de bons mémoires, et à s'instruire de la vérité pour écrire l'Histoire: on en trouvoit la matière dans sa propre tête, et dans son invention. Ainsi les Historiens dégénérèrent en de véritables Romanciers. La langue latine fut méprisée dans ce siècle plein d'ignorance, comme la vérité l'avoit fait. (505-507)

En conjunción con el general desprecio por la Edad Media que dominó durante el siglo XVII, Huet identifica este período con la decadencia del gusto y el abandono de la verdad —y del latín—. ⁴⁵ Es el tiempo de «l'ignorance profonde», los siglos oscuros que cancelaron toda vía de perfeccionamiento y progreso literarios y que dieron lugar a la corrupción de las leyes fundamentales de la novela, convertida a lo largo de esta etapa de su evolución en «un ramas de mensonges grossièrement imaginés» (506-507). Bajo la etiqueta de «viejas novelas», Huet incluye un corpus amplísimo y heterogénero de obras que se extiende desde el fin del Imperio romano hasta los inicios de la Edad Moderna, pero que en lo fundamental se refiere a la narrativa cortés y los libros de caballería, incluido el *romanzo* italiano. Mucho antes que Huet, Charles Sorel había descrito este tipo de ficciones como «des Histoires fabuleuses des Anciens Chevaliers, qu'on a toujourns faites du genre merveilleux; ce sont ces Histoires-là qui premierement ont esté appellées des Romans tant en France qu'en Espagne, pour ce qu'elles n'estoient point écrites ny en langage des Gots, ny en langage des anciens Gaulois, mais en la langue corrompuë du langage Latin ou Romain» (*La Bibliothèque française* 174).

⁴⁵ Véase N. Edelman, *Attitudes of Seventeenth-Century France towards the Middle Ages*. Sobre esta cuestión, es interesante el recién ensayo de Alicia C. Montoya, *Medievalist Enlightenment*.

Como ha señalado Thomas Pavel, el término de «viejas novelas» era injusto: «En ningún modo eran viejas, pero a numerosos lectores y escritores [de finales del siglo xvii] no les entusiasmaba ya la energía inagotable de los caballeros andantes, la omnipotencia de los héroes galantes o el refinamiento de las virtudes pastoriles» (*Representar la existencia* 17). En el caso particular de Huet, el desprecio por la inverosimilitud y el excesivo idealismo de estas novelas se fundamenta en una idea reguladora del género que, como hemos visto, es más restrictiva que inclusiva. Desde el punto de vista de la poética huetiana, las composiciones medievales en su conjunto son consideradas «romans défectueux», enormemente populares pero incapaces de superar un examen crítico que tenga en cuenta aspectos fundamentales como los que se refieren a «la régularité», «l'ordonnance» o «la justesse» compositivas (*Traité* 482-483). En este sentido, Huet insiste en la importancia —y la rareza— de los «bons Juges», conocedores de las reglas del arte, y vuelve sobre el lamento, presente a lo largo de todo el *Traité*, por la excesiva apertura de la República de las Letras:

Tout le monde s'attribue la licence de juger de la Poésie et des Romans; tous les piliers de la grande Salle du Palais, et toutes les ruelles s'érigent en tribunaux, où l'on décide souverainement du mérite des grands ouvrages. On y met hardiment le prix à un Poème épique sur la lecture d'une comparaison, ou d'une description; et un vers un peu rude à l'oreille, tel que le lieu et la matière le demandent quelquefois, l'y pourra perdre de réputation. Un sentiment tendre y fait la fortune d'un Roman; et une expression un peu forcée, ou un mot suranné le décrie. (482)

La ambivalencia de Huet en relación a las «viejas novelas» es notable, puesto que, al tiempo que demuestra su rechazo frontal hacia estas obras y hacia la ignorancia de todos aquellos que las aplaudieron en el pasado y lo siguen haciendo en el presente, dedica una sección entera a su estudio, cuya extensión y grado de profundidad es equiparable a la dedicada a las novelas griegas. Aquí los problemas de atribución y datación son mayores, debido a un conocimiento de la literatura medieval todavía muy inseguro a la altura de 1670. Pero Huet demuestra un profundo interés

por la historia del período, quizás solo equiparable al del Moderno Jean Chapelain (1595-1673), quien en 1646 había escrito un opúsculo excepcionalmente bien informado sobre los narradores de la Edad Media. Con el título de *Dialogue de la lecture des Vieux Romans*, el texto circuló profusamente en forma de manuscrito hasta 1728, y constituye, junto al *Traité*, una de las pocas obras dedicadas al estudio de un subgénero por lo general no considerado digno de atención.⁴⁶

La actitud de Chapelain a propósito de su objeto de estudio es igualmente ambivalente, y en buena medida explica el marco narrativo en el que se inscribe su *Dialogue*. En lugar de la seriedad y el tono académicos del ensayo o el tratado, Chapelain inventa una escena en la que tres amigos (Ménage, Sarrasin y el propio autor) departen acerca del sentido y la legitimidad de las «viejas novelas», de manera que el atrevimiento de sus tesis aparece suavizado por el *bon ton* de una conversación galante e improvisada. Es interesante, en este sentido, el modo en que Chapelain pone en juego tres puntos de vista muy distintos. De Ménage, amigo de Huet, se dice que «[il] est tout dans les anciens Grecs et Latins» y que su erudición «ne lui permet qu'à peine d'avouer qu'il y ait rien de louable en quoi que fassent les modernes» (*Dialogue* 319). Sarasin, en cambio, es presentado como un buen lector de *Lancelot du Lac*, libro sobre el que pivota todo el *Dialogue*, y al que defiende como «la source de tous les romans qui depuis quatre ou cinq siècles ont fait le plus noble divertissement des cours de l'Europe» (319-320). Chapelain, por su parte, mantiene una postura en apariencia conciliadora, argumentando a favor de una *antigüedad moderna*:

Lancelot, qui a été composé dans les ténèbres de *notre antiquité moderne*, et sans autre lecture que celle du livre du monde, est une relation fidèle, sinon de ce qui arrivait entre les rois et les chevaliers de ce

⁴⁶ Véase el estudio introductorio de A. Duprat en la edición del *Dialogue* citada en la bibliografía, así como los comentarios de J.-P. Cavaillé, «Galanterie et histoire de l'Antiquité moderne». Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, 1647»; A. Mantero, «Chapelain lecteur ou l'avenir des 'vieux romans'» y C. Ginzburg, «Fiction as Historical Evidence: A Dialogue in Paris 1646».

temps-là, au moins de ce qu'on était persuadé qui pouvait arriver, soit par les vestiges de semblables choses qui se maintenaient dans l'usage, soit par la tradition que semblables choses avaient accoutumé de se pratiquer aux siècles précédents. Je crois vous pouvoir assurer encore plus fortement que c'est une représentation naïve, et s'il faut ainsi dire, une histoire certaine et exacte des mœurs qui régnaient dans les cours d'alors. (328; la cursiva es mía)

Frente a los argumentos del erudito Ménage, para quien el «gothisme» de las novelas medievales no admite comparación con la *Iliada* y la *Odisea*, Chapelain emplea el mismo relativismo histórico que los Antiguos habían aducido en defensa de las extravagancias de los grandes poemas épicos de la antigüedad. El *Lancelot* es, así, una representación «naïve», «certaine» y «exacte» de la época en la que surgió. Y aunque mucho más cercana en el tiempo que Homero, Chapelain destaca cómo «la présomption est bien plus forte pour son antiquité que pour sa nouveauté» (323). En base a estas dos ideas fuertes, la antigüedad de las novelas medievales y su fundamento en la historia, el autor del *Dialogue* reivindica a «nos Modernes anciens» como los verdaderos forjadores de los mitos nacionales: «comme les poésies d'Homère étaient les fables des Grecs et des Romains, nos vieux romans étaient les fables des Français et des Anglais» (324). Como haría el Moderno Desmarests en su *Clovis*, Chapelain establece en la Edad Media los orígenes de una *moderna antigüedad*, a la que rinde tributo también en *La Pucelle*, y a partir de la cual conviene la superioridad de la civilización francesa contemporánea. En este sentido, incluso se aventura a afirmar que, «Si Aristote revenait et qu'il se mît en tête de trouver une matière d'art poétique en *Lancelot*, je ne doute point qu'il n'y réussit aussi bien qu'en l'*Iliade* et en l'*Odysées*» (325).

Por supuesto, Huet no comparte ni la fascinación de Chapelain por la literatura medieval ni los argumentos que éste aduce para defenderla. En la sección del *Traité* dedicada a su estudio, las obras de este período son objeto de las más duras críticas, en una especie de desplazamiento hacia el pasado de los ataques de los que Huet intenta defender

al género en el presente. Se establece, así, una difícil relación con el legado de los «vieux Romans», que, lejos de celebrarse, como en el *Dialogue*, queda reducido a una especie de paréntesis incómodo en la historia de la novela. Sobre este punto, Huet llega a apuntar la posibilidad de que el espíritu medieval no procediera, como el resto de manifestaciones novelescas, de esa inclinación universal a la fábula, sino de una pulsión igualmente natural, pero de signo contrario, hacia la ignorancia y la barbarie: «n'est-il pas bien vraisemblable que cette ignorance produisit dans l'Europe le même effet qu'elle a toujours produit ailleurs? Et n'est-ce pas en vain que l'on cherche dans le hasard ce que nous trouvons dans la nature?» (*Traité* 524). Y, sin embargo, la preocupación por establecer una prelación de la novela medieval francesa frente a la española y la italiana recorre toda la sección, cuyo principal objetivo es demostrar los orígenes nacionales del género en su paso a Occidente.

En respuesta a opiniones contrarias, como la de su admirado Saumaise, que defendía la idea de que «l'Espagne après avoir appris des Arabes l'art de romaniser, l'avait enseigné par son exemple à tout le reste de l'Europe» (513), Huet afirma la mayor antigüedad de los «vieux Romans» franceses, cuyos orígenes remonta al reino de Hugo Capeto (987-996), y aun de Luis I (814-840). Para reforzar esta tesis, acude a la autoridad de Giraldi Cinzio y Pigna, quienes sitúan el origen del *romanzo* en las crónicas y anales franceses. Pigna sostiene, en este sentido, que los «Romanzi secondo la commune opinione in Francese detti erano gli annali: et perciò le guerre di parte in parte notate sotto questo nome uscivano» (*I romanzi* 11-12); y Giraldi señala el paso de Francia a otras literaturas nacionales, aspecto que Huet destaca en las mismas palabras del italiano:

L'Espagne même qui a été si fertile en Romans, et l'Italie tiennent de nous l'art de les composer : *Mi par di poter dire che questa sorte di Poesia (ce sont les paroles de Giraldi, parlant des Romans) habbia hausata la prima origine, et il primo suo principio de Francesi, da i quali ha forse anco hauto il nome. Da Francesi poi e passata questa maniera di poeteggiare a gli Spagnuoli, et ultimamente e stata accettata da gli Italiani.* Voilà le témoignage d'un Italien contre

sa propre nation, qui ne peut être suspect, et qui ferme la bouche à ceux qui voudraient disputer à la France, en faveur de l'Italie ou de l'Espagne, la gloire de cette invention. (*Traité* 512)

Esta es la única vez que Huet alude a Cinzio y Pigna de forma positiva. Como vimos en el primer capítulo, los dos autores representaban las posiciones modernas en la querella sobre el *romanzo*, netamente favorables a Ariosto, frente a los postulados neoaristotélicos a ultranza, y en este sentido antiguos, que encarnó particularmente Torquato Tasso. Huet los trae a colación para polemizar con sus principales argumentos y refutarlos.⁴⁷ Así, descalifica los rasgos de impresionismo crítico que detecta en los juicios y argumentos de ambos italianos, quienes valoran las obras en función de los afectos que provoca su lectura, en detrimento de criterios estructurales, mucho más objetivos y relevantes: «Ces juges dont le sentiment est la règle certaine de la valeur des poèmes et des romans, avoueront à Giraldi que les romans italiens ont de très-belles choses et méritent beaucoup d'autres louanges, mais non pas celle de la régularité, de l'ordonnance ni de la justesse du dessein» (483). En general, dice Huet, los novelistas no deberían conceder excesiva importancia a este tipo de enfoques, sino que deberían regirse únicamente por las reglas de «plus fins connaisseurs».

Frente a la definición que manejan Pigna y Cinzio, orientada sobre todo a los largos poemas narrativos según el modelo de Boiardo y Ariosto, Huet restringe el significado moderno de la novela únicamente a aquellas obras escritas en prosa:

⁴⁷ Huet nota en diversas ocasiones los errores de percepción o de interpretación de Giraldi (así, en el *Traité* 441-442, 444, 481-483) y de Pigna, de quien subraya que cree «ridiculement» que las novelas toman el nombre de la localidad de Rheims, de donde fue obispo Turpin, supuesto autor de la vida novelesca de Carlomagno (506). Para una aproximación sintética a los textos de Pigna y Cinzio, véase G. P. Norton – M. Cottino-Jones, «Theories of prose fiction and poetics in Italy: *novella* and *romanzo*». Acerca de la bibliografía básica de la querella del *romanzo*, véase la nota 14 del primer capítulo de este trabajo.

Autrefois, sous le nom de Romans, on comprenait, non seulement ceux qui étaient écrits en prose, mais plus souvent ceux qui étaient écrits en vers. Le Giraldi et le Pigna, son disciple, dans leurs *Traité de Romanzi*, n'en reconnaissent presque point d'autres, et donnent le Boiardo, et l'Arioste pour modeles. (441)

Huet no vacila a la hora de argumentar en contra de los «Romans en Vers», a los que excluye explícitamente de su idea del género, y a favor del valor poético de la prosa novelesca. Para ello, realiza un movimiento característico que puede observarse a lo largo de todo el *Traité* y que constituye una acción fundamental de su estrategia legitimadora: observa y describe los usos del presente, primero, y luego acude a la tradición clásica para refrendarlos. Así, en el caso que nos ocupa, Huet nota cómo, frente a los usos renacentistas del *romanzo*, «aujourd'hui l'usage contraire a prévalu» y la prosa, que no el verso, es el medio predilecto de los novelistas de la época (441). Como en las defensas modernas del género que ya hemos comentado, la práctica novelesca contemporánea dicta aquí también las normas del arte. Pero a juicio de Huet, en cambio, su valor no reside en este carácter de presente —o por lo menos ello no es causa suficiente—, sino que se sostiene sobre los principios clásicos de la preceptiva aristotélica, siguiendo la línea que había marcado Tasso en la querrela italiana.

En este mismo sentido, Huet discrepa de la idea de Cinzio de que la multiplicidad de acciones es una invención de los italianos que cabe achacar a Boiardo y Ariosto. En todo caso, no se trata de una virtud, sino de un defecto, como se ocupa de subrayar: «Est c'est un autre erreur de Giraldi, pire que la précédente, de vouloir louer ce défaut, et en faire une vertu» (481). Pero, por indeseable que pueda haber sido el procedimiento, ocurre además que su origen no resulta ser italiano, sino que tiene antecedentes griegos y, lo que es más importante, franceses. Las novelas griegas fueron las primeras en incrementar el número de acciones, pero siempre con dependencia y subordinación a una línea principal, siguiendo las leyes de la épica (es el caso de Atenágoras y de Heliodoro). En cambio, fueron las «viejas novelas» francesas las que

acumularon las acciones sin orden ni arte, y a éstas copiaron los italianos. Por sus orígenes bárbaros y góticos, las novelas medievales europeas aparecen a ojos de Huet «bien éloignées de ce souverain degré d'art et d'élégance, où notre nation a depuis porté les romans» (527), lo que las convierte, en cierto sentido, en más «viejas» que la épica y la novela griega, a pesar de ser mucho más próximas en el tiempo.

La novela francesa moderna es heredera, así, de dos legados «tout à fait opposés» y de alcance en todo punto desigual: el modelo clásico, reconocible desde la *Odisea* a *L'Astrée* y las novelas de Scudéry, pasando por las *Etiópicas*, es el que da las reglas al arte; mientras que la deriva medieval o gótica, que arranca de la materia novelesca que Huet atribuye al tiempo de los Capetos, fue silenciada a partir de Urfé, «le premier qui tira [les Romans] de la barbarie» (533). El origen de la novela moderna es entendido, así, como otro renacimiento, un ascenso de las letras francesas que, tras siglos de oscuridad, recuperan un pasado mucho más antiguo, y también mucho más sublime. Las «viejas novelas» dejan paso a las nuevas, aunque desde Huet se trata de una novedad arraigada en la más remota antigüedad. De este modo, y frente a la *moderna antigüedad* de defensores de la novela como Chapelain o Desmarests, Huet reivindica la herencia grecolatina por encima de la medieval, una herencia noble y prestigiosa que conecta la novela moderna con la regularidad, la grandeza y la sublimidad de los poetas antiguos, e incluso con la verdad misteriosa de las primeras fábulas paganas.

Como hemos visto, la larga y erudita genealogía que Huet inventa para la novela moderna encontró su más severa oposición en el seno de su mismo partido, y en la pluma de Boileau, su líder más visible. Para el autor de *L'Art poétique*, como para Huet, los modelos supremos de la antigüedad grecolatina constituyen la base de los grandes logros de la literatura moderna: el valor de las tragedias de Racine o de la poesía de Malherbe remite a la antigüedad clásica. Pero la recuperación novelesca de la herencia clásica, que a juicio de Huet constituye la principal vía para la legitimación del género, es, a ojos de Boileau, inadmisibles. Lo que está en discusión son, pues, los usos de la antigüedad en la novela moderna, y la posibilidad de la novela como teoría de la

historia. Las discrepancias entre los dos autores alrededor de lo sublime —como elevación y excelencia del lenguaje, en Boileau; como categoría ontológica y trascendente, en Huet— pueden trasvasarse también a sus respectivas ideas de novela, donde el mismo argumento sirve para atacar y defender al género. Así, por un lado, Boileau pone énfasis sobre todo en el uso bajo y afectado del lenguaje novelesco, que aleja al género de la sublimidad que distingue a las grandes obras de la antigüedad, extraordinarias en su sencillez y naturalidad expresivas. Por otro lado, pero apelando también a lo sublime, Huet celebra la novela por la penetración divina, misteriosa, a la que remiten sus ficciones, llegando a ser, al fin, más verdaderas que los propios modelos con los que se miden y sobre los que basan su legitimidad.

Ni las diferencias entre Huet y Boileau en torno a lo sublime, con las que iniciaba esta sección, ni las que tienen que ver con la novela, llegaron nunca a conciliarse. Y, en el caso de estas últimas, condicionaron de manera importante la consagración posterior del género. Los caminos que los dos Antiguos tomaron en relación a la novela marcaron, por su repercusión en la historia literaria moderna, un punto de inflexión en la idea del género y establecieron nuevas y confrontadas versiones sobre sus orígenes, su valor, su dignidad poética y su posible canonización. Las dos versiones, que confluyeron en el seno de un mismo proceso en defensa de lo antiguo, se formaron contemporáneamente y en diálogo abierto, y propusieron no sólo la revisión de la vieja cuestión acerca de la continuidad o discontinuidad de la novela con la épica, sino que establecieron como centro del debate el uso —o abuso— de la historia.

3 Hacia una teoría de la historia

La idea de novela como escritura de la historia encontró en el siglo xvii una coyuntura especialmente favorable. La épica y la historia, géneros similares y prestigiados, estaban perfectamente definidos en teoría pero, como ha señalado Fumaroli (*La diplomatie de l'esprit* 183), no habían alcanzado aún ninguna correspondencia satisfactoria en la práctica literaria moderna y eran, al menos en Francia, una especie de «genres fantôme». Las ambiciosas tentativas de una épica nacional francesa, desde *La Pucelle* de Chapelain hasta el *Clovis* de Desmarets, habían sido un fracaso estrepitoso, y, por lo que cumple a la historia, el reinado de Luis XIV representó un momento de estancamiento manifiesto, a pesar de que el Estado disponía de toda la maquinaria propagandística necesaria para celebrar la grandeza y el esplendor del siglo. Así las cosas, los novelistas y teóricos de la época intentaron que el nuevo género ocupara el lugar *fantasma* dejado por la ausencia de una épica y una historia nacionales que observaran las exigencias del público moderno. De este modo, al arrimo de ambos géneros y en disputa con ellos, la novela logró forjarse un lugar en el canon, a medio camino entre la invención de los grandes poemas épicos grecolatinos y la verdad de los historiadores antiguos.

3.1 *La historia por escribir*

La distinción aristotélica entre poesía e historia, mediatizada por las múltiples lecturas y comentarios de la *Poética* que se sucedieron hasta principios del siglo XVII, fue un elemento ineludible en la intrincada trama de filiaciones, confluencias y rivalidades que experimentaron los diversos géneros narrativos del Seiscientos, así como el argumento principal para la dignificación de la novela como entidad literaria. Pero el discurso historiográfico, dotado en la época clásica de una sustanciosa urdimbre teórica, tuvo también un papel destacado en la *invención* del género novelesco. El elogio de la novela como relato de ficción, que había echado mano sobre todo de los motivos clásicos de las defensas de la poesía, supo aprovechar también el repertorio de ideas y modelos propios del debate historiográfico, centrado entonces en la redefinición de un saber en crisis.¹ Con motivo de una práctica histórica sentida como insuficiente, a lo largo del siglo abundaron los tratados, discursos y cartas eruditas que defendían la importancia de la escritura de la historia y proponían soluciones dispares a los problemas y retos de una tarea considerada de prioridad nacional, pero que aún estaba por cumplir, y que la novela reclamaría como propia.

Es cierto, en este sentido, que el panorama de las historias nacionales aparecía desolado, pero no así el de las sistematizaciones y reflexiones teóricas. La *buena historia* contaba a la altura del medio siglo con una desiderata más o menos estable de los requisitos y cualidades fundamentales para su cumplimiento; un conjunto de prerrogativas en el que bien pueden observarse las tensiones del discurso historiográfico con la novela. Así, y aunque el género novelesco se invocaba a menudo como contrapunto negativo de la historia, ésta se definía idealmente a partir de unos objetivos, unas funciones, e incluso unas estrategias narrativas

¹ Acerca de la crisis de la historia en el siglo XVII, véanse los trabajos de Ch. Grell, *L'histoire entre érudition et philosophie*, su contribución a *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, «History and Historians in France, from the Great Italian Wars to the Death of Louis XIV» y, junto a M. Fumaroli, *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVII^e siècle*.

muy similares. Sucedió, así, que entre ambos géneros se producía un fenómeno de repulsa y, a la vez, de apropiación, una doble tendencia –recíproca y contradictoria– de crítica y asimilación. Veámoslo primero en relación al carácter y destrezas del buen historiador tal y como las reclamaba Jean Chapelain en una carta del 9 de junio de 1633 dirigida precisamente a Boisrobert, quien ya en 1629 había aprovechado la relación conflictiva entre los dos géneros y había hecho pasar su novela, la *Histoire indienne*, por una historia:

Après la doctrine de la Religion, je tiens qu'il n'y a point de profession plus sacrée que celle-là [de l'histoire], et à laquelle il faille se donner avec plus de réverence et de retenue: celui qui s'en charge doit être absolument homme de bien, sans parti et sans intérêt quelconque, d'une habitude naturelle au bon jugement, fortifié par une exacte lecture des Anciens, et informé des choses par des Mémoires certains et non suspects. Il faut qu'il s'éleve au-dessus des passions, et qu'il n'ait de mouvement que pour la vérité, avec intention de la rendre utile à la conduite des actions humaines. (*Mélanges* 130-131)

Chapelain defiende el lugar sagrado de la historia en la jerarquía de los saberes, inmediatamente después de la religión, apelando a la utilidad didáctica y moral de la disciplina. Según esta perspectiva, que podemos considerar dominante a lo largo del siglo, el objetivo principal de la historia es instruir para la vida práctica y guiar a los hombres en el discernimiento ético de sus acciones y, para ello, el buen historiador no sólo tiene que estar versado en la lectura de los antiguos y preocuparse por fundamentar sus observaciones en la verdad, sino que –más importante aún– debe ser «absolument homme de bien», como se estipulaba en la preceptiva retórico-humanística.² Se espera de la historia, así, que además de contar la verdad la haga útil; esto es, que la moldee de tal forma que sirva al mejoramiento de los ciudadanos de la corte y a la gloria de

² Sobre la retórica en los *studia humanitatis* y su significación como eje cívico del programa educativo e intelectual del humanismo pueden verse los estudios clásicos de P. O. Kristeller, *Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanist strains* y E. Garin, *L'Educazione in Europa 1400-1600: problemi e programmi*.

la nación. A juicio de Chapelain, que tres años antes se había embarcado en la composición de *La Pucelle* con ese mismo objetivo, la autoridad moral del historiador resulta un elemento clave en la construcción de la historia, en la que pasa a hacerse explícita también la importancia de los recursos propios de la ficción. Así, por ejemplo, en su comentario de François Eudes de Mézeray (1610-1683), a quien Chapelain considera «de meilleur de nos Compilateurs François», no se evalúan ni la verdad ni la solvencia de sus proposiciones, sino que se destacan su «diligencia» y «sagacidad», se critica su estilo, «qu'il pût être plus naturel et plus soutenu», y se reprobaba su actitud, demasiado arrogante y presumida (*Mélanges* 241-242).

En la misma carta a Boisrobert, Chapelain aclara, además, que el relato simple de la historia, que no interpreta los hechos ni los elabora narrativamente, resulta en todo punto infructuoso, puesto que lo que se busca, precisamente, es el diálogo abierto con el hombre común, que pide un tipo de escritura mucho más amable que la de la estricta y llana presentación de los acontecimientos. La «Histoire nue», remata, es tan poco ventajosa como «de plus vil des Romans» (128), sirviendo aquí la novela como ejemplo del descrédito por excelencia, sin importar demasiado sus relaciones específicas con la historia. La comparación, sin embargo, no es banal; o, aun siéndolo, da cuenta de ese doble movimiento de apropiación y repulsa del género al que apuntaba más arriba: por un lado, se requiere de la historia, e incluso de la historia oficial, que se adapte a los usos y gustos de la corte, que entable, como bien había logrado la novela, una *conversación* amable con el lector, y que admita de forma explícita los recursos y estrategias narrativas de la ficción; por el otro, se desacredita al nuevo género por su frivolidad y su popularidad, y se utilizan sus deficiencias como contraejemplos. El resultado, en cualquier caso, implica un desplazamiento de la discusión desde el ámbito estrictamente histórico hacia la retórica, y obedece a razones que se agravarían a medida que avanzaba el siglo. Cuna de la elocuencia y del *bon sens*, la Francia de Luis XIV estaba en disposición de alumbrar el tipo de historia narrativa avanzada por Chapelain en 1633. Y sin embargo, y para vergüenza de la nación, no lograba producir ni una épica ni una historia que la ensalzaran.

El lugar preponderante de la retórica, potenciado por un humanismo erudito que se deleitaba con el lenguaje, y la poca fiabilidad a la hora de transferir un conocimiento veraz y exacto del pasado, hacían de la historia una práctica bajo sospecha, del todo ajena a la honorabilidad que la había encumbrado en la antigüedad. En el siglo XVII, y por decirlo con Peter Burke («History, Myth, and Fiction: Doubts and Debates» 266), debemos imaginarnos a «Clio in the dock», acusada fundamentalmente de dos delitos principales: corrupción y perjurio. Las dudas acerca del potencial epistemológico de la historia –y de la poesía– habían recibido el golpe de gracia con la publicación en 1637 del *Discours de la méthode*, de Descartes.³ Como apuntaba en el capítulo anterior, el rechazo frontal de la historia en un tratado concebido, como se anuncia desde el mismo título, *Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, contribuyó de forma decisiva al desprestigio de todo saber que se sustentara en el pasado, haciendo bascular la balanza de la Querrela del lado de las ciencias, en detrimento de las artes, y a favor del estudio del presente, en contra de toda enseñanza que proviniera del ayer o se orientara hacia él. Para Descartes, el centro de interés remite de forma radical a la propia época y a la propia subjetividad, y bajo estas premisas la historia queda desacreditada como forma crítica y como modelo de ejemplaridad.

François de La Mothe Le Vayer (1588-1672), historiador real y consejero de estado a las órdenes de Richelieu, fue uno de los primeros en ahondar en el papel crítico de la historia, dejando la puerta abierta a la posibilidad de otras vías narrativas para la observancia de las altas funciones que le iban asociadas. En su *Discours de l'Histoire* (1638), dedicado al cardenal y al final de su vida ampliado y retitulado como *Du peu de certitude qu'il y a en histoire* (1668), Le Vayer iniciaba la senda del escepticismo histórico o neopirronismo con una contundente censura de Prudencio de Sandoval, historiador oficial de Felipe III de España y autor en 1634 de una polémica historia de Carlos V. A juicio de Le Vayer,

³ Véase sobre todo C. Borghero, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo et conoscenza storica*, esp. 13-45.

representante mayor del libertinaje erudito de la primera mitad del siglo, existe un contraste revelador entre la belleza y erudición de la historia antigua, atenta a los buenos usos de la retórica y a las lecciones de la filosofía moral, y el discurso historiográfico moderno, al que contempla como una forma inicua y tendenciosa de servilismo hacia la razón de Estado.⁴ La historia había ocupado un lugar privilegiado en la jerarquía de los géneros literarios, y la práctica venerable de los antiguos la había hecho merecedora del bello título ciceroniano de «maitresse de nostre vie» (*Discours de l'Histoire* 8). En el presente, sin embargo, el ideal —la utopía, según Le Vayer— de una historia solvente y verdadera estaba aún por alcanzar: «C'est ce qui a fait comparer une bonne histoire à un fruit tres-exquis, mais que n'est pas encore meur» (21).

Lo denunciaba asimismo, a la altura de 1670, el padre Le Moyne, autor también de un poema épico de poco éxito, el *Saint Louis*, y a la sazón de un influyente *Traité de l'Histoire*, dedicado al duque de Montausier:

La France, si saint Hierosme s'y entend, et s'il merite qu'on l'en croye, a de tout temps esté renommée par l'éloquence de ses enfans. Il luy est bien honteux neantmoins; et quelque honte qu'il y ait pour elle et pour nous, il ne faut pas laisser de dire, que parmy tant d'Eloquens et de Sçavants, elle n'a eu jusques icy pas un Historien regulier et de juste forme. (*De l'Histoire* 16-17)

La vergüenza de Le Moyne, sobre la que vuelve un poco más adelante («Je reviens à ma proposition, et repete encore une fois à nostre honte; que jusques icy nous n'avons point eu d'Historien en nostre langue, qui se puisse dire Historien parfait» 18), es el punto de partida del tratado, en el que, en la línea retórica y pedagógica que apuntaba Chapelain, se establece una relación de los méritos y las cualidades del buen historiador y de la buena historia. Le Moyne insiste en el tópico ciceroniano de la historia como maestra de vida: en ella encontramos, afirma, «une Ecole

⁴ Sobre el carácter subversivo del círculo de libertinos de Le Vayer, véase S. Gouverneur, *Prudence et subversion libertines: la critique de la raison d'État chez François de La Mothe Le vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*.

universelle» y, en el orden de lo político, «un Theatre pour les bons Princes, et un Echaffaut pour les mauvais» (41). Desde lo más alto de las bellas letras, la historia se constituye, así, en filosofía política, guía, consejera y juez de reyes y príncipes. Su fin principal es conducir la voluntad de los hombres por su memoria, reformar o perfeccionar lo moderno a partir de lo antiguo, el presente por el pasado y, más allá de las banales enseñanzas escolásticas, expresar el pensamiento en acciones e ilustrarlo con ejemplos. De ahí, advierte Le Moyne al inicio del tratado, «qu'il faut estre Poëte pour estre Historien» (1), puesto que, de nuevo, la idea de historia se sitúa lejos de la simple tarea de recolección y compilación de documentos y testimonios y se empieza a concebir como una forma de representación.

Considerado como una prolongación del poema épico *Saint Louis*, del que Boileau tanto se había burlado, el *Traité de l'Histoire* de Le Moyne aboga por la alianza entre la poesía y la historia y apuesta por el trasvase de algunos elementos de uno a otro arte. En ningún momento se ignoran las diferencias, que fundamentalmente pasan por la presencia o ausencia de la verdad. La historia, leemos,

[...] c'est une narration de choses vrayes, par où elle est differente du Poëme Heröique et du Roman, qui sont des compositions regulieres, et qui demandent de la liason et de la correspondance en leurs parties: mais la verité leur manque: et tous ces edifices, dont l'architecture paroist si juste, dont les meubles sont si riches, ne sont que des structures imaginaires, et des bastiments de beaux songes. (78)

El interés, sin embargo, reside en los puntos en común, y a lo largo del tratado se toman en consideración cuestiones como el tratamiento narrativo de la verdad en la historia, la necesidad o no de omitirla, ocultarla o embellecerla en favor de su ejemplaridad; el uso de las descripciones, los elogios o los retratos de personajes ilustres, las arengas y las digresiones; la disposición de la narración histórica, de sus reglas y sus diferencias frente a la narración poética; la dicción o el ornato. Del análisis de estos elementos se desprende que, por lo que cumple al modelo narrativo, existe una comunión acabada entre la historia y la novela, en la que Le Moyne reconoce, como no lo había hecho en su *Dissertation du poëme héroïque* (1658), un

modelo regular y equilibrado. La metáfora del edificio subraya el rasgo compartido entre la historia y la novela, formas en las que predomina el artificio narrativo frente al relato simple de los anales, «dont les parties sans attache, sans correspondance, et sans union, sont des amas de matériaux, et non pas des édifices» (78). Así pues, lo único que separa a ambos géneros narrativos, insiste más adelante, es el fundamento verídico de sus composiciones:

[...] ce par là principalement que l'Histoire est distinguée du Roman. Il a comme elle, ses Jugemens, ses Harangues et ses Digressions: et s'il est une fois permis à l'Histoire de se relâcher de ce costé-là, que deviendra la foy publique? où cherchera-t-elle un autre appuy? qu'y aura-t-il d'arresté et de certain dans la creance des hommes? (98-99)

Ocurre, sin embargo, que la verdad parece ausente también en las historias de la época. De ahí los interrogantes, que son casi advertencias, del padre Le Moyne: ¿qué esperar de una historia negligente con la presentación de la verdad? Bajo la monarquía personal y absoluta de Luis XIV, la verdad había sido, en efecto, «secuestrada» por la historiografía oficial, encargada de la historia pública. Hasta el punto de que, como explica René Démoris, la historia se había convertido en puro discurso, y el discurso sobre los hechos históricos, en pura vanidad («Aux origines de l'homme historique: le croisement, au XVII^e siècle, du roman et de l'histoire» 26). Luis XIV se había reservado en exclusiva el dominio político y, con él, el de la historia, que no debía explicar ni juzgar, sino simplemente promover admiración. (Resulta significativo, en este sentido, que alguien tan fiel a la maquinaria del Estado como Chapelain reprochara a Mézeray su excesiva soberbia y falta de «docilidad».) Incapaz, en definitiva, de eludir el control del rey, la historia oficial devino mera materia de propaganda, y se convirtió en objeto de duras críticas por parte de historiógrafos y novelistas, que buscaron nuevas vías para la actualización de un discurso efectivo sobre el pasado.⁵

⁵ Acerca de la pérdida de credibilidad de la historia oficial y su relación con el auge de la novela, véase T. DiPiero, *Dangerous Truths and Criminal Passions. The Evolution of the French Novel, 1569-1791*.

3.2 *Saber historia es conocer a los hombres*

Una de las aportaciones más interesantes para la renovación de la escritura de la historia es la que plantea César Vichard (1643-1692), abate de Saint-Réal. Frente a la historia general bajo Luis XIV, este discípulo del historiógrafo Antoine Varillas, conocido sobre todo por sus novelas, se interroga en *De l'usage de l'histoire* (1671) acerca de la posibilidad de una *nueva historia*, apoyada en documentos y memorias, pero concerniente a la vida privada de los grandes hombres.⁶ El tratado, apuntalado sobre el pesimismo de las *Pensées* de Pascal, publicados el año anterior, se refiere a un determinado uso de la historia, por el cual el lector, verdadero centro de la reflexión de Saint-Réal, debe aplicarse en el conocimiento particular de la condición humana, a la que contempla desde sus debilidades y bajezas:

[...] le véritable Usage de l'Histoire ne consiste pas à sçavoir beaucoup d'événements et d'actions, sans y faire aucune réflexion. Cette maniere de les connoître, seulement par la mémoire, ne mérite pas même le nom de sçavoir; car sçavoir, c'est connoître les choses par les causes. Ainsi, sçavoir l'Histoire, c'est connoître les Hommes, qui en fournissent la matiere, c'est juger de ces hommes sainement; étudier l'Histoire, c'est étudier les motifs, les opinions, et les passions des hommes, pour en connoître tous les ressorts, les tours et les détours, enfin toutes les illusions qu'elles sçavent faire aux esprits, et les surprises qu'elles font aux cœurs. (*De l'usage de l'histoire* 3-4)

Saber historia es, según Saint-Réal, conocer a los hombres, y para ello es fundamental preguntarse acerca de la razón de los hechos históricos, y no concentrarse únicamente en los grandes acontecimientos públicos:

⁶ En adelante, cito el texto de la edición original de 1671. Hay edición moderna, de 1980, a cargo de R. Démoris y C. Meurillon, que incluye, además de una bibliografía crítica, sendos artículos de sus editores: «Saint-Réal et l'Histoire ou l'envers de la médaille» y «Saint-Réal et Pascal», respectivamente. Sobre Saint-Réal y su idea de historia, véase también, del mismo C. Meurillon, «Saint-Réal, *De l'Usage de l'Histoire: savoir penser, aimer vivre*», y G. Dulong, *L'abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman au XVII^e siècle*.

«plus cette raison est ridicule, plus il est utile de la considerer, parce qu'elle fait d'autant mieux voir la folie ou la foiblesse de l'esprit humain, qui est la chose du monde la plus necessaire à savoir» (18-19). Así, y contra «cette paresse d'examiner le fond des affaires» (30), propia de la época, Saint-Réal aboga por un tipo de relato exhaustivo en el que las acciones y sucesos de la historia general cedan protagonismo a los ejemplos y a los hechos singulares, a las pequeñas circunstancias que sin embargo constituyen, a su modo de ver, la «veritable nourriture» del alma (107). Desde esta perspectiva, la historia permite «pénétrer le secret des Cours, reconnoître dans quel esprit on a agi en ces rencontres, et en former enfin un jugement clair et certain» (136). Se trata de un ejercicio de conocimiento de uno mismo y de los otros, útil para el presente en todos los ámbitos: «une fois l'ame a formé son jugement sur ces circonstances, et ces motifs, il lui est bien aisé de transporter les règles, qu'elle s'en est faites en lisant l'Histoire, de les appliquer aux occasions, et aux affaires, qui arrivent tous les jours» (137-138). El estudio de la historia deviene, así, una herramienta fundamental de cara al progreso moral, puesto que el lector podrá ver en la Historia, como en un espejo, la imagen de sus virtudes y de sus faltas.

Definida como la «anatomie spirituelle des actions humaines» (138), la historia según Saint-Réal se contrapone de forma antagónica a la historia política, «qui ne regarde, avec raison, qu'un très-petit nombre de gens; et qui ne peut être considéré du reste des hommes, que par un principe de la folie la plus raffinée dont ils soient capables, qui est l'avidité de sçavoir tout autre métier que le sien, surtout celui des Grands, et de s'embarrasser du Gouvernement des Etats, pendant qu'on ne sçait pas se gouverner soi-même» (208-209). Los grandes personajes históricos deben ser considerados no tanto por sus hazañas políticas sino por su carácter trágico, que los devuelve a su medida humana; esto es, por sus pasiones, sus debilidades, sus flaquezas y sus errores. La historia es interesante, afirma Saint-Réal, si se explica desde la causa común de los afectos; entonces adquiere valor para la inmensa mayoría de los lectores, invita a la reflexión, es catártica y resulta útil para el presente. Resume, así, la lectura de la historia tal y como debe hacerse para mejor provecho de los lectores:

[...] c'est à dire, en y considerant sur tout les Grans, par ce qu'ils ont de plus personel, et de plus separé de leur qualité, par les illusions de leurs esprits, et les foiblesses de leur cœur, par le détail de leur interieur, leur vie secrete et domestique, qui sont toutes choses, qui leur sont communes avec les autres hommes; et non point par leur bonne ou mauvaise Politique, qui ne regarde que les Grans comme eux. C'est par cette regle, qu'on peut reconnoître quels sont les bons Historiens; car ils son d'autant meilleurs, qu'ils entrent davantage dans tout ce détail, comme fait Plutarque, puis qu'ils en sont d'autant plus propres à tout le monde, et plus utiles. (217-218)

El referente, como bien se encarga de señalar en este pasaje, es Plutarco, cuyas *Vidas paralelas* circularon profusamente a lo largo del siglo XVII en la traducción de Amyot, aparecida en 1559. La capacidad de conjugar admirablemente el ritmo global de los acontecimientos con el latido personal de las grandes vidas que los alentaron hacían de la obra del historiador antiguo un modelo prestigiado y enormemente popular para el nuevo tipo de historia defendido por Saint-Réal. No deberá sorprender, pues, que, en ausencia de modelos contemporáneos, el autor del tratado recurra a un ejemplo antiguo, ni que, poco después de la publicación de *De l'usage de l'histoire*, ilustre sus tesis con dos novelas de su creación: el *Dom Carlos* (1672) y la *La Conjuration des Espagnols contre la république de Venise* (1674). Bajo la nueva etiqueta de *nouvelle historique*, acuñada por el propio Saint-Réal, ambos relatos mezclan el análisis histórico con el de las pasiones, a las que se atribuye un papel principal para comprender a los protagonistas reales de la acción. Se cumple así, en el terreno de la novela, el buen uso que Saint-Réal teorizaba para la historia, en un ejercicio narrativo que en muchos sentidos anuncia la transición hacia los realismos literarios. (No es casual, en este sentido, que el Stendhal de *Le rouge et le noir* atribuya a Saint-Réal la célebre fórmula «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin».)

Desde el exilio, las cosas se veían con mayor perspectiva y tal vez de forma más crítica, pero el diagnóstico era muy parecido al de Saint-Réal. Charles de Marguetel (1613-1703), señor de Saint-Évremond, exiliado en Londres desde 1661 con motivo de su ataque a la política

francesa durante el Tratado de los Pirineos y figura clave en la exportación de la *Querelle* a Inglaterra, afirmaba en su *Discours sur les Historiens François* (1674) que «Il faut avouer que la pluspart de nos Historiens n'ont eu qu'un merite mediocre, et sans l'envie naturelle qu'ont les hommes de sçavoir ce qui s'est passé dans leurs Païs, je ne sçay comment une personne qui a le bon goust des Historiens anciennes pourroit se resoudre à souffrir l'ennuy que donnent la plûpart des nôtres» (*Œuvres en prose* 69).⁷ Siguiendo el tópico horaciano, recurrente en las épocas imperiales, Saint-Évremond señala con extrañeza que en una monarquía como la francesa, que contaba con un sinfín de batallas memorables y acontecimientos señalados por celebrar, no hubiera ningún historiador que respondiera a la llamada de la historia de manera satisfactoria. La mediocridad de la historiografía francesa tenía que ver, a su juicio, con la presentación excesivamente simple de los hechos históricos, resultado de un tipo de escritura demasiado encorsetada y oficialista. La historia desnuda de toda ornamentación retórica, también criticada por Chapelain y Saint-Réal, deriva asimismo en un relato poco útil para la instrucción, por demasiado ajeno a los intereses y gustos de los lectores. La recomendación, en este caso, pasa de nuevo por el reconocimiento de la importancia de los recursos ficcionales, aunque la referencia a la novela aparece aquí de forma explícita, y en positivo:

Quoy que la description des guerres semble tenir le premier lieu dans l'Histoire, c'est se rendre une espèce de Conteur fort importun que d'entasser évenemens sur évenemens, sans aucune diversité de matiere; c'est trouver le moyen dans les veritez d'imiter la maniere des vieux faiseurs de Romans, dans leurs faux combats et leurs aventures fabuleuses. (75)

Para Saint-Évremond, la historia debe imitar a la novela, y no únicamente en su modelo narrativo, sino en un aspecto fundamental a partir de Saint-Réal: «la connoissance des hommes» (87). También a su juicio, en la historiografía francesa faltaba una mayor penetración en los motivos

⁷ La fecha de publicación del *Discours* es incierta; para los detalles de su composición, véase la «Notice» de R. Ternois, *Œuvres en prose* 61-68.

y las causas de la historia, así como un mayor discernimiento y riesgo en la interpretación. La historia de los grandes acontecimientos, privada de la posibilidad del ornato y, en consecuencia, de toda instrucción eficaz, debía dejar paso a una historia de los hombres, sin la prudencia ni la «docilidad» exigida a la historia regia:

Ils ont cru qu'un recit exact des evenemens suffisoit pour nous instruire, sans considérer que les affaires se font par des hommes que la passion emporte plus souvent que la politique ne les conduit. La prudence gouverne les sages; mais il en est peu, et les plus sages ne le sont pas en tout temps: la passion fait agir presque tout le monde, et presque toujours. (88)

El lugar de las pasiones, más influyente y poderoso que el de la política, según el autor del *Discours*, estaba vetado por el monopolio absolutista de la historia, que había cerrado las puertas a toda interrogación o comentario acerca de los resortes internos de la «razón de Estado». Y lo mismo había hecho la preceptiva, con la que Saint-Évremond se muestra igualmente crítico. Según tratadistas como Le Moyne, la historia no sólo debía contrastar la veracidad de los hechos relatados, sino que debía centrarse únicamente en los sucesos «grandes et publiques», excluyendo de forma explícita lo privado y doméstico. Memorias, diarios, anécdotas y confidencias contenían un tipo de información que, según Le Moyne, «la Posterité pourroit ignorer sans beaucoup de préjudice» (*De l'histoire* 79). Para Saint-Évremond, sin embargo, y para los novelistas de un modo muy particular, este tipo de documentos constituían una vía de acceso privilegiada al conocimiento más sustancioso de la historia. Lo que importaba era comprender a los grandes hombres detrás de los acontecimientos y no a la inversa, conocer sus motivaciones, sus afectos y sus flaquezas. La historia lograba, así, a través de la inclusión de lo privado, conectar a los grandes hombres del pasado con el lector particular, al que se conseguía instruir y deleitar a un tiempo.

Esta nueva tendencia historiográfica, más cercana a la biografía, tenía la virtud, además, de contrarrestar la vanidad de la historiografía real y desposeer a los reyes y príncipes de la estatura casi divina a la

que habían elevado su poder. Igualados en el nivel más humano de las «personas privadas», sus vidas continuaban siendo modelos ejemplares, pero resultaban mucho más interesantes y entretenidas para el lector común, que podía así identificarse con ellas. Bajo la estela de Plutarco, la historia podía cumplir, así, con su ideal más noble y convertirse en lo que John Dryden (1631-1700) describió, en su ensayo sobre *The Life of Plutarch* (1683), como «the most pleasant school of wisdom» (*Works* 55). Dryden, con quien Saint-Évremond había compartido largas horas de buena conversación en la célebre Will's Coffee-house londinense, lugar favorito de los *Wits*, coincidía en su misma visión de la historia y, también desde la perspectiva de la asimilación con la novela –y con la tragedia–, definía así la labor de la disciplina:

It is a familiarity with past ages, and an acquaintance with all the heroes of them; it is, if you will pardon the similitude, a prospective glass carrying your soul to a vast distance, and taking in the farthest objects of antiquity. It informs the understanding by the memory; it helps us to judge of what will happen, by shewing us the like revolutions of former times. For mankind being the same in all ages, agitated by the same passions, and moved to action by the same interests, nothing can come to pass, but some precedent of the like nature has already been produced; so that having the causes before our eyes, we cannot easily be deceived in the effects, if we have judgement enough to draw the parallel. (*Works* 55)

Desde una perspectiva que aún la concepción estética con una consideración hermenéutica de los textos históricos, Dryden hace hincapié en la «vasta distancia» que la historia es capaz de salvar, proyectando un espejo a través de los tiempos. Como ya había planteado Saint-Réal, el centro de interés gravita en el receptor, al que Dryden interpela de forma directa, y no en el historiador, puesto que lo que la historia debe reflejar, según el poeta inglés, es una voluntad interpretativa que pasa principalmente por el lector, al que se carga con la responsabilidad última de trazar paralelos con el pasado. Para ello, sin duda, la tarea del historiador es fundamental, y en ella reside la fuerza del cambio. Aquí, el sujeto de

la historia se ha interiorizado, girado hacia adentro, y lo que se busca es comprender el presente, y la condición misma del hombre, de una forma distinta. Es decir: no sólo exaltando y justificando el *status quo* en el plano colectivo –la política–, sino interpretando la actualidad a la luz de un pasado remoto capaz de actuar en el individuo social. Las pasiones, motor universal e impercedero, según Dryden, de las acciones de los hombres, son en este sentido el hilo de unión más sólido entre el lector de la corte y «los objetos más lejanos de la antigüedad», la vía más directa para volver familiar, placentero e instructivo lo que de otro modo resultaría ajeno y sin interés. En este sentido, sobra decir que, en el contexto galante de finales de siglo, de entre todas las pasiones la más poderosa era, sin duda, la del amor: centro temático, como bien había advertido Huet, de la novela.

Vemos, así, cómo la historia queda ligada polémicamente a la reflexión sobre la novela desde diversos enfoques, siendo la directriz temática sólo uno de los múltiples puntos de concurrencia entre los dos géneros, al menos desde una perspectiva teórica. En este sentido, recordemos que, sobre todo a partir de Saint-Réal, se espera de la historia que indague en la vertiente psicológica de los grandes personajes históricos, al tiempo que se recomienda, como venía haciéndose desde Chapelain, que se aproxime al género novelesco en el carácter, el estilo, el tratamiento de la verdad o el riesgo y la libertad interpretativas. Al menos en su formulación ideal, y en contradicción con las abundantes muestras de desprecio en relación a la novela, las reflexiones en torno a la rehabilitación de la historia obedecen a una evidente atracción por el nuevo género. Lo demuestra de forma paradigmática, por ejemplo, el historiador jesuita Louis Maimbourg (1610-1686) en el «Avertissement» de su *Histoire des Iconoclastes* (1674), donde aboga abiertamente por un tipo de historia que aúne lo mejor de los dos géneros:

J'ai tâché de faire en sorte que ma manière d'écrire l'Histoire donnât le plaisir du Roman, par la diversité des choses, et des aventures que l'on y lit, et qui tiennent l'esprit en suspens, par l'enchaînement et la liason que l'on y voit des unes avec les autres; j'ai pris aussi tres-grand soin de lui

donner tout le solide de l'exacte vérité, autant qu'un Historien fidelle et laborieux la peut découvrir. (*Histoire* fol. a5°)

Como recuerda Démoris («Aux origines de l'homme historique» 25), la fascinación de los historiadores del siglo xvii por la novela funciona también en dirección contraria, y fue el detonante principal del proceso de definición que el nuevo género experimentó a lo largo del siglo. En las páginas que siguen, el objetivo es indagar en esa otra dirección, en la fascinación de los novelistas por la historia. El centro de atención volverá a ser, pues, la novela del medio siglo, analizada ahora desde la perspectiva de su relación con el discurso histórico, antiguo y moderno. Veremos, así, las diferentes vías por las que la novela épica o heroica se suma a las críticas contra su rival en crisis mientras proclama su propia legitimidad como género literario, y se adjudica el mérito de hacer el trabajo de la historia mejor que la historia misma.

3.3 *En nombre de la historia, mejor que la historia*

Más allá del aire de historicidad que los novelistas del Seiscientos quisieron dar a sus obras, la idea de representación del pasado que emerge de estos relatos supuso un desafío y una competencia reales para la historiografía de la época. Lo apunta Georges Forestier a propósito de la novela y de la tragedia francesas del medio siglo, género que a partir de Corneille experimentó también un profundo giro hacia la historia: «il ne s'agit pas seulement d'une couleur historique. Même si ce n'en était pas l'objectif initial, il s'agit d'une tentative d'usurpation: grâce au dogme de l'imitation, [...] la tragédie et le roman prétendent faire de l'histoire, et, par là, *remplacent* l'histoire dans la considération du public et d'une partie des lettrés» («Littérature de fiction et histoire au xvii^e siècle: une suite de raisonnements circulaires» 123). En el marco aristotélico de la distinción entre poesía e historia, y de la clara inclinación del Estagirita por la primera, la imitación por parte de las ficciones trágicas y novelescas desarrolló una forma de pensamiento circular; tal es la tesis de Forestier. De un modo especial durante las

décadas 30, 40 y 50 del siglo XVII, novelistas y dramaturgos basaron sus obras en la historia, produciéndose la paradoja de que ésta, al ser tocada por la mano de la poesía, perdía inevitablemente su estatuto original. Las composiciones de estos autores podían entonces ser acusadas (como efectivamente ocurriría) de traicionar y corromper el pasado, al que habrían contaminado o envenenado adaptando la verdad de los hechos a las exigencias poéticas del decoro y la verosimilitud. Las denuncias en este sentido, como sabemos, serían categóricas, pues se condena a las ficciones históricas de ser, en realidad, *antihistóricas*.

La salida de este razonamiento circular pasaba, sobre todo en el caso de la novela, por una disolución de la historia a favor de la ficción, un proceso que Démoris describe como una lenta pero progresiva «*déréalisation*» del discurso sobre el pasado («Aux origines de l'homme historique» 27). En el mismo sentido, y en referencia explícita a la novela, Forestier habla de «tentative d'usurpation» y de *remplacement*; Esmein de *appropriation*, y aún de «une véritable historicité» (*Poétiques* 34). Desde esta perspectiva, importa subrayar el hecho de que, para los autores del medio siglo, la novela no sólo se inspira en la historia, ambientando sus relatos en el pasado más remoto, imaginando sus tramas a partir de los grandes nombres y batallas de la antigüedad o dando continuidad a las descripciones, discursos y juicios de historiadores como Heródoto, Jenofonte, Tito Livio, Tácito o Plutarco, por nombrar los autores más citados. De Desmarests a Lafayette, y más allá, la novela reclama como propio el problema de la representación del pasado, siendo su principal propósito hacer el trabajo de la historia: en su nombre y mejor que ella.⁸

Asumir las funciones de la historia implicaba, como no podía ser de otro modo, tener que enfrentarse a cuestiones que rebasaban los límites estrictos de la poética y de la retórica y que se adentraban en el terreno de la filosofía y de la filosofía moral, como las que se refieren a

⁸ Acerca de la poética histórica de la novela francesa del medio siglo, véase T. Pavel, «Comment poser la question du réalisme» y C. Esmein, «La théorie du *roman héroïque* (environ 1640 - environ 1660), première poétique d'un roman historique?».

las formas de conocimiento del pasado o a la idea de verdad. Uno y otro aspectos fueron motivo de reflexión tanto para los teóricos como para los novelistas de la época, que se concentraron en dar respuesta a los problemas de la historia, siempre con miras a superarlos con mejores resultados.⁹ El primer ejemplo de ello lo encontramos en un texto tan temprano como *Le tombeau des romans* (1626), al que ya me he referido, por cuanto que la discusión sobre la novela revuelve fundamentalmente alrededor «d'une chose si necessaire, et si precieuse que la verité» (*Le tombeau* 82). En su papel de defensor de las novelas frente a la historia, el autor de este discurso de «deux anses et deux visages», normalmente identificado como François Dorval-Langlois, señor de Fancan, parte de la disociación platónica entre lo verdadero y lo real y concibe la novela como mediación necesaria entre el hombre y las cosas, como punto de confluencia entre la verdad, la belleza y la bondad. La verdad, afirma este protegido de Richelieu, «si farouche et si rude d'elle mesme», necesita de la mediación de la poesía para ser contemplada, «de mesme que le Soleil dont nos yeux ne puvans soustenir l'esclat, sont contrains de le contempler dans l'eau» (80-81).

Para Fancan, las novelas no son imitación de la naturaleza, sino imagen de una idea superior; como el velo de Proteo, la ficción es «la figure de la verité cachée» (81). En la belleza —y el engaño— de esta imagen o *figura*, si es virtuosa, reside precisamente su poder, como forma de elevación espiritual y como guía para el mejoramiento moral: «Les Romans dignes d'estime sont ceux, qui nous trompent pour nostre profit; non ceux qui ravalent nostre esprit à un lache Amour des choses caduques, mortelles et indecentes, mais ceux qui nous eslevent aux choses dignes d'un homme, qui nous rendent meilleurs et qui touchent nos tares et nos defaux pour les guerir» (85). Por esta vía, la novela encuentra los medios «d'estre veritable sans dire la verité» (86), y aún de mostrar su superioridad frente a la historia. A juicio de Fancan, las

⁹ Sobre la cuestión de la verdad como elemento dominante y en cierta medida conductor de la novela a lo largo del siglo, véase G. J. Mallinson. «Seventeenth-century theories of the novel in France: writing and reading the truth».

buenas novelas –a las que identifica fundamentalmente con *L’Astrée*, y que en todo punto compara con las fábulas de los grandes poetas y filósofos antiguos– «valent plus que beaucoup d’histoires» (86), puesto que además de ser verdaderas elevan, y calman, las pasiones. La delicadeza y virtud que domina en estos relatos, narraciones que giran sobre todo en torno al tema del amor, constituyen a ojos de este crítico «un des principaux medecins des passions humaines» (86).

La verdad catártica de la novela es superior, así, a la de la historia, cuyos límites aparecen, además, del todo relativizados: «il y a une infinité d’histoires, qu’on pense estre fables et une infinité de fables, qu’on pense estre histoires» (105), afirma a propósito de la *Ciropedia* de Jenofonte. La proximidad entre historias y ficciones, de la que se serviría años más tarde la autora del *Grand Cyrus*, se resuelve en lo que Fancan explica como una inclinación natural de los hombres a la fabulación. Esta fascinación universal por la fábula, origen común de la historia y la novela, nos lleva hasta el final de la obra, a la que Fancan pone punto y final, de la mano de Escalígero, con una de las más bellas defensas de la ficción:

[...] nostre entendement est de sa nature infiny. C’est pourquoy il appete les choses plus esloignées et estranges, et se delecte és choses fauses et en la peinture des monstres, d’autant que tout cela surmonte et franchit les vulgaires limites de la verité. L’intelligence humaine méprise la prescription de certaines fins, tant sa capacité est ample. Ainsi le sage mesme loüe la perfection de la peinture, quoy qu’il sçache qu’elle est fausse, aymant mieux une belle image peinte, qu’une reelle et vivante parfois. Car les choses semblent mieux contrefaites par l’art que faictes par la nature. C’est ainsi que les fictions nous plaisent et se font admirer de nous. L’admiration ne doit pas estre plutost appelée fille d’ignorance que mere de science. La Philosophie s’occupe plus à la recherche et à la dispute de ce qui peut estre et de ce qui ne peut estre, que de ce qui est veritablement. Les phantosmes, les espaces imaginaires, les extravagances l’exercent plus que tout ce qui est reel et qui tombe sous nos sens. Nous sommes idolatres et admirateurs de nos resveries. (106-107)

Le tombeau des romans, durante mucho tiempo presentado como la «tumba» de las novelas, señalaba, así, una de las sendas más fructíferas del discurso en defensa del género. Los puntos de comunión con el *Traité* de Huet, por ejemplo, son evidentes. Cuarenta años después de la publicación del texto de Fancan, la concepción de la novela como *figura de la verdad*, la defensa de su superioridad frente a la historia o del valor catártico de sus representaciones, así como el interés por el origen de las fábulas, seguían siendo algunas de las principales líneas de interés del pensamiento sobre el género. En orden de dar cuenta de la novela, Huet había indagado también en las razones de esa pulsión antropológica por la fabulación, y con los mismos dejes escaligerianos: «les facultés de notre âme étant d'une trop grande étendue, et d'une capacité trop vaste pour être remplies par les objets présents, l'âme cherche dans le passé et dans l'avenir, dans la vérité et dans le mensonge, dans les espaces imaginaires, et dans l'impossible même, de quoi les occuper et les exercer» (*Traité* 521). Las ficciones eran, también para el sabio de Caen, «figures de vérité», un espacio de mediación entre la mera apariencia y el misterio oculto tras ella. E insistía aún en la idea, de reminiscencias igualmente platónicas, acerca del placer contenido en estas figuras engañosas:

Lorsque la connaissance de la vérité, qui est la nourriture propre et naturelle de l'esprit humain vient à nous manquer, nous le nourrissons du mensonge, qui est l'imitation de la vérité. Et comme dans l'abondance, pour satisfaire à notre plaisir, nous quittons souvent le pain et les viandes ordinaires, et nous cherchons des ragoûts: de même lorsque nos esprits connaissent la vérité, ils en quittent souvent l'étude et la spéculation, pour se divertir dans l'image de la vérité, qui est la mensonge: car l'image et l'imitation, selon Aristote, et selon notre expérience, sont souvent plus agréables que la vérité même. (519)

«L'admiration ne doit pas estre plutost appellee fille d'ignorance que mere de science», leíamos en la conclusión de Fancan. Es el sentido de este pasaje: el placer que suscitan las novelas, argumenta Huet, sólo es posible si parte del conocimiento, si viene de él y se dirige hacia él. Siguiendo la metáfora gastronómica —otro tópico asociado a la lectura,

como el del veneno—, las novelas son un tipo de vianda que se consume sólo en tiempos de abundancia (sabiduría), y que sustituye, para regocijo de los comensales, a la comida acostumbrada en tiempos de penuria (ignorancia). La novela, así, no embellece la verdad para hacerla más accesible, sino para hacerla más interesante. De ahí la naturaleza exquisita (y elitista) que Huet confiere al género, al que concibe no como una forma popular al alcance del público de los cafés y los salones de la época, sino como un tipo de escritura elevada que se dirige sólo a aquellos lectores que, conociendo la verdad, buscan deleitarse con sus hermosas figuras. No sorprenderá, en este sentido, que Huet se lamente, en una extensa carta dirigida a Mlle de Scudéry, de «la barbarie de ce siècle», que había hecho desaparecer toda referencia poética a la mitología pagana, que tan bellos resultados había dado hasta Malherbe, y que despreciaba la erudición de una novela como la de Urfé, sobre la que versa fundamentalmente la epístola: «L'on n'en jugea pas ainsi dans le siècle savant et éclairé où il parut» («Lettre à Mlle de Scudéry» 857).

Importa destacar, llegados a este punto, que no existía confusión, ni en Huet ni en los novelistas del medio siglo, acerca de la naturaleza ficcional de la verdad novelesca, como tampoco en relación a los límites entre historia y novela: «Il est écrit en forme d'histoire, et non pas dans les règles du Roman», afirma Huet a propósito de la *Histoire de Barlaam et de Josaphat*, de Juan Damasceno (*Traité* 488). Y sin embargo, en la carta a Scudéry ya citada, Huet subraya el modo en que Urfé «représente si doctement dans son ouvrage toute l'Histoire du temps de ses bergers, qui est la fin du cinquième siècle, et le commencement du sixième», del mismo modo que destaca la «grande connaissance des Antiquités grecques et romaines» contenidas en sus *Épîtres morales* («Lettre» 858). Esta contradicción aparente (la novela no es historia, pero hace historia) pasa por el reconocimiento, y aun la exaltación, del carácter ficcional —literario— de la novela. A lo largo del siglo, son muchos los novelistas que presentan sus novelas como historias. Baste recordar, en este sentido, los subtítulos de obras como *Clélie, Histoire romaine*, de Scudéry; *Faramond, ou l'Histoire de France*, de la Calprenède o *Zayde, Histoire espagnole*,

de Lafayette.¹⁰ Se publican como historias y se escriben al arrimo de los grandes historiadores antiguos —nunca son modernos—, al tiempo que aclaran, y subrayan, la naturaleza fabulosa de sus composiciones.

La representación eficaz del pasado no debía buscarse, según este criterio, en los anales, las crónicas o las memorias, meras compilaciones sin ilación de recuerdos y documentos de archivo, sino en la elaboración retórica y el brillo de la invención de historiadores como Heródoto, Jenofonte o Plutarco, y de poetas como Homero, Virgilio o Tasso; y aun con mayor arrojo, en la novela. En ningún lugar se ve más clara esta idea que en el prefacio de *Rosane* (1639), la segunda novela del Moderno Desmarests. El relato, presentado en el subtítulo como una *Histoire tirée de celle des Romains et des Perses*, da pie en este prefacio a una larga reflexión acerca de la historicidad del género, que su autor fundamenta en un claro y directo elogio de la ficción: «La Fiction ne doit pas estre considerée come un mensonge, mais comme une belle imagination, et comme le plus grand effort de l'esprit» (*Rosane* fol. a2^o). Desmarests, responsable último de «la barbarie» de la que se lamentaba Huet en su carta a Scudéry, pues había defendido la sustitución de la imaginería pagana por la cristiana y había abogado por la apertura de la República literaria, convergía en este punto con el abogado de los Antiguos. Entre la verdad novelesca y la de la historia existía una relación de complementariedad, no de contradicción. Verdad y ficción, en palabras de Desmarests, «Ce sont deux lumieres qui au lieu de s'effacer l'une l'autre et de se nuire, brillent par l'esclat l'une de l'autre» (fol. a2^o). De ahí el trabajo de síntesis que plantea el autor de *Rosane*:

La Vérité de l'Histoire toute seule est seiche et sans grace, et se void toujours traversée par les espines que la fortune insolente jette en son chemin: d'autre costé la Fiction toute seule, telle qu'elle est dans les Romans, est vaine et chimerique, et n'a aucun soustien: Il faut que l'une corrige l'autre, et que par les adoucissements qu'elles s'entre-donent,

¹⁰ Sobre la aserción de historicidad en los paratextos de las novelas del Seiscientos, véase G. Berger, «Préfaces et vérité: la théorie romanesque au XVII^e siècle entre la contrainte à l'apologie et la tentation de l'histoire».

elles paroissent ensemble pleines d'utilité et de charmes. Nostre esprit ayme la Verité: mais il n'est pas fasché qu'on la pare et qu'on l'enrichisse. (fol. a2^v)

El argumento, como ya veíamos en Fancan, es el de la necesaria elaboración de la verdad en beneficio del placer y de la instrucción moral. Frente a una visión providencialista de la historia, Desmarets señala las virtudes de un relato articulado en torno al principio estrictamente literario de la verosimilitud, y fundamentado a partir de la *bienséance* y la razón:

C'est une chose assurée qu'il n'y a rien de si utile que les livres où la verité et l'invention esclattent à l'enuy l'une de l'autre; et que quand ils sont escrits par des hommes sages et ingenieux, il n'y a rien qui puisse tant servir pour enseigner les vertus morales, et plus ils sont pleins de feintes parmy la verité, plus ils sont beaux et profitables; pource que la feinte vray-semblable est fondée sur la bien-seance et sur la raison; et la verité toute simple n'embrace qu'un recit d'accidents humains, qui le plus souvent ne sont pleins que d'extravagance. (fols. a4^v-a5^r)

Fijémonos en las vetas clasicistas que recorren este pasaje, más propias de un Boileau que de su verdadero autor, quien tanta tinta gastaría contra él. Y advirtamos también los modelos que Desmarets atribuye a su novela:

Les anciens Philosophes se sont servis de cet art, quand ils ont voulu apprendre aux hommes le culte de la divinite, le reglement des mœurs, et la reverence des loix; et en meslant la feinte avec la verité, et les instructions encore parmy ce meslange, ils ont composé par maniere de dire un breuvage si utile et si agreable tou ensemble, que les esprits l'ont gousté avec plaisir, et en ont receu en mesme temps leur guerison. (fols. a1-a2^r)

Además de los poetas, los grandes filósofos antiguos habían recurrido a la mezcla de verdad y fabulación que entonces promovía la novela; de la misma manera, continúa Desmarets, que los historiadores en la antigüedad se habían servido de la ficción para enriquecer sus escritos, insertando en ellos, en nombre de la verdad, arengas, diálogos, descripciones

y juicios de su propia invención; y aun de forma análoga a la de los oradores, en cuyos discursos se mezclaban las más bellas figuras de la retórica, mucho más eficaces para emocionar y persuadir que la verdad. A partir de esta relación de saberes, muestras cumplidas de los excelentes réditos que reportaba la mezcla de verdad y ficción, Desmarets destaca, aun sin citarlos a todos de forma explícita, los ejemplos ilustres de aquél que «voulant former un Prince excellent, a inventé une vie de Cyrus à sa fantaisie, pleine d'avantures guerrieres, entre-meslées d'amours»; de «le divin Philosophe», autor «des dialogues entre ses amis dans des banquets et des promenades»; de «le grand Precepteur de Nero», quien fingió «qu'il escrivoit à un amy, pour se dóner sujet de parler»; y de quien imaginó «des banquets et des conferences» como marco para «ses belles œuvres morales» (fols. a5^v- a6^r). La *Ciropedia* de Jenofonte, los *Diálogos* de Platón, las *Cartas a Lucilio* de Séneca y los *Moralia* de Plutarco: tal es el sustrato que Desmarets, «profeta» de la modernidad bajo Luis XIV, concibe para la novela.

Desde la consciencia, así, del peso de la ficción en la tradición clásica, el autor de *Rosane* piensa la novela como una amalgama de las distintas disciplinas de los estudios humanísticos, así como de los diversos géneros en que éstas se sustanciaban. No en vano Desmarets alude en sus ejemplos —cabe pensar que de modo intencional— a la biografía, el diálogo, la epístola y el tratado moral. La suma de todo ello, sugiere Desmarets, daría lugar a lo que da en llamar una «Histoire ornée d'invention», a la que define por oposición a la «Histoire simple»: en ésta, explica, por estar sujeta a la cronología y el archivo, gobierna la fortuna; en la primera, con la que convergería la novela, resalta la virtud (fols. e1^r-e2^v). Mucho más difícil de escribir que la historia simple, a la que identifica con un mero trabajo de compilación, la novela confiere un grado de libertad total a su creador, de cuya virtud dependerá el éxito o fracaso de la empresa. Es el tipo de invención, fundado en el riesgo imaginativo y en el genio del poeta, sobre el que Desmarets teorizaría más tarde en los panfletos teóricos que acompañaron al *Clovis*, y que constituyeron el principal argumento de los Modernos en la *Querelle*. Ahora bien, la libertad creadora a que daba pie el nuevo género, y que convertía la escritura

novelesca en una tarea encomiable, estaba sujeta también, reconocía entonces el autor, al repertorio de convenciones que dictaba la poética, y a las que el novelista –como el poeta– no debía desatender: «Ce genre d'occupation», concluye Desmarets hacia el final del prefacio, «est un jeu sans hazard, et où les fautes ne se peuvent excuser sur la Fortune» (fol. e3^v).

Vemos, así, cómo incluso Desmarets, el más Moderno de los Modernos, defiende la novela como un ejercicio de riesgo y libertad creativas, sin duda, pero cuyo fundamento se encuentra en los diversos géneros literarios de la antigüedad; tanto, o más, que en su conexión con el presente. De ahí la reivindicación de unos antecedentes antiguos que Boileau nunca consideró admisibles para un género nuevo como la novela –o la ópera–, pero que en cambio fue capaz de reconocer como base principal de las tragedias modernas de un Corneille y un Racine o de las comedias de un Molière: «pouvez-vous ne pas convenir», escribiría a finales de siglo, «que ce sont Sophocle et Euripide qui ont formé Monsieur Racine? Pouvez-vous ne pas avouer que c'est dans Plaute et dans Terence que Molière a pris les plus grandes finesses de son Art?» (*Œuvres* 570).¹¹ Como sabemos, las tesis de Desmarets sobre este punto se radicalizarían, y a la altura de 1670 no reconocería ningún vínculo de los nuevos géneros modernos con la antigüedad. En la poética prefacial de una novela como *Rosane*, sin embargo, vemos a un Desmarets mucho más próximo a los postulados de los novelistas del medio siglo, con Mlle de Scudéry a la cabeza, para quienes la modernidad del género estaba claramente imbricada en los grandes modelos narrativos de la antigüedad. De forma más o menos consensuada, los esfuerzos en este sentido iban dirigidos a satisfacer los principios de la poética, y para ello los novelistas heroicos del Seiscientos no sólo amoldaron el género a los referentes y leyes de la preceptiva, sino que emplearon la misma retórica de los Antiguos.

¹¹ Sobre el uso de las fuentes antiguas, y de los historiadores antiguos en particular, por parte de los dramaturgos de la época, y en contraste con los novelistas, véase G. Forestier, «Littérature de fiction et histoire au xvii^e siècle: une suite de raisonnements circulaires».

3.4 *Hacia una historia novelesca*

Lejos de la exaltación de la diferencia, la novedad y la libertad que caracterizaría el discurso de los Modernos, los novelistas barrocos del medio siglo intentaron seguir el espíritu de regularidad, equilibrio y respeto a la antigüedad que animaba la estética clásica. Mlle de Scudéry, como el resto de novelistas de su generación, tomó partido en los debates críticos del momento y se posicionó, sin duda, del lado de la modernidad literaria, a la que conscientemente estaba ayudando a configurar. Cabe subrayar el hecho, sin embargo, de que la fuerza de su argumento, al que Huet otorgaría autoridad y consistencia teórica años después, residía en la continuidad –nunca en la ruptura– con la tradición clásica. En el prefacio programático a su primera novela, al que sin falta remitiría al lector en sus obras posteriores, su hermano Georges había situado el género bajo la estela de «nos premiers Maîtres», «ces grands Génies de l'Antiquité» (*Ibrahim* fols. e3^r, e4^r), y esbozaba un programa novelesco fundado –al menos teóricamente– en una exigencia estrictamente clasicista. Las fuentes aducidas son Homero y Virgilio, Tasso y Heliodoro, mientras que la tradición ariostesca, mucho más afín, en realidad, al tono idealista y digresivo de sus novelas, pero desprestigiada por Antiguos como Huet o el propio Boileau, aparecía intencionadamente silenciada. Al mismo tiempo, Georges de Scudéry sostiene, significativamente, que «j'ay voulu que les fondements de mon Ouvrage fussent historiques, mes principaux personnages marquez dans l'Histoire véritable, comme personnes illustres, et les guerres effectives. C'est sans doute par cette voie que l'on peut arriver à sa fin: Car lors que le mensonge et la vérité sont confondus par une main adroite; l'esprit a peine à les démêler, et ne se porte pas aisément à détruite ce qui lui plaist» (*Ibrahim* fols. e5^v-e5^r).¹²

El privilegio de la perspectiva neoaristotélica, sistematizada por Huet en el *Traité de l'origine des romans*, permitía subrayar la identificación

¹² Son conocidas, en el mismo sentido, las llamadas a la historia antigua de Mlle de Scudéry en *Clélie*, así como las de La Calprenède, tanto en sus novelas (*Cassandre*, *Cléopâtre*), como en sus tragedias (*La Mort de Mitridate*, *La Mort des enfans d'Hérode*); o Segrais, en su inacabada novela *Bérénice*.

de la novela con la épica antigua y resolver, por esa vía, el problema del tratamiento novelesco de la materia histórica. Se trataba, en definitiva, de conseguir para el nuevo género lo que se toleraba —y aplaudía— en las manifestaciones modernas de los géneros clásicos de larga duración como la épica, la tragedia o la comedia. La historia, leemos en el célebre proemio a *Ibrahim* (fol. e8^v), «toute sévère et toute scrupuleuse qu'elle est», representa el pasado desde arriba y de lejos, y desatiende todo lo que en realidad importa acerca de las causas y las motivaciones de las acciones de los hombres. La novela, en cambio, no se interesa ni «par les choses du dehors» ni «par les caprices du destin», sino que se pregunta por el sentido verdaderamente humano de los hechos históricos. En la estela de Urfé, a quien Scudéry prodiga la misma consideración que a los antiguos, la novela debía interrogarse acerca de los movimientos del alma e investir el género en historia moral y sentimental:

Après avoir décrit une aventure, un dessein hardie, ou quelque événement surprenant, capable de donner les plus beaux sentiments du monde; certains Auteurs se sont contentez de nous assurer, qu'un tel Héros pensa de fort belles choses sans nous les dire, et c'est cela seulement que je désirais savoir. Car que sais-je si dans ces événements la Fortune n'à point sait autant que lui? Si sa valeur n'est point une valeur brutale? S'il a souffert en honnête homme les malheurs qui lui sot arrivez? Ce n'est point par les choses du dehors; ce n'est point par les caprices du destin, que je veux juger de lui; c'est par les mouvements de son âme, et par les choses qu'il dit. (*Ibrahim* fols. e8^v-i1^r)

Al fin, sentencia Scudéry, «l'on est en droit de dire à ces Heros muets ce beau mot de l'antiquité, PARLE AFIN QUE JE TE VOYE» (fol. i2^v). La superioridad del género se define, así, como una forma de perfeccionamiento del discurso histórico, como un modo de dar voz e imagen, a través de la ficción, a los héroes de la antigüedad de quienes la historia sólo había señalado las acciones. En tanto que continuación moderna de la épica clásica, con la que la novela compartía, entre otras cosas, el ideal de un cierto arquetipo de heroísmo, el nuevo género pretendía llenar los vacíos dejados por la historia. El interés residía, sin duda, en el presente,

puesto que se asignaba a la novela —y de un modo especial a la novela à clef— la tarea de instruir y deleitar a un público lector cada vez más amplio. Pero existía un afán genuino por comprender y hacer comprensible el pasado más remoto, por conectar la actualidad con el mundo antiguo que los Modernos tanto se empeñarían en desacreditar. Frente a una historia providencialista e irreflexiva, ocupada principalmente en la descripción de los hechos desnudos, desprejuiciados, la novela permitía salvar las contingencias del pasado, inventar un orden y una cadencia lógicas para la sucesión a veces incomprensible de fechas, lugares y nombres, y, más importante aún, ensayar un pensamiento propio, vivo, acerca de su naturaleza y significación. El estatuto ficcional de la novela, en definitiva, su flexibilidad a la hora de moverse en un terreno como el de lo verosímil, que no se corresponde con la verdad pero que tampoco equivale a la mentira, admitía un planteamiento como este: el giro hacia un tipo de representación del pasado interesante y ejemplar; esto es, la proyección de una versión novelesca de la historia.

Veámoslo aún una vez más en este breve fragmento extraído de la última novela de Mlle de Scudéry, *La promenade de Versailles* (1669), dedicada al rey:

Les Romans sont une espece de Poësie, qui tient pourtant quelque chose de plus de l'Histoire: car dans les vrais Poëmes, on peut dire quelquefois des choses si merveilleuses, qu'elles approchent de l'impossibilité: où au contraire, il faut que dans les Romans bien faits la vrai-semblance soit par tout, et soit mesme par tout la Maistresse. Dans un Poëme Heroïque on peut bâtir un Palais de pierres précieuses, si l'on veut; dans un Roman, c'est assez d'employer la jaspe et le porphire, mais cette necessité de dire des choses vrai-semblables, donne l'avantage de les pouvoir dire avec mille circonstances qui y répandent je ne sai quel air de vérité. (*La promenade* 18-19)

Para el también Moderno Chapelain, quien en su *Dialogue sur la lecture des vieux romans* había definido los libros de caballería como «des fables des Français et des Anglais», la eficacia de la novela frente a la historia residía igualmente en el margen de libertad que la verosimilitud otorgaba a

la ficción, y cuyas premisas permitían embellecer el relato del pasado sin perjudicar su credibilidad (*Dialogue* 324).¹³ No hay aquí tampoco confusión alguna acerca de las diferencias entre novela e historia: pretender comparar el *Lancelot*, objeto de discusión principal del *Dialogue*, con Tito Livio, afirma Chapelain, «serait aussi folle que si l'on voulait en faire une entre Virgile et Tite-Live, entre la fausseté et la vérité» (327). Del lado de la épica, la novela se define por su naturaleza ficcional. Y sin embargo se abre entre la historia y la novela un espacio para la analogía, que Chapelain restringe en este caso a «la vérité des mœurs et des coutumes», de la que el historiador y el novelista ofrecerían «des images parfaites»: «l'un, des temps dont il a écrit, l'autre, de ceux où il a été écrit» (327).

Apelando a la «curiosité des hommes» por la *novedad* que entrañaba el *Lancelot* y el resto de «romans antiques» del ciclo artúrico, Chapelain elogia el tipo de descripción *naïve* que hacía interesantes a estas obras, y que permitía ver en ellas «une histoire certaine et exacte» de las costumbres y gustos del tiempo en que surgieron (328).¹⁴ Aduce, para dar cuenta del carácter relativo de las fronteras entre ambos géneros, la poca distancia que en relación a la representación de la época existía entre las «viejas novelas» y las historias góticas, danesas, inglesas e incluso francesas de la Edad Media, y de más acá: «Lisez l'Olaüs Magnus, le Saxo Grammaticus, les originaux de Polydore Virgile et de Bucanan, nos *Vies* de Saint Louis, de Bertrand du Guesclin, du maréchal de Boucicaut et du chevalier Bayard, nos Froissarts et nos Monstrelet; vous y remarquerez, sinon en tout, au moins en partie, des ombres et des traces de

¹³ Acerca de la reflexión de Chapelain sobre la escritura de la historia y sobre los problemas de la verdad y la verosimilitud, véase el excelente estudio introductorio de A. Duprat en la edición de sus *Opuscules critiques* (9-158).

¹⁴ Es interesante notar cómo Chapelain invoca la curiosidad de los lectores para justificar su fascinación hacia el *roman courtois*, en una formulación muy cercana a la que se estilaba en los tratados de pedagogía de la época, en los que la «curiosidad» iba asociada de un modo especial al interés por el estudio de la historia. En el mismo sentido, Desmarets apelaba en el arranque del prefacio de *Rosane* a «l'esprit humain [...] si curieux d'apprendre des histoires mêlées d'aventures admirables» (*Rosane* fol. a^r). Sobre esta cuestión, véase M. Rosellini, «La curiosité pour l'histoire dans la formation intellectuelle au xvii^e siècle».

ces choses qui sont amplifiées jusqu'à l'excès dans ce roman et dans ses pareils» (329). La novela aparecía, así, como una *amplificación* de la historia. Y no sólo porque se extendía acerca de aquello que la historia únicamente apuntaba, ofreciendo un complemento sustancioso a la historia de acontecimientos de los anales, sino porque ahondaba en lo que tanto interesaba a los novelistas y lectores del medio siglo: la familiaridad, y aun la identificación sentimental, con un pasado sentido como extraño. Así, se afirma del autor del *Lancelot*

[...] qu'il était l'historien des mœurs de son temps, et que l'on y trouvait le supplément des annales qui nous en restent, lesquelles ne nous apprennent que la naissance et la mort des princes, avec les accidents qui y ont signalé leurs règnes, au lieu que ce livre [...] nous familiarise avec eux et nous montre le fond de leur âme. [...] au lieu qu'il nous découvre leur génie et celui de leurs courtisans, qu'il nous enseigne de quelle manière ils conversaient ensemble, qu'il nous fait voir comment ils étaient imbus des maximes du véritable honneur, comment ils observaient religieusement leur parole, comment ils se prenaient à leurs galanteries, jusqu'où ils étaient capables de porter une amitié honnête, quelle reconnaissance ils témoignaient des bienfaits, quelle haute idée ils s'étaient formée de la vaillance, et enfin quels sentiments ils avaient pour le Ciel et quel respect pour les choses saintes. (331)

Desde la perspectiva del presente, Chapelain interpreta las tan denostadas «viejas» novelas como un modelo de conducta y de sociabilidad, y aun como una forma de guía moral y religiosa. Ante sus interlocutores —Ménage y Sarasin—, y ante el lector del *Dialogue*, los libros de caballería son presentados principalmente como una muestra —¿una justificación?— del progreso de la Francia moderna, que Chapelain sitúa sobre todo en el terreno lingüístico. Al inicio de la obra, aclara a sus dos amigos que su interés por el *Lancelot* se reduce, «principalement», al estudio de «le langage et le style de nos ancêtres», con vistas a contribuir al *Traité des origines de notre langue* que por esas fechas estaba componiendo su también amigo Arnauld de Corbeville. Y en la conclusión insiste, de nuevo, en cómo «vous y pouvez voir [dans le *Lancelot*] la peinture de

l'esprit de ce vieux siècle; vous y pouvez voir jusqu'où sa barbarie s'avancait vers la raison; enfin vous y pouvez voir quel progrès a fait la nation française depuis quatre ou cinq cents ans, non seulement dans la langue, mais encore dans le discours» 340). Y sin embargo, los valores que Chapelain tanto se demora en describir en el *Lancelot* y en las demás obras de su género (honorabilidad, honestidad, amistad, galantería, religiosidad) parecen en realidad un reflejo idealizado de las frustraciones galantes y devotas de la aristocracia cristiana de la época, que ve en ellos no ya un signo de barbarie, sino el origen de un mundo en vías de desaparición. Así, por ejemplo, Chapelain destaca la galantería «tout ouverte» que los caballeros profesaban a sus damas, o la existencia de un *verdadero* sentimiento cristiano: «on voit en ce roman, plus clairement qu'en aucune histoire de ce temps-là, combien l'Europe était chrétienne, je veux dire combien ses peuples étaient véritablement attachés au culte divin» (333).

Por esta vía, la novela encontraba un punto de comunión con los tratados de moral del siglo XVII, como los tan difundidos *Essais de morale*, de Pierre Nicole. Ocurría, así, que el teólogo de Port-Royal podía ocupar el mismo espacio en las casas de la época que Desmarests y los novelistas y dramaturgos del medio siglo, a quienes había acusado de ser, recordémoslo, «empoisonneurs publics». Fue el caso de Mme de Sévigné, en cuya correspondencia de 1671 (el año de aparición del primer volumen de los *Essais*) puede apreciarse cómo la marquesa leyó simultáneamente y de forma complementaria la obra moral de Pierre Nicole y diversas novelas heroicas, y cómo utilizaba el mismo vocabulario para describir sus impresiones acerca de una y otras obras.¹⁵ Más allá de la anécdota, es destacable cómo la novela admitía, e incluso reclamaba, un tipo de recepción no únicamente recreativa, sino también, o sobre todo, intelectual. Lo apuntaba Mlle de Scudéry en los términos, y en el contexto, de una conversación mundana, recreada en su *Clélie*, en la que se dan consejos acerca del mejor modo de componer novelas: «Il faut non seulement connaître le monde de la manière que le doit connaître celui qui fait une histoire, mais il faut encore savoir parfaitement le bel

¹⁵ Lo explica L. Plazenet, «Romanesque et roman baroque» 81-82.

usage du monde, de la politesse de la conversation, l'art de railler ingénieusement [...]. Mais sur toutes choses, il faut savoir ôter à la morale ce qu'elle a de rude, et de sec, et lui donner je ne sais quoy de si naturel, et de si agréable, qu'elle divertisse ceux à qui elle donne leçons [...] Ainsi il vous est aisé de juger, qu'il est encore plus difficile de bien faire un ouvrage de cette sorte, que de bien faire une histoire» (*Clélie* IV: 418-419).

El imperativo moral de la novela revolvía sobre una idea de historia *extendida*, como la que planteaba Chapelain, y Desmarests o Scudéry antes que él. Se trataba de relativizar la importancia de la sucesión de reinos y batallas e invertir, en cambio, todos los recursos de la ficción en la descripción de la *verdad* de los gustos, creencias y costumbres de la época. Aun sin perder un ápice de la ligereza y la aparente ingenuidad de la fábula, la novela pretendía hacer las veces de historia moral y de historia social y *corregir*, así, las limitaciones de la historia al uso. Entre los novelistas del medio siglo, esta pretensión sostuvo un régimen de escritura altamente idealizado, en el que se vertieron los tópicos, prejuicios y aspiraciones de sus autores, así como los del público al que se dirigían. Su idea de novela (y de historia) se sustentaba en la creencia de que era posible *conocer* a los hombres del pasado, familiarizarse con ellos, dialogar con ellos, penetrar en sus más secretos pensamientos a través de la verdad de la invención.

3.5 *Del Ciro de Heródoto al de Scudéry: la novela travestida*

Cuando hacia 1710 Boileau consintió finalmente en la publicación de su *Dialogue des héros de roman*, se preocupó de esclarecer el significado de la obra con un interesante «Discours sur le dialogue suivant». En este preámbulo, escrito más de cuarenta años después de la concepción del *Dialogue*, Boileau vuelve sobre los pasos de la burla de los héroes novelescos y abunda, con un lenguaje directo y apelando a autores y obras concretas, en lo que sin duda fue el centro de su crítica; a saber, la denuncia de lo que entendía como un ejercicio —malo y sin gracia— de travestismo literario. Los autores de la llamada novela heroica recurrían a los grandes personajes de la antigüedad en aras de su grandeza

y sublimidad, pero su representación los degradaba hasta el punto de hacerlos irreconocibles, en un ejercicio de adaptación de lo viejo a los gustos de la nueva época que Boileau consideraba inadmisibles, y que debía ser literalmente borrado de la historia literaria. Con este objetivo, el «Discours» apunta de nuevo a la afectación *preciosa* del lenguaje, la multiplicación de las digresiones, el anacronismo de los diálogos y de la ambientación histórica, la exaltación exagerada de determinados comportamientos y valores contemporáneos, o la omnipresencia del amor como motor y cauce único de la acción novelesca. Los dardos apuntan a lo que en su opinión no eran más que imitaciones fallidas de la gran novela de Urfé; esto es, al conjunto de obras que triunfaron durante la primera mitad del siglo y que, siempre desde su perspectiva, no sólo arruinaban el heroísmo de los grandes personajes antiguos, sino que convertían a los agradables pastores y pastoras de los bosques del Forez en héroes frívolos y burgueses, con las mismas obsesiones pueriles que sus autores y los mismos usos galantes que el público ocioso al que iban dirigidas.

A juicio de Boileau, en las páginas de los novelistas del medio siglo, y muy en especial de Mlle de Scudéry («la plus folle de toutes»), la ejemplaridad de personajes ilustres de la historia antigua quedaba socavada por una preocupación estrictamente *honnête*, que hacía gravitar los viejos valores del honor, el valor y la fidelidad en torno al eje único del amor. La centralidad del tema amoroso, que Huet había reivindicado en cambio como uno de los rasgos genéricos de la novela, implicaba para Boileau una violencia sin precedentes en el tratamiento de las fuentes antiguas y era la mejor prueba de la ruptura del nuevo género con la épica. A su juicio, la diferencia no radicaba, como quería el autor del *Traité de l'origine des romans*, en una simple cuestión de alternancia temática, sino que el tipo de heroísmo –bélico, sentimental– que encarnaban uno y otro género tenía consecuencias también en el tratamiento de la historia, y hacían de la novela una de las causas más poderosas de la distorsión moderna de la antigüedad. Boileau censuraba, en este sentido, las transposiciones novelescas de los grandes protagonistas de la historia griega

y romana, entre las que destacaba con especial inquina la de Ciro II el Grande por Mlle de Scudéry:

Si bien qu'au lieu de représenter, comme elle devoit, dans la personne de Cyrus, un Roy promis par les Prophetes, tel qu'il est exprimé dans la Bible, ou comme le peint Herodote, le plus Conquerant que l'on eût encore veû, ou enfin tel qu'il est figuré dans Xenophon, qui a fait aussy bien qu'elle un Roman de la vie de ce Prince; au lieu, dis-je, d'en faire un modèle de toute perfection, elle en composa un Artamène, plus fou que tous les Celadons et tous les Sylvandres, qui n'est occupé que du seul soin de sa Mandane, qui ne sçait du matin au soir que lamenter, gemir, et filer le parfait Amour. (*Œuvres* 444-445)¹⁶

En el aviso al lector de *Artamène ou le Grand Cyrus*, Scudéry distinguía al protagonista de su relato de «ces héros imaginaires, qui ne sont que le beau songe d'un homme éveillé et qui n'ont jamais été en l'être des choses», y lo presentaba, en cambio, como un «héros effectif», es decir, como un personaje real consagrado por los anales de la historia (*Artamène* 55). Para la confección de la obra, además, aseguraba que «je suis quasi partout Hérodote, Xénophon, Justin, Zonare et Diodore Sicilien», y que si bien el género novelesco difiere de la historia precisamente por su deber hacia la verosimilitud frente a la estricta observancia de la verdad, «dans les choses que j'ai inventées, je ne suis pas si éloigné de tous ces auteurs qu'ils le sont tous l'un de l'autre» (57-58). La propia autora aducía, así, las mismas fuentes que Boileau reclamaba como autoridades, un recurso que su hermano Georges ya había empleado en el proemio a su primera novela y que se convertiría en estrategia habitual de los discursos prefaciales de la época. En el cuerpo del *Grand Cyrus*, además, el dominio de pasajes directamente inspirados o extraídos de los mode-

¹⁶ En su siguiente novela, *Clélie*, los grandes personajes de la historia de la Roma antigua (Horacio Cocles, Mutius Scevola, Clelia, Lucrecia, Bruto) son según Boileau aún inferiores, «ne s'occupant qu'à tracer des Cartes Geographiques d'Amour, qu'à se proposer les uns aux autres des questions et des Enigmes galantes; en un mot qu'à faire tout ce qui paroist le plus opposé au caractere et à la gravité héroïque de ces premiers Romains» (*Œuvres* 445).

los antiguos demostraba la existencia de una verdadera práctica literaria basada en el estudio y revisión de la materia histórica.¹⁷

Junto a la *Ciropeida* de Jenofonte, Scudéry conocía muy bien y usó como referencia principal para su novela *Los nueve libros de la Historia*, de Heródoto, que habían sido recientemente traducidos –o, mejor, reescritos o adaptados– por el dramaturgo y más tarde historiador real Pierre Du Ryer (1605-1658). Como es sabido, el texto de quien se considera «el padre de la historia» traza, en prosa, el enfrentamiento secular entre griegos y asiáticos y su culminación en las Guerras Médicas, y abunda en ricas digresiones acerca de las costumbres, la geografía y la historia de los pueblos antiguos, entre las que destaca el relato –mítico o legendario– de Ciro II el Grande, del que Scudéry tomaría la inspiración. En el primero de *Los nueve libros de la Historia*, dedicado a Clío, Heródoto explica que la principal razón para poner por escrito el resultado de sus «investigaciones» es la voluntad de que «no llegue a desvanecerse con el tiempo la memoria de los hechos públicos de los hombres, ni menos a oscurecer las grandes y maravillosas hazañas, así de los griegos como de los bárbaros» (*Los nueve libros de la Historia* 40). Sienta las bases, con ello, de un modelo historiográfico grave y veraz, una visión de la historia que privilegia los grandes hechos en la guerra, más que los procesos de paz, y que plantea un tipo de enunciación histórica establecida a partir de la acción directa y el testimonio de vista. Al margen, pues, del comentario o la especulación imaginativa, y a pesar de la proximidad de la escritura herodotiana con el modelo narrativo de la épica homérica, la *Historia* apunta al método preciso y racional de la interrogación, el aprovechamiento de la memoria individual y el buen sentido, en un esfuerzo que busca no sólo la máxima objetividad e imparcialidad sino, también, una explicación para los acontecimientos.¹⁸

¹⁷ Véase J. D. Biard, «Une source du *Grand Cyrus*: Salluste et la prise de Sardis»; N. Hepp, «L'utilisation d'Hérodote et de Xénophon dans *Le Grand Cyrus* ou les tabous de Sapho» y aún M.-G. Lallemand, «Galanterie des conquérants: l'Alexandre de La Calprenède et le Cyrus des Scudéry».

¹⁸ Sobre la idea herodotiana de historia he consultado los trabajos de R. G. Collingwood, *The Idea of History* (14-45), A. Momigliano, *The Classical Foundations of Modern Historiography* (29-53), J. Burrow, *A History of Histories* (11-28) y J. Fontana, *Historia* (19).

Frente a la versión de Heródoto, cuya escritura Boileau pone como ejemplo en diversos pasajes de su *Traité du sublime*, Scudéry interpreta las extraordinarias hazañas y conquistas bélicas del Gran Ciro en clave estrictamente sentimental, hasta el punto de que, en palabras del propio héroe novelesco, «quelque passion que j'aie pour la gloire, et quelque ambitieuse que soit mon âme, je n'aurais pas porté le feu par toute l'Asie, je n'aurais pas renversé tant de provinces, ni conquis tant de royaumes, si l'amour que j'ai pour elle n'avait donné un fondement raisonnable à toutes les guerres que j'ai faites» (*Artamène*, ed. en línea, 3.501). El sentido privado del Ciro de Scudéry se enfrenta y reescribe, así, al Ciro herodotiano, cuyo interés público había sido concebido desde una perspectiva científica acerca del conocimiento del pasado y que conectaba de forma abierta con la *histoire raisonnée* de la época, encarnada principalmente en la figura de Mézeray y su *Histoire de France depuis Faramond* (1643-1651). Como continuadores de la historia de inspiración humanista, los autores de *histoires raisonnées* como Mézeray guardaban un especial celo por lo que cumple al carácter didáctico y moralizador de sus relatos, pero asimismo empezaban a conceder mayor importancia al rigor y a la veracidad en la presentación de los hechos.¹⁹

El discurso historiográfico oficial bajo el reinado de Luis XIV, cuya responsabilidad recaería en Boileau y Racine a partir de su nombramiento como historiadores reales en octubre de 1677, pretendería distanciarse de las numerosas acusaciones de *literaturización* o *novelización* del pasado de las que eran objeto buena parte de los historiadores contemporáneos, contra los que se devolvía la imagen de una historia «romancée», puramente anecdótica y desustanciada. Erigido en «legislador del Parnaso», primero, y en defensor de la historia nacional, después,

¹⁹ En «A Survey of the Popularity of Ancient Historians, 1450-1700» P. Burke estudia la recepción de los historiadores antiguos en la alta edad moderna y su impacto en la idea de la historia, que en el paso del siglo XVI al XVII habría experimentado «a shift from virtue to prudence, from eloquence to truth» (151). Acerca de la naturaleza de esta transición, bautizada como *histoire raisonnée* por los propios historiadores de la época, véase P. Leffler «The 'Histoire Raisonnée,' 1660-1720: A Pre-Enlightenment Genre» y «From Humanist to Enlightenment Historiography: A Case Study of François Eudes de Mézeray».

Boileau intentó encauzar las incipientes exigencias de «razón» y de «sentido común» para la historia oficial hacia la crítica de la modernidad literaria y, en nombre de la antigüedad, reivindicó —sin demasiado éxito— un margen de autonomía y libertad para el discurso histórico de la época, a un tiempo hundido por las exageraciones y la grandilocuencia de los cantores modernos del «siècle de Louis le Grand», y corrompido por el sinsentido y la extravagancia de las novelas altamente comerciales a la manera de Scudéry:

Bienheureux Scuderi, dont la fertile plume
 Peut tous les mois sans peine enfanter un volume!
 Tes écrits, il est vrai, sans art et languissans,
 Semblent estre formez en dépit du bon sens:
 Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
 Un Marchand pour les vendre, et des Sots pour les lire.
 Et quand la rime enfin se trouve au bout des vers,
 Qu'importe que le reste y soit mis de travers?
 (*Sátira II, Œuvres 19*)²⁰

La temprana crítica boileana contra las novelas, y contra las novelas de Scudéry en particular, era sobre todo una crítica del estado del Parnaso francés, displicente y rebajado a los usos del gran público, y donde ni la verdad de la historia ni la autenticidad de los modelos antiguos parecían estar a salvo de la vorágine moderna. A juicio de Scudéry, y de la misma manera que en los géneros clásicos, la historia debía poder ponerse también al servicio de la novela, en un ejercicio de selección, reapropiación y reescritura perfectamente aceptado según las leyes de la poética clásica y según la imitación compuesta de la retórica. En este sentido, explica la autora, «j'ai suivi tantôt l'un et tantôt l'autre, selon qu'ils ont été plus ou moins propres à mon dessein et quelquefois, suivant leur exemple, j'ai dit ce qu'ils n'ont dit ni l'un ni l'autre, car, après tout, c'est une fable que je compose et non pas une histoire que

²⁰ Boileau insistiría aún en su crítica contra Scudéry en su *Sátira X* (1694), germen de la *Querelle des femmes* frente a Perrault; en *Œuvres* 67, vv. 158-166.

j'écris» (*Artamène* 58). Y lo mismo defiende su hermano Georges, quien al tiempo de la redacción del *Artamène ou le Grand Cyrus*, a principios de la década de los cincuenta, había iniciado la composición de su *Alaric*, también satirizado por Boileau. En su «Discours de l'Épopée», en el que dirige al lector a los principios ya establecidos en los proemios de *Ibrahim* y del *Grand Cyrus*, Scudéry abunda en la idea de que, si bien el tema del poema épico, como el de la novela, «doit estre plutost veritable qu'inventé», el poeta debe contar con toda la autoridad para, a partir de la naturaleza histórica de los hechos narrados, «les changer et rechanger à son gré, sans considerer ny l'Histoire, ny la verité, qui ne sont ny sa Regle, ny sa fin» (*Alaric* fols. a8^v, e1^r). El poeta, concluye, «n'est pas l'Esclave de l'Historien: et bien loin de le suivre toujours, il est de son devoir de le quitter fort souvent, et d'inventer plus qu'il n'imite» (fol. e1^r).

Al argumento del derecho de la novela a usar la historia en beneficio y según los requerimientos del relato se sumaban, además, las razones de la utilidad de la novela frente a la historia en virtud de su mayor verosimilitud. La sutil combinación entre retórica y verdad aplicada a la escritura literaria tenía en lo verosímil —«pierre fondamentale» del edificio novelesco, según Scudéry (*Ibrahim* fol. e5^r)— la mejor defensa del valor, la propiedad y la moralidad del género. Los límites de la convención garantizaban el respeto a las normas básicas de la *bienséance* y del decoro, del vicio castigado y de la virtud recompensada, y contribuían a reforzar el interés didáctico y ejemplar de la novela ante una tradición historiográfica que, como se atrevía a afirmar Georges Scudéry, requería una profunda revisión:

Oseray-je vous le dire, Madame? Herodote et Plutarque m'avoient tousjours esté suspects, lors qu'ils m'avoient entretenu d'un Philosophe Scythe: et je vous avoüe que j'avois tousjours regardé leur Anacharsis, comme le Cyrus de Xenophon: c'est à dire comme une belle Idée, qui n'avoit rien de veritable. (*Alaric* fol. a5^r)

Los errores, omisiones, faltas e invenciones de la historia antigua y moderna, cuya gravedad se fue acusando de forma más clara a medida que avanzaba el siglo, favorecieron la revalorización de la dimensión

educativa de la novela en un contexto en el que, como ha mostrado Emmanuel Bury, buena parte de los lectores –fundamentalmente las mujeres– no tenían acceso a la educación clásica (*Littérature et politesse*).²¹ Desde la óptica dominante de una cultura poética centrada en los *buenos libros*, la novela se presentaba como una puerta abierta al conocimiento del mundo antiguo, una invitación amable, desde la ficción, al estudio de la historia. Veamos así, por ejemplo, los términos en los que se expresa la autora del *Grand Cyrus* en una carta dirigida a Huet poco antes o inmediatamente después de la publicación del *Traité de l'origine des romans*, y en la que, tras alabar la erudición del sabio de Caen, comenta en este sentido el buen uso de la novela:

Comme l'histoire et la fable sont mêlées aux romans dont la scène est tirée de l'antiquité, les femmes qui ont de l'esprit doivent raisonnablement chercher à lire les originaux de ces sortes de choses dont elles trouvent des passages dans les romans; et j'ai une amie qui n'eût jamais connu Xénophon ni Hérodote, si elle n'eût lu le *Cyrus*, et qui, en le lisant, s'est accoutumée à aimer l'histoire. («Lettre à Pierre-Daniel Huet», 229)

Del *Ciro* de Scudéry al *Ciro* de Heródoto: tal es el cambio de sentido que los novelistas de la primera mitad del siglo XVII plantean a propósito de la historia. La inversión del juego de influencias entre novela e historia que sugiere la anécdota que Scudéry relata en su correspondencia implica, en apariencia, cierto grado de subordinación. La novela es presentada, al fin y al cabo, como una introducción al estudio sin duda más autorizado de la historia. Pero el amor por el conocimiento del pasado que, según la autora, promueve de forma excepcional la lectura de novelas entraña una defensa falsamente modesta de la superioridad del nuevo género. Porque, desde luego, las intrigas novelescas de los grandes personajes de la antigüedad no sólo animan el interés y el gusto por el relato histórico de sus hazañas públicas, o al menos ese no es ni mucho

²¹ Ahonda en la misma cuestión M. Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit* (283-339) y B. Craveri, *La cultura de la conversación*.

menos su objetivo principal. Además de ser más entretenidas y más apasionantes, las aventuras novelescas apuntan a una concepción distinta de la historia, una que iluminaba aquellos aspectos particulares que a menudo quedaban relegados en los márgenes, o más allá, del relato de los historiadores, y que sólo podían revelarse a través de la invención.

La fuerza de esta idea no se detuvo, como quería Boileau, en las novelas de Mlle de Scudéry, sino que recorrería por lo menos todo el siglo. Así, por ejemplo, a la altura de 1697, en un diálogo «Sur la lecture des romans», el moralista Jean-Baptiste Morvan (1648-1734), abate de Bellegarde, aboga por el interés de la novela heroica con argumentos del todo afines a los expuestos hasta aquí. Emplea además, a modo de ilustración, la comparación entre el Ciro herodotiano y el Ciro escudérico con la que arranca esta sección:

En effet, de quelle utilité est-il d'apprendre des Historiens que Cyrus a pris des Villes; qu'il a gagné des Batailles; qu'il a conquis toute l'Asie, et qu'il s'est fait craindre par tout le monde? Les pensées secrètes d'un homme du caractère de Cyrus, font un bien plus grand effet sur les esprits que toutes ses Conquêtes. J'aime mieux savoir comment un homme, tel que Cyrus, regarde les divers événements de la fortune, quelle modération il conserve dans de grandes prospérités, avec quelle force d'esprit il supporte de grands revers, ce qu'il pense et ce qu'il dit dans les diverses aventures qui lui arrivent; que de savoir qu'en un certain tems il prit *Sardis*, et qu'une autre fois il conquiert l'Arménie; quelle utilité peut-on tirer du détail de tous ces Sièges? (*Modèles de conversation pour les personnes polies* 262-263)

La reflexión de Morvan de Bellegarde en torno a la novela se inscribe en el contexto moralizador y en buena medida mundano de sus *Modèles de conversation pour les personnes polies*, a los que seguirían unas *Lettres curieuses de littérature et de morale*, aparecidas en la Haya en 1702, igualmente dedicadas al consejo e instrucción de la gran burguesía parisién. Para el *abbé*, cuyo comentario desemboca en lo esencial en un elogio de la buena conversación y los buenos libros, la novela es mejor y, sobre todo, más útil que la historia en tanto que representación de los más altos

principios morales puestos en ejemplos. Reflejo de «des véritables sentimens des hommes», las historias novelescas ofrecen un retrato vivo de la interioridad de la existencia: «ce sont comme des tableaux des esprits, plus précieux que les tableaux ordinaires, qui n'exposent à nos yeux que les images des corps» (*Modèles* 261-262). Además, y en la misma dirección en la que Huet o Scudéry habían defendido la *politesse* de la novela, reivindica la lectura de este tipo de obras como un recurso especialmente válido para mejorar la elocuencia, aprender a hablar con arte y propiedad de todo tipo de materias e integrarse con éxito, en definitiva, en el gran teatro de la galantería moderna. Ahora bien, de nuevo, Morvan fundamenta la bondad presente de las novelas en la destreza del género a la hora de indagar en el pasado y revelar, como lo hacía el Ciro de Scudéry, «des pensées secrètes» de la más remota antigüedad.

Contrario a la novedad y la obsolescencia de las lecturas ociosas, Morvan celebra el valor duradero de las enseñanzas novelescas en virtud de la ejemplaridad y universalidad que el lector podía aprender del modo particular en que el género se enfrenta al problema de la representación de la historia. Un problema que, en la estela del argumento dominante que ya hemos expuesto, Morvan conecta con la tradición poética de los primeros poemas épicos en un ejercicio exacto de asimilación:

Les Romans sont de véritables Poèmes épiques composés en prose; on y observe les mêmes règles que dans les Poèmes écrits en vers; on y traite des mêmes choses; cependant jusqu'à présent personne n'a condamné les Poèmes épiques; ainsi il faut faire grâce aux Romans, puisqu'ils sont du même genre. Aristote a donné des règles pour le Poème épique: ce philosophe n'était pas sans doute de l'opinion de ceux qui ne veulent pas qu'on lise des Histoires fabuleuses. (*Modèles* 259-260)

Desde su posición de Antiguo en la Querella, Morvan fue un gran defensor de la épica clásica en general y de la de Homero en particular, y se mostró siempre muy crítico con el desprecio de los Modernos hacia el carácter relativo del conjunto de ideas y presupuestos que enmarcaban las obras de una y otra época. «Il faut distinguer les temps»,

sentenciaba en su «Lettre sur la difference des mœurs des anciens et des modernes» (*Lettres* 107). Y remachaba: «Pour juger fainement des Anciens, il ne faut pas les ramener à nos manieres, à notre goût, à nos moeurs; il faut que nous remantions jusqu'à eux, pour nous accommoder à leurs sentiments» (114). Poco sospechoso, pues, de cualquier tipo de afinidad estética con el travestismo literario que Boileau tanto había censurado en la novela, Morvan da crédito y continuidad a una línea de pensamiento conformada desde Amyot y Tasso hasta Huet, pasando por los Scudéry y los novelistas de su generación, y que, en el contexto del fin de siglo, en pleno auge de la novela, no puede minimizarse con el argumento de que se trataba de una simple estrategia legitimadora vacía de contenido.²²

3.6 *La revuelta del Parnaso*

Que la ilusión de historicidad de las novelas heroicas no era una cuestión banal, un mero ejercicio lúdico de travestismo literario, lo confirma el hecho de que casi contemporáneamente a su publicación fueron motivo de una verdadera revuelta en el Parnaso francés. Poco después de la aparición del *Cyrus*, y tras la impresión de los primeros tomos de *Clélie*, Segrais ya había señalado en *Les Nouvelles françaises, ou les Divertissemens de la princesse Aurélie* (1656-1657) que la novela debía renunciar a «l'éloignement des lieux» y a «l'antiquité du temps» y que, si bien la ficción debía «corriger, pour ainsi dire, les erreurs de l'histoire», el lenguaje y las costumbres «tout à fait françaises» que los novelistas habían dado a los personajes de la historia eran «un peu éloignées de la raison» (*Les Nouvelles* I: 19-20). Las críticas más duras contra el género, sin embargo, encontraron expresión, también por las mismas fechas, bajo la forma de la alegoría satírica, en cuya pulsión varios autores recrearon el revuelo que la novela había causado en el hasta entonces pacífico monte del Parnaso.

²² Es la línea interpretativa de A. Niderst, «L'histoire dans les romans de Madeleine de Scudéry» y de J. Serroy, «Le roman et l'histoire au XVII^e siècle avant Saint-Réal».

Antes que Boileau, Antoine Furetière (1619-1688) y Charles Sorel (1602-1674) compusieron en el mismo sentido sendas alegorías del Parnaso: la *Nouvelle allégorique* (1658) y *Le Nouveau Parnasse* (1663), respectivamente, ambas inspiradas en los célebres *Ragguagli del Parnaso* (1612), de Trayano Boccalini.²³ Desde un enfoque crítico compartido, aunque con diferentes estrategias y humores, estas formas alegóricas y satíricas plantean una aproximación más radical y en cierto modo más corrosiva que la que furiosos detractores de la novela, como un Pierre Nicole, oponían en sus cartas, discursos o tratados de moral. La sátira, en este sentido, parecía ser más poderosa que el ensayo, y permitía, a su vez, mayor cobertura a la hora de formular opiniones o juicios extremos. No es casual, así, que tanto Furetière como Sorel sean conocidos sobre todo por sus novelas cómicas al estilo de Scarron, vía igualmente fértil de oposición al carácter exagerado y grandilocuente de la novela heroica, y que fue bautizada por sus autores precisamente como «Anti-Roman».

A partir del modelo del *Quijote*, Sorel parodió en *Le Berger extravagant* (1627), titulada en la segunda edición de 1633 como *L'Anti-Roman, ou l'Histoire du berger Lysis*, el idealismo inverosímil de las novelas heroicas contemporáneas. Lysis, el pastor extravagante que bajo la mirada atónita de su amigo Clarimond intenta vivir como los personajes de *L'Astrée*, es en este sentido el precursor de otra invención célebre: *Javotte, protagonista de Le Roman bourgeois* (1666), de Furetière, quien denuncia los peligros de una lectura demasiado intensiva de las obras de Urfé, Scudéry y La Calprenède.²⁴ Como toda buena parodia, la veta cómica de estas novelas no es estéril, sino que está al servicio de la reflexión literaria. Además de protestar contra el artificio de las invenciones heroicas, los *anti-romanistes* plantean a través de estas obras una poética nueva, que se define por supuesto *a contrapelo* del referente parodiado, como

²³ Acerca de la obra de Boccalini y la influencia de los *Ragguagli* en las alegorías francesas del Parnaso, véase M. Fumaroli, «L'Allégorie du Parnasse dans la Querelle des Anciens et des Modernes».

²⁴ En 1670, Subligny daría a la imprenta *La Fausse Clélie, Histoire française, galante et comique*, de visos igualmente paródicos. En esta serie se podría incluir también la *Aeneide travesti* (1648), de Furetière, una traducción burlesca del cuarto libro de la *Eneida*.

Cervantes reivindicaba el neoaristotelismo frente a la inverosimilitud de los libros de caballería. Así, Furetière define el propósito de la novela cómica por negación de aquellos aspectos que caracterizaban la forma heroica:

Je ne veux point faire [...] de fictions poétiques, ny écorcher l'anguille par la queue, c'est-à-dire commencer mon histoire par la fin, comme font tous ces messieurs, qui croient avoir bien raffiné pour trouver les merveilleux et le surprenant quand ils font de cette sorte le recit de quelque aventure. C'est ce qui leur fait faire le plus souvent un long galimatias qui dure jusqu'à ce que quelque caritable escuyer ou confident vienne éclaircir le lecteur des choses precedentes qu'il faut qu'il sçache, ou qu'il suppose, pour l'intelligence de l'histoire. (*Le Roman bourgeois* 903)

Frente al «galimatías» en que resultaba la exaltación de la ficción poética y la obertura *in medias res*, Furetière privilegia un estilo «mediocre», más cercano a la realidad común de la burguesía de la época, y se propone contar «sincèrement et avec fidelité» la historia del presente, con todas sus bajezas e imperfecciones, de una manera ordenada y conforme a la cronología (904).²⁵ Con el propósito de desenmascarar la impostura de la novela épica, y de restituir la verdad a la altura de lo real, los autores cómicos niegan al género novelesco lo único que en esencia lo define («Je ne veux point faire [...] de fictions poétiques», asegura Furetière) y recorren al modelo de la historia simple de los anales y las memorias, tan criticado por Desmarests y Scudéry. Como bien ha señalado Jonathan Mallinson («Seventeenth-century theories of the novel in France: writing and reading the truth»), se trata de un debate crítico que opone dos registros, el heroico y el cómico, pero que comparte el mismo obje-

²⁵ Lo explica J. Serroy: «Les romans comiques se présentent comme des témoins de l'Histoire en train de se faire, le romancier étant une sorte d'historien du présent. Et d'un présent qui englobe l'ensemble du corps social: le reproche est constant que les romanciers comiques adressent à ces romans qui ne parlent que de princes, de rois, d'empereurs et autres grands personnages à la limite du fabuleux, de ne pas parler de l'humaine condition sous les formes les plus humbles» («Le roman et l'histoire au XVII^e siècle avant Saint-Réal» 247-248). Para una aproximación cabal a esta modalidad novelesca, véase sobre todo su monografía *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVII^e siècle*.

tivo: contar la *verdad* de la historia. Esta pugna entre distintos modelos novelescos, e historiográficos, de representación da cuenta del estado de cristalización a que habían llegado las reflexiones sobre el género ya mediado el siglo XVII, y es asimismo buena muestra del grado de autoconsciencia que en adelante caracterizaría a la novela.

A medio camino entre la parodia de *Le Roman bourgeois* y la voluntad escrutadora y racionalista del *Dictionnaire universel* (1690), en el que Furetière trabajó durante toda su vida, la *Nouvelle allégorique* dramatiza el rechazo hacia la pedantería y la galantería novelescas, cuyo impacto creciente en el conjunto de las *belles-lettres* el autor no podía dejar de sentir como una amenaza contra la verdad y el buen gusto.²⁶ Escrita, al parecer, con la intención de granjearse el favor de la Académie Française, la *Nouvelle allégorique* ensalza y hace suyos los principios de arbitraje y perfeccionamiento que encarnaba la institución, llevando a escena la preocupación por delimitar espacios de orden en medio de la violenta algarabía en que parecía haberse convertido el Parnaso. El texto, repleto de referencias satíricas a obras y autores literarios desde 1630 hasta el presente, fue recibido con entusiasmo por escritores como Scarron o Ménage, y también por Boileau y Racine, e incluso por el propio Luis XIV. El éxito de la *Nouvelle* resultó ser determinante, además, para la elección de Furetière a la Académie Française, que lograría ya en 1662. Aunque años más tarde, en 1684, cuando publicara con el privilegio del rey un extracto de su *Dictionnaire*, escrito a espaldas de los lexicógrafos académicos, sería inmediatamente expulsado de la institución richeliana y nuestro autor se enzarzaría en una serie de panfletos incendiarios contra ella.

La ambigüedad de Furetière en ciertos pasajes de la *Nouvelle allégorique*, como el que tiene que ver con su juicio de la novela, debe

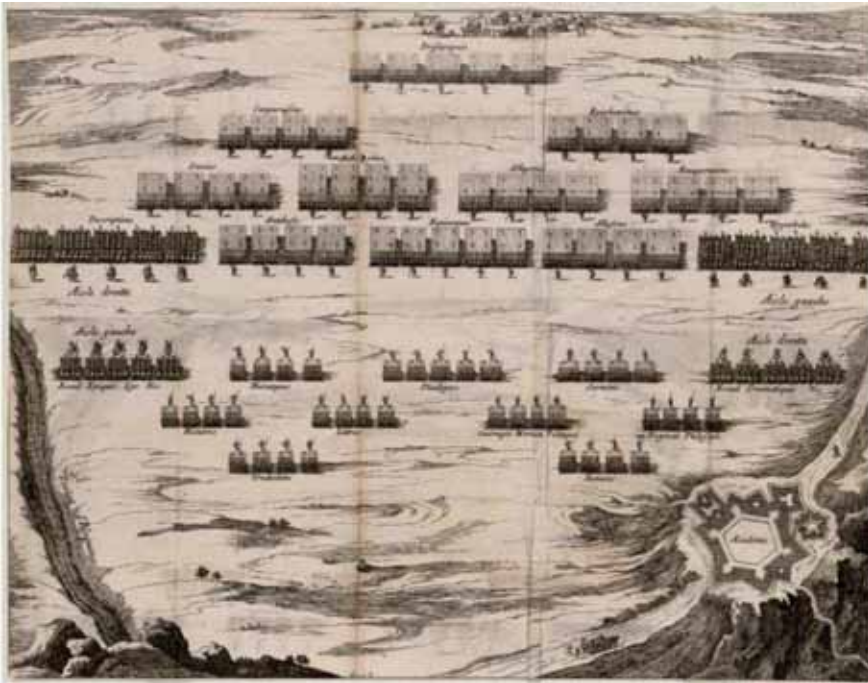
²⁶ Sobre Furetière, véase la biografía de A. Rey, *Antoine Furetière: un précurseur des Lumières sous Louis XIV*; acerca de la obra que nos ocupa, véase la «Introduction» de E. van Ginneken a la edición de la *Nouvelle allégorique*, por la que en adelante citaré el texto, así como el comentario que le dedica A. Viala, *Naissance de l'écrivain* (153-156) y el artículo fundamental de M. Bombart, «La production d'une légitimité littéraire. Classements et hiérarchisation des auteurs dans la fiction allégorique critique: *La Nouvelle allégorique* d'A. Furetière».

entenderse, así, desde la perspectiva de las tensiones que una obra satírica como ésta mantenía con el contexto de recepción de la época, y con los propios intereses del autor. En el plano de la alegoría, Furetière narra la historia del *Royaume d'Eloquence*, una tierra en principio pacífica, denominada en la lengua propia del lugar como *Dictionnaire*, gobernada por la princesa *Rhétorique*, hermana de *Poésie*. La princesa recibe el apoyo y los consejos de su primer ministro *Bon Sens* y de los cuarenta barones de *Académie*, la capital del reino, desde donde se determinan y vigilan las fronteras *d'Eloquence*: «incorruptibles en l'exercice de cette commission», nos cuenta el narrador, los barones «excluoient impitoyablement tous les barbares et les étrangers» (*Nouvelle* 8-9). Elevados igualmente a la categoría de escenarios o personajes alegóricos, a lo largo del relato son convocados también distintos géneros literarios («quatre cantons Dramatiques», «des terres Epiques», «la Romanie», «la province des Idylles», «des Forests satyriques», «l'Isle sonnante, ou terre des sonnets», «la région des Vers Galans»...), autores (Balzac, Sorel, Mézeray, Billon, los poetas de la Pléiade, Malherbe, Racan, Corneille, Saint-Amant, Scudéry, Gomberville, La Calprenède), figuras retóricas (metáforas, epigramas, hipérboles, anagramas, exageraciones, alusiones, antítesis), e incluso polémicas literarias concretas, como la querrela del Cid, la disputa a propósito de *La Pucelle*, de Chapelain, o el debate en torno a *Ménage* y sus *Origines de la langue française* (1650).

El marco es el de la guerra abierta entre la princesa *Rhétorique* y su gran rival, *Galimatias*, príncipe del país de *Pédanterie*, cuyas tropas deciden ocupar diversas provincias del reino *d'Eloquence* con motivo de la reciente expulsión de los «equivocos» por parte de *Bon Sens* y la *Académie*. Las provincias afectadas por el ataque de *Galimatias* son sobre todo *Dicae* (dichos o sentencias), *Homiliaire* (sermones), *Epistolaire* y *Romanie*, a la que Furetière describe como «un vray país de caucagne. Il y avoit les plus beaux temples, palais et jardins que se puissent imaginer. On n'y voyoit que festes, promenades, bals et réjouissances. Il n'étoit peuplé que de galans et d'illustres; jamais on n'y vid de femme laide, ny d'homme mal fait. La mort même n'y entroit que pour chercher les traîtres et les assassins» (31-32). Es evidente el carácter paródico de este pasaje, en el

que el autor reprocha, como luego haría en *Le Roman bourgeois*, el idealismo, la galantería, la inverosimilitud y la moralina de las novelas heroicas. Y sin embargo, Furetière concede a Scudéry, quien aparece bajo su pseudónimo de *salonnière*, no sólo un lugar destacado en el reino *d'Eloquence*, pues gobierna en el «Pays de Tendre» y domina en el de *Romanie*, sino que es presentada, junto a Gomberville y La Calprenède, como una «des plus confidentes de la Reine et celle qui recevoit le plus de ses faveurs» (34), y su *Cyrus*, como «une des plus belles villes de la province» (75).

Ya desde la primera edición, *La Nouvelle Allégorique* iba acompañada, además, de un grabado de François Chauveau, titulado *Les troubles arrivés au royaume d'Eloquence*, en el que se ilustra el momento en el que los diferentes batallones alegóricos se disponen para la batalla, en una composición perfectamente ordenada de cada uno de los bandos enemigos.



Les troubles arrivés au royaume d'Eloquence.
Bibliothèque Nationale de France, París. © BNF

En el lado inferior derecho, sobre una especie de monte fortificado, se eleva *Académie*, la capital del reino *d'Eloquence*, a la que parece dirigirse a toda prisa un carruaje, tal vez el de la princesa *Rhétorique*, escoltado por dos figuras. En el campo de batalla, y en la parte superior del grabado, se disponen las tropas mucho más numerosas y bien armadas de *Pédanterie*, señaladas en el mapa como *l'Aile gauche*, entre las que se distinguen, por orden, los batallones de *Prosopopeyes*, *Comparaisons*, *Epiphanies*, *Ironies*, *Allegories*, *Exagerations*, *Anthitheses*, los rebeldes *Équivoques*, *Allusions* e *Hiperboles*. En directa confrontación con ellos, y del bando del *Bon Sens* y de la *Poésie*, en *l'Aile droite* se sitúan las *Harangues*, los *Plaidoyers*, los *Sermons*, los escuadrones *Dramatiques*, las *Histoires*, las *Lettres*, las *Ouvrages Moraux* y *Politiques*, *Dogmatiques* y *Philosophiques*, las *Traductions* y los *Romans*, situados en el extremo más cercano a *Académie*. Son los géneros considerados elocuentes, víctimas de la invasión de *Galimatías*, en una selección canónica que aquí adquiere todo su significado, literario y militar. El grabado recoge el instante antes de la batalla, momento en el que *Bon Sens*, primer ministro *d'Eloquence*, despliega todo su arte oratorio en una arenga dirigida a sus tropas, menores en número y peor pertrechadas:

Puis que le seul désir de la gloire vous met aujourd'huy les armes à la main, il n'est pas besoin d'un grand discours pour vous exciter à monstrier de la valeur. Jamais il ne s'est présenté une plus belle moisson de palmes et de lauriers; jamais une si illustre occasion de défendre la raison opprimée par la barbarie. Le siècle est révolté contre nous, il est vray, et nos ennemis sont en grand nombre, mais souvenons-nous que les Grecs et les Romains, qui nous ont appris à combatre, ont toujours eu avantage sur les barbares. Que leur empire soit grand, qu'il soit ancien? Ne sçavons-nous pas que les plus grandes puissances ont leur déclin et qu'il y a des petites républiques qui font teste aux plus grands monarques? Nous n'avons rien à craindre en marchant sous les auspices de nostre illustre *Protecteur* car nous pouvons dire que nous avons avec nous César et sa fortune. I a déjà sappé les fondemens de l'empire qui nous fait la guerre. Achevons ses grands desseins et ne perdons point à parler le temps qu'il faut employer à bien faire. (62-63)

Como ha señalado Jeffrey N. Peters en su ensayo acerca de las metáforas espaciales en el discurso polémico francés, *Mapping Discord. Allegorical Cartography in Early Modern French Writing* (2004), las «alegorías cartográficas», como la que propone Furetière, son formas visuales de representación del poder, o de un deseo de poder. La insistencia fureteriana en la delimitación –y censura– de la práctica literaria, evidente en el trabajo de los barones de *Académie* y en los términos mismos en que se libra la batalla, revela en este sentido los esfuerzos por imponer, en nombre del buen sentido, una jerarquía de géneros y autoridades, así como cierta «pureza» estilística y nacional: en tiempos de paz tanto como en tiempos de guerra, el objetivo es defender la razón francesa de la barbarie extranjera. El mapa de Chaveau, al que Peters atribuye significativamente el título de «Carte de la bataille des romans», sería la máxima expresión de esta afirmación de poder, representado en la realidad por la *Académie Française* y por la propia monarquía. No sorprenderá, así, que la inspiración para la topografía literaria de Furetière, y del mapa de Chaveau en particular, hubiera surgido, siempre según Peters, de los atlas de batallas que a lo largo del siglo se pusieron de moda con motivo de las victorias de Luis XIII y de Luis XIV. Menos coherente, o más irónico, es el hecho de que éste guarde un parecido evidente con el que sin duda fue el mapa alegórico más influyente entre los círculos galantes de la época, y que no en vano se atribuye al mismo grabador: la «Carte de Tendre», impresa en la primera parte de *Clélie*, de Mlle de Scudéry.²⁷

La ironía, o la ambigüedad, que implicaba el aire de familia entre la geografía alegórica de Furetière y la de Scudéry parece imperar también tras la batalla, en la tregua que logran mantener ambos ejércitos. Tras una intervención polémica de Aristóteles, los reinos *d'Eloquence* y *Pedanterie* sellan la disputa con un tratado de paz en el que *Rhétorique* y *Galimatias* acuerdan con minuciosidad, a partir de catorce artículos, los límites respectivos

²⁷ Desde la perspectiva topográfica y alegórica que plantea J. N. Peters, véanse los comentarios que este autor ofrece de las obras de Scudéry y Furetière (*Mapping Discord* 83-116 y 151-162, respectivamente), así como el excelente artículo de M-C. Pioffet, «Voyages au Royaume des Lettres: Vers la cartographie d'un lieu commun».

de su influencia. El resultado, a pesar de la clara victoria de las tropas de *Bon Sens* en el campo de batalla, es sólo parcialmente favorable a la princesa, que no recupera del todo su antigua soberanía y cede terreno ante el nuevo y mayoritario gusto galante representado por su rival. El final de la *Nouvelle allégorique* da cuenta, así, de las nuevas relaciones de autoridad y de influencia literarias que afectaban en aquel entonces a la vida cultural francesa, en un juego de fuerzas que admitía más de una interpretación.



Carte de Tendre. Bibliothèque Nationale de France, París. © BNF

3.7 Charles Sorel y los buenos libros

La alegoría de Furetière, que para buena parte de autores, críticos y académicos de la época era un juego ingenioso de fina ironía, fue percibida en cambio por Charles Sorel como un paso equivocado en la causa común en contra de las novelas. La excesiva ambigüedad de la *Nouvelle allégorique* no dejaba clara cuál era la verdadera posición crítica de su autor y abría un margen demasiado ancho —y peligroso, según Sorel— a la especulación. ¿Cuál era la verdadera opinión de Furetière en relación al estado actual de las *belles-lettres*? ¿Hasta qué punto eran sinceros sus

elogios y sus ataques? ¿Por qué había incluido a las novelas, y con ellas a Mlle de Scudéry, entre los géneros considerados elocuentes? ¿Y cómo cabía interpretar el final, con una victoria falsa y deshonrosa del partido de *Rhétorique*? A modo de respuesta, y de freno, a la multitud de interrogantes que suscitaba la *Nouvelle allégorique*, a un año de su publicación Sorel dio a la imprenta la *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la Rhétorique et l'Eloquence* (1659), junto con un *Discours sur la Nouvelle Allégorique, et sur la relation faite en suite* en el que se señalan algunas de las lecturas posibles a las que al parecer había dado pie la alegoría de Furetière: «On doit sçavoir que quand la *Nouvelle Allégorique* fut mise au jour, beaucoup de Gens penserent avoir raison de s'en alarmer. [...] Ils s'imaginoient d'abord que ce Livre fust directement opposé aux bonnes Lettres et à la vraye érudition» (*Relation* 115-116).

Desde una posición de profunda incomodidad con respecto a una obra que Sorel no llegaba a comprender,²⁸ la *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie* es una refutación, también en clave alegórica, de la obra de Furetière, a la que incluye en la ficción y da continuidad contando la versión de lo que *verdaderamente* ocurrió tras la batalla entre *Rhétorique* y *Galimatias*. Según Sorel, cuyo manejo del género alegórico es más pobre que el de Furetière, pues de lo que se trata es de disipar toda ambigüedad, la princesa *Rhétorique* «n'estoit point la vraye *Rhétorique*, mais une Trompeuse et une Charlatane», «Fille de *l'Inconstance*, Soeur de *la Mode* et de *l'Usage*, qui causoient tous les jours une infinité de chagemens et de desordres dans le Monde» (94-95); de la misma manera que «la pretenduë Ville d'*Académie* [...] n'estoit qu'une meschante Bicoque ridiculement fortifiée» (98). En su relato, el reino ultrajado es el de *Sophie*, «la vraye Sagesse» o «Science generale», quien asiste, junto a su hermana *la Verité*, su canciller *Jugement* y sus sabios ministros, a las aspiraciones de la falsa princesa a «la Monarchie universelle» (2). Se procede, así, a desenmascarar –y en cierto modo a justificar– la actuación

²⁸ El propio Sorel reconoce que «On n'a pas sujet de dire, Qu'on ne sçait à quel dessein il a fait ce Livre; Si ç'a esté pour blâmer quelques Personnes, ou pour les louer; pour mettre en credit quelque Doctrine, ou la censurer» (132-133).

de *Rhétorique* durante el conflicto con *Galimatias*, cuya relación había sido publicada, por encargo de la usurpadora, en un libro, la *Nouvelle allégorique*, que circulaba ya por todo el reino y que apuntaba a una posible traición entre las filas de *Sophie*.

El comité de sabios encargado de analizar el texto no duda en cuestionar, y al cabo desmentir, su contenido. En primer lugar, porque muchas de las autoridades que supuestamente habían luchado a las órdenes de «cette Reyne imaginaire de *l'Eloquence*» eran en realidad fieles servidores de *Sophie*, y podían demostrar que nunca habían librado tal batalla. Además, protesta uno de ellos, «Quelle apparence y avoit-il aussi que de grands Philosophes, ou de grands Historiens, s'allassent jeter dans un party où l'on mettoit en mesme ordre avec eux des Faiseurs de Chansons et de Sonnettes?» (9). No sólo los términos de la batalla resultaban absurdos, y ofensivos para los súbditos de *Sophie*, sino que la disposición de los dos partidos en disputa no obedecía a ningún criterio racional. Entre los ciudadanos del reino, también «sages et çavans Seigneurs», la opinión es exacta. Niegan, además, la supuesta victoria de *Rhétorique* frente a *Galimatias*: «Elle se vante à faux de l'avoir vaincu, ayant esté contrainte enfin de s'accorder avec luy sous des conditions honteuses, apres avoir esté assiegée, et sur le point d'estre prise d'assault dans sa principale Ville» (15).

En nombre de la verdadera elocuencia se critica, así, la debilidad e incluso la complicidad de «cette pretenduë Reyne» —«une Saltinbanque et une Basteleuse» (17)— con su rival, el príncipe de *Pedanterie*, que la habían llevado a tomar decisiones difíciles de explicar, como en el caso de «les Faiseurs de Lettres et de Romans»: habitantes del reino *d'Eloquence* en la *Nouvelle Allégorique*, «il s'en trouvoit qui avoient usé de termes si extravagans et si confus, qu'il estoit étrange qu'ils eussent esté mis plustost du costé de l'Eloquence, que du costé du Galimathias» (51). Aunque, advierte aún otro de los sabios servidores de *Sophie*: «que peut-on esperer, ayant veu le grand Maistre des Philosophes, *Aristote*, rangé dans le mauvais party?» (58). Frente a la terrible confusión creada por la ambición y la temeridad de la falsa princesa, de quien también descubrimos que, tras la batalla, se había casado en secreto con *Galimatias*..., *Sophie*

despliega todo su arsenal bélico y hace finalmente justicia, determinando unos límites claros a la influencia de tan dañina confabulación. La verdadera retórica, «tres-scientifique et tres-sage» (90), es restituida, así, en sus funciones sobre los discursos serios, «*De la connoissance des Choses Spirituelles et Corporelles, et de la conduite des Mœurs de l'Homme*»; mientras que su rival se deberá limitar «aux Discours faits à plaisir, aux Fables, aux Romans, à la Poésie, aux Billets Doux, aux Lettres Badines, et à tout ce qui dépend d'une *Eloquence* agreable et divertissante» (99). La solución del relato es totalmente opuesta a la de Furetière: el lector deberá decidir, concluye Sorel, «de quel costé la Justice et la Raison se rencontrent» (108).

Años más tarde, Sorel concebiría aún otra alegoría con el mismo asunto, titulada *Le Nouveau Parnasse, ou Les Muses Galantes*. En el texto, que publicó en sus *Œuvres diverses ou Discours meslez* de 1663, se volvía a discurrir sobre el estado de agitación y violencia en que se encontraban las *belles-lettres*, aunque con un dominio mayor del juego alegórico, probablemente alentado por la distancia adquirida con respecto a su airada respuesta contra Furetière. He aquí el inicio de la obra:

Après quelques querelles de peu d'importance arrivées dans l'ancien Parnasse, sa tranquillité fut un jour entierement troublée; Les instruments de Musique qui n'avoient jamais esté employez qu'aux divertissemens de la Paix, excitoient alors aux fureurs d'une Guerre Civile. (*Le Nouveau Parnasse* 1-2)²⁹

El motivo de esta guerra, la misma guerra, es de nuevo la pretensión de soberanía del recién instaurado «party Galand», tan falso y advenedizo como la usurpadora *Rhétorique* en su alianza con *Galimatias*, y contra el que, como antes había hecho *Sophie*, se erige «le party ancien» o «serieux», formado por un «Corps des Sçavans et des Lettrez» (3). Fijémonos en el modo en que Sorel describe al nuevo partido, sus

²⁹ Debo el descubrimiento de este texto, relativamente conocido, a D. Denis, quien lo menciona en *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, y le dedica un interesante comentario en «Charles Sorel et le Parnasse galant».

integrantes, sus producciones, sus objetivos y su encaje en las antiguas leyes del Parnaso:

Pour les Orateurs Galands, qui estoient des Escrivains en Prose, lesquels ne s'occupoient qu'à faire d'agreables Lettres et des Billets doux ou des Romans tendres, et autres pieces divertisantes, les Gens du party serieux les appelloient des Sophistes et des Conteurs de Bagatelles. Comme ils tenoient leurs Ouvrages fort vuides de doctrine, non seulement ils les estimoient inutiles, mais tres-nuisibles à la Republique des Lettres. Parce que tous ces nouveaux venus suivoient des Loix entierement contraires a l'ancienne Police du Parnasse, ils juroient que cet Estat alloit estre subverty, et voyant qu'Apollon leur Seigneur naturel adheroit à leurs Ennemis, et témoignoit d'en faire cas à leur honte et dommage, ils croyoient avoit raison de se cantonner pour ne point obeyr à des Constitutions nouvelles et injustes. (6-7)

Sorel se refiere, en efecto, a una querrela mucho más importante de las que hasta entonces habían sacudido el divino monte de los poetas, y que relata en unos términos ya conocidos, propios de los detractores del género en nuestra Querrela de la novela. No encontramos aquí, como ocurría en su *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie*, ni justicia poética ni vuelta al orden: Apolo, «de Dieu et le Patron des Sçavans», no sólo no impone su autoridad ante la invasión de «ces nouveaux venus», sino que asiste encantado a su avance y no duda en volverse de su lado. Mercurio, «Dieu de l'Eloquence et de la Subtilité» (8), secunda y anima al rey de los poetas en ocasión tan importante, y lo mismo hacen las musas, que se entregan, como la mayoría de los habitantes del Parnaso, «aux recreations nouvelles» del partido galante (14). Incluso buena parte de los defensores de «la veritable Science» deciden traicionar el partido antiguo y abandonarse a las irresistibles seducciones de las «Musas Galantes», cuya fervorosa actividad redundaba en una ruptura radical con el viejo orden. En esta guerra sin armas, librada sólo a través de «d'agreables Lettres et des Billets doux ou des Romans tendres, et autres pieces divertisantes», el antiguo Parnaso es literalmente desplazado en favor del nuevo:

La barbarie et la rudesse, furent laissées aux Habitans de l'ancien Parnasse, qui avoit esté autrefois assez poly, mais que les honnestes Gens avoient esté contrainsts d'abandonner depuis que la corruption s'y estoit glissé: Toute la politesse et tout l'agrément furent reservez pour nos Muses Galantes, pour leurs bonnes Amies, et pour leurs Adorateurs, qui composerent un nouveau Parnasse sçavant et Galand, lequel subsiste encore aujourd'huy à la gloire de ceux qui l'ont fondé.

De là viennent tant de beaux Romans, tant d'ingenieuses Allegories, et tant de Poësies si charmantes, qui font l'entretien des meilleurs Esprits de nostre Siecle. Il y a de la gloire non seulement à les imiter, mais à estre capable de les entendre et d'en gouter les douceurs; D'un autre part les Livres de la vraye Science et de la bonne Philosophie, et les Histoires les Plus Regulieres, ne sortans pas de la main des Pedans Fieffez, mais des Hommes Galands et polis, on y trouve tout ce qui peut satisfaire les plus honnestes Gens de la Terre. (29-30)

Como si Sorel hubiera comprendido finalmente la clave irónica de la *Nouvelle allégorique*, la conclusión de *Le Nouveau Parnasse, ou Les Muses Galantes*, y la obra entera, juegan con un tipo de ambigüedad que en buena medida caracterizaría su obra posterior.³⁰ Sin que supusiera un cambio brusco de orientación, es cierto que, tras sus primeras publicaciones como *anti-novelist*a, Sorel se decantó por el ensayo, la filosofía y la historia, mucho más acordes con sus funciones de historiador real y con su propio juicio acerca del valor de la ficción.³¹ Además, la imagen que Sorel se forjó de sí mismo como escritor implicó, al menos a partir de cierto momento, un rechazo de sus obras novelescas, como demuestra el que se molestara al verse incluido en la *Nouvelle allégorique* como autor de *L'Histoire comique de Francion* (1623) y de *Le berger extravagant*, aunque

³⁰ Acerca de Sorel, véase E. Roy, *La vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*; M. Lever, «Charles Sorel et les problèmes du roman sous Louis XIII»; H. Stenzel, «Discours romanesque, discours utile et carrière littéraire. Roman et 'anti-roman' chez Charles Sorel» y la compilación de E. Bury y E. Van der Schueren, *Charles Sorel polygraphe*.

³¹ A modo de curiosidad, en sus funciones de historiador real Sorel había publicado una obra titulada *La Deffence des Catalans, ou l'on void le iuste suiet qu'ils ont eu de se retirer de la domination du Roy d'Espagne* (1642).

fuera de forma elogiosa. En su cruzada personal por defender el antiguo orden del Parnaso de los nuevos aires galantes de la poesía, Sorel buscó posicionarse en un lugar autorizado en la jerarquía de los saberes, más cercano a «le party ancien» o «serieux» que a las musas triunfantes de su alegoría (así, en su proyecto enciclopédico de *La Science Universelle*, al que consagró el resto de su vida). Su punto de vista teórico en relación a la novela, sin embargo, no dejó de estar envuelto de cierta ambigüedad, en un esfuerzo por integrar la naturaleza polémica del problema en un discurso crítico que, por otro lado, estaba concienzudamente determinado.

Desde *La Bibliothèque Française* (1664) hasta su extenso ensayo *De la connoissance des bons livres* (1671), pasando incluso por *Le tombeau des romans*, en cuya redacción se especula que tal vez hubiera colaborado, la posición teórica de Sorel bascula en torno a los ejes señalados en sus alegorías del Parnaso: el de la verdadera sabiduría, por un lado, y el de la moda galante, por el otro. Ambos extremos, en cierta medida correlatos de los partidos enfrentados en la Querrela de los Antiguos y los Modernos, determinan la reflexión de Sorel sobre la novela. Ya sea en la forma, pues la alegoría bélica deja paso a un tipo de argumentación doble *a favor* y *en contra* de la novela, como en la discusión de la evolución del género, que se plantea también como una relación polémica –de competencia y legitimidad– entre formas viejas y nuevas. El objetivo último se mantiene en todos los casos, y no es otro que el de ordenar, clasificar y delimitar el nuevo escenario de una literatura en plena transformación. *La bibliothèque Française* se presenta, así, como un compendio «où l'on trouve l'Examen et le Choix des meilleurs et des principaux Livres de nostre Langue» (*La Bibliothèque* 1). Mientras que en *De la Connoissance des bons Livres* Sorel se propone distinguir «des Bons et des mauvais Auteurs; des Livres utiles et des Livres nuisibles», desde el convencimiento de que cada arte constituye «une Science à part», y que «encore que l'on pût bien mesler ainsi l'ordre des Disciplines, il se faut garder de le faire, craignant de les brouiller, et qu'on doit laisser chaque Science et chaque Art dans leurs limites separez» (*De la Connaissance* 15, 69-70).

La mezcla de saberes y disciplinas en un relato total era, desde Desmarets, rasgo característico de la novela, cuya definición remitía a

un juego de revisión y suplantación de la historia (así, el propio Desmarests a propósito de una «Histoire ornée d'invention»). Para Sorel, la pretensión de historicidad de la novela, así como el lugar que este tipo de obras estaba logrando ocupar en la República de las Letras, era signo de «l'aveugle affection» que lectores y críticos demostraban por «les Livres nouveaux», y que impedía un juicio verdaderamente crítico de su significación (*De la Connaissance* 16). En el segundo de los cuatro tratados que componen *De la Connaissance des bons Livres*, dedicado a *Des Histoires et des Romans*, Sorel profundiza en esta idea, en un ejercicio de *conocimiento* de las buenas letras que enfrenta a la historia y la novela en claro beneficio de la primera.³² La organización del tratado en cuatro capítulos: «Ce qu'on peut dire pour ou contre l'histoire», «Censure des fables et des romans», «Défense des fables et des romans» y «Conclusion de la censure des romans», respectivamente, recoge los diversos argumentos en disputa, aunque no deja lugar a demasiadas dudas. La censura del género es clara, además, desde el *Avertissement sur ce Livre*, donde Sorel propone «exterminer, si l'on peut, ce nombre prodigieux de Fables et de Romans, qui font tant perdre de temps à la jeunesse, et qui la portent aux folles passions et au libertinage» (fol. a3^v).

Como en *Le tombeau des romans*, aunque de forma mucho más determinada, esta práctica de *disputatio pro et contra* lleva a Sorel a reconocer los límites de la disciplina de la historia. Advierte, así, «qu'au lieu de la verité qu'elle devoit publier, elle ne contient la pluspart du temps que des mensonges»: la imparcialidad del historiador, la densidad y complejidad del pasado o la falibilidad de documentos y testigos reducen el alcance real de la historia a la superficie pública de los acontecimientos, en lugar de ahondar en la naturaleza privada de las personas comunes (72-76). La novela, a su vez, «c'est plutôt le moyen d'oublier l'Histoire quand on la sçauroit, que de la chercher dans ces sortes de Livres; car ils la déguisent de telle façon, et la déchirent si pitoyablement, que n'estant plus la mesme, à peine

³² El primer tratado está dedicado a *De la Connaissance des bons Livres*; el tercero se ocupa *De la Poësie Française et des Comedies*; el cuarto contiene reflexiones acerca *Du bon Stile et de l'Eloquence*, especialmente en torno a la historia y la novela.

y peut-on reconnoistre les noms des choses» (104). El alto idealismo de los «Romans Modernes», concluye Sorel, es en realidad muy similar al de los libros de caballería de los que tanto pretenden distanciarse, puesto que, si bien no hay milagros ni magia, sus aventuras están repletas de circunstancias y personajes inverosímiles.³³ El género queda atrapado, así, entre una forma *antigua* y otra *moderna* de representación:

Ayant proposé que les Romans sont l'image de la vraye Histoire, ils n'ont guere de soin de faire qu'ils luy ressemblent. On pourroit dire que s'ils sçavent si peu comment il faut composer des Livres à l'Antique, ils en devroient faire qui fussent entierement à la Moderne, sans les troubler par un meslange monstrueux. (109)

Censuradas como un retorno sentimental y mundano a las *antiguas* —«viejas»— novelas de caballería, las novelas heroicas no cumplen, a juicio de Sorel, con el propósito historicista al que con tanta insistencia remiten sus autores. Las novelas «entierement à la Moderne», deberían ajustarse, a su juicio, a «la vraye forme d'Histoire, laquelle recite les actions des hommes bonnes ou mauvaises, et le succez qu'elles ont pû avoir» (66). Es la forma que Sorel atribuye a la novela cómica, subgénero que competía con las voluminosas novelas heroicas y que, andando el tiempo, habría dado lugar a la *nouvelle*. Da cuenta de ello en *La Bibliothèque Française*, donde pasa revista a las diferentes manifestaciones de la producción novelesca (así, se ocupa de la fábula y la alegoría, las novelas de caballería y pastoriles, las novelas heroicas y las novelas cómicas y satíricas, en este orden) y sostiene el mayor grado de historicidad de las también bautizadas como *anti-novelas*: «Les bons Romans Comiques et Satyriques semblent plûtost estre des images de l'Histoire que tous les autres; les actions comunes de la Vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la Verité» (*La Bibliothèque* 188). Es la misma estrategia

³³ Véanse las páginas (112-116) en que Sorel parodia la fórmula repetitiva de estas novelas, en las que los personajes son «tous jeunes et tous amoureux, et tous beaux, et tous blonds, fussent-ils de Mauritanie... C'est un miracle semblable de les faire tous sçavants et tous judicieux, et de les faire tous parler de mesme que s'ils estoient orateurs ou poètes, ou s'ils avoient fait leur Cours en Philosophie» (115).

narrativa que plantean, años más tarde, las «petites Narrations dont la mode vint, qui s'appelaient des Nouvelles», y que se caracterizan por representar «les humeurs des personnes comme elles sont», ofreciendo «une naïve peinture de leur condition et de leur nature!» (177-178).

En *De la Connoissance des bons Livres*, Sorel vuelve sobre esta *transición* entre «les anciens Romans» y la nueva moda de las *Nouvelles* o «petites Narrations», aunque con un juicio menos positivo:

Il faut que nous considerons encore que depuis quelques années les trop longs Romans nous ayant ennuyez, afin de soulager l'impacience des personnes du Siecle, on a composé plusieurs petites Histoires détachées qu'on a appellées des Nouvelles ou des Historiettes. [...] D'abord elles semblent utiles aux gens du Monde, parce qu'elles ne sont point du stile merveilleux comme les anciens Romans, et qu'elles n'ont que des aventures vray-semblables. Ce sont des actions qui paroissent assez communes dans la vie civile, mais elles tombent bien-tost dans un libertinage horrible, et l'on n'y voit plus enfin ny vertu ny honneur. (165-166)

Antiguas o modernas, las novelas deben ser censuradas en su conjunto, concluye Sorel; y los límites entre el género novelesco y el histórico deben ser claramente determinados. Así, en lo que parece una respuesta directa a Desmarests, Sorel niega «que quelque Roman que ce soit puisse jamais valoir une vraye Histoire, ny que l'on doive aprouver que l'Histoire tienne en aucune sorte du Roman» (173). Desde la autoridad que le confiere un discurso en apariencia ponderado acerca del trabajo de los novelistas, en el que, asegura, «J'ay autant parlé pour eux que contre eux» (180), Sorel pone fin al tratado con una llamada al orden. La escritura de la historia y la escritura novelesca, sentidas como antagonistas, deben considerarse en su justa medida y valor, de modo que pueda conferirse a cada una de ellas el lugar que merecen entre los buenos –y los malos– libros. Lo que Sorel había descrito, a partir de Furetière, como el género de «les Guerres de l'Eloquence», encuentra expresión aquí bajo el método de la comparación, y aún en el tratado que cierra el volumen, *Du bon Stile et de l'Eloquence*, en el que historia y novela vuelven a enfrentarse, ahora desde el punto de vista de la dicción, bajo los mismos términos recusatorios hacia el nuevo género.

3.8 *El Parnaso en ruinas*

Con igual rotundidad, pero retomando la forma alegórica que Sorel había desechado a favor del ensayo, Gabriel Guéret (1641-1688), conocido sobre todo por una novela alegórica à clef, *La Carte de la cour* (1663), critica la corrupción de la historia por parte de los novelistas épicos con la composición, en 1668, de *Le Parnasse réformé*. El texto, que conoció diversas reediciones hasta 1723, arranca con el tópico del sueño, por el que el narrador se deja vencer tras la lectura de «une critique sur quelque livres nouveaux» que había llegado a sus manos, y cuyo autor –probablemente Boileau– no especifica (*Le Parnasse* 3). A través del sueño, el narrador viaja hasta el Parnaso, donde es recibido y guiado por Antoine Gombaud (1607-1684), *salonnier* y matemático aficionado de la época, conocido hoy por sus intuiciones en relación a la teoría de la probabilidad y por sus relaciones con Pascal y Fermat. Ávido de noticias sobre el mundo real, el narrador cuenta a su anfitrión en el Parnaso el estado casi apocalíptico en el que se encuentran las letras francesas: «sachez que tout est bien changé maintenant dans la République des belles Lettres. La guerre est allumée entre les Auteurs; l'Académie est divisée, le schisme est parmi les beaux esprits, et si Apollon n'a pitié de ses enfants, adieu tous leurs Lauriers et toute leur Gloire» (*Le Parnasse* 5). Gombaud, a su vez, le revela que las querellas son igualmente violentas en el Parnaso y le explica que Apolo había decretado precisamente para ese día una reforma radical de todas sus leyes.

Desfilan ante sus ojos, a partir de ese instante, una procesión de autores y personajes de la antigüedad, todos ellos ofendidos por el tratamiento que habían recibido a manos de novelistas y traductores. Convocados por Apolo en lugar de Plutón, como en el *Dialogue des héros de roman*, de Boileau, se concede asimismo a todos los comparecientes un tiempo de audiencia ante el rey, que en este caso asiste a la revuelta de cada uno de ellos contra la traición de que se sienten víctimas a manos de sus autores. El primero en protestar es Petronio, que se queja de que las traducciones de la época han convertido a los textos clásicos griegos en modernidades galantes:

[...] je consens que l'on châtie la témérité de ces Traducteurs cagots, qui ne peuvent endurer une parole tant soit peu hardie, et qui s'érigeant en réformateurs des mœurs croient mériter beaucoup du public, quand ils ont effacé d'un Livre ce qu'il y avoit de meilleur. Ouy si j'en étois crû, l'on abolirait ces licences plus mauvaises mille fois que nos libertez, et l'on condamnerait ces Traducteurs à nous rendre mille petites hardiesses, cui font le bien le plus précieux de l'Antiquité galante. (20-21)

Es el mismo lamento de Virgilio, quien se hace eco también de la reclamación de Ovidio: «on nous a travestis en Burlesque; on a tourné nôtre sérieux en goguenard; et parce qu'on n'a pû suivre la majesté de nos vers Latins, on nous a rabaissez jusqu'au stile des Carfours, et l'on nous a rendus ridicules ne pouvant nous rendre admirables» (22). La preocupación de los dos clásicos latinos está justificada, tanto en relación al traductor moderno de Ovidio como a propósito del *Virgilio travestido*, la parodia de la *Eneida* que Scarron había publicado entre 1648 y 1652 y cuya enorme fama ponía a Virgilio en peligro de «pourrir dans un coin de Bibliotheque», mientras su parodiador se iba convirtiendo en «l'ornement des cabinets, et l'entretien des promenades» (32). En el mismo sentido, Séneca y Tácito acusan a Jean Puget de La Serre (1594-1665), quien aparece luego en su propia defensa, de traducir sus obras sin saber latín, sin tener los mínimos rudimentos de filosofía y sin siquiera haberlas leído. En seguida toma la palabra Cicerón, quien orienta la querrela hacia el *problema* de las novelas y demás géneros galantes, a los que considera responsables del peor de todos los abusos cometidos en el Parnaso:

Puis que vostre Divinité, dit-il, veut reformer tous les abus qui se sont introduits sur le Parnasse, vous devez considerer qu'il n'y en a point de plus grand que celuy qui regarde l'Eloquence. Le monde est plein de faiseurs de dissertations, de compositeurs de nouvelles, d'Auteurs de lettres gallantes et billets doux. Voila l'occupation la plus ordinaire de ceux qui font aujourd'hui profession d'écrire; ils abandonnent leurs plumes à des bagatelles, ils travaillent disent-ils, à des bijoux, et avec deux feuilles de papier pleines de *Car enfin*, de *Sans mentir*, et d'*En verité* ils ont l'orgueil de s'élever au dessus des plus fameux Orateurs. (49-50)

La misma afrenta es la que expone luego Voiture, mucho más pesimista ante la posibilidad de una reforma, tan profundo y definitivo es el cambio que, a su modo de ver, los novelistas han introducido en la escena literaria: «L'Empire des belles Lettres a changé comme tous les autres Empires, la différence des Etats s'y est introduite; et quoi qu'il ne fust autrefois gouverné que par des personnes nobles, les incursions des barbares l'ont remplie d'âmes roturières qui s'y sont rendues puissantes par la multitude» (89-90). Al punto toma la palabra Louis Giry (1596-1665), académico y traductor de Boccalini, quien se suma a los lamentos por una elocuencia amenazada por «ces debiteurs de galimatias et ces ennemis du sens commun» (100). También a juicio de Giry, las razones de la dolorosa transformación de las *belles-lettres* remiten a las imposturas galantes de los novelistas y a su éxito absoluto e incondicional en provincias: «Ils se forment une galanterie Bourgeoise ou Pédantesque qu'ils produisent comme le modèle de la véritable, et pendant qu'on brûle et qu'on déchire leurs Livres à Paris, ils sont adorez dans les Provinces, et on les apprend par cœur comme des Oracles» (100-101).

La reforma del Parnaso pide, así, una perentoria «reforme des Romans», para cuyo acometido Apolo ha convocado también a sus héroes y heroínas, que deberán exponer, por turno, sus querellas. Los primeros en comparecer son Teágenes y Clariclea, quienes piden reparación a Heliodoro por la representación excesivamente idealizada de su amor en *Las Etiópicas*. Tras ellos, la bella Astrée y Silvano se revueltan contra Urfé, quien a su vez descarga toda acusación contra su secretario Balthazar Baro, autor de la última parte de la inacabada novela. Les siguen Polexandre y Almanzor, furiosos por el fanatismo visionario, igualmente inverosímil, con el que Gomberville había representado su amor por la princesa Alcidiane. Y les suceden luego Ariane y Melinte, contra Desmarests; el ilustre Bassa, contra Scudéry; y Alexandre, contra La Calprenède, a quien el héroe de *Cassandra* recrimina haber usado, y abusado, de la verdad de su historia: «Si de célèbres Historiens, dit-il, n'avoient décrit la vérité de mes actions héroïques, et si leurs Livres n'eussent conservé toute la gloire que je me suis acquise par les armes, je serais une belle figure dans vôtre Cassandra? Il semble, poursuivit-il, que vous ayez pris

plaisir à détruire les vérités les plus éclatantes de ma vie» (129). La verdad de la historia ha sido borrada, señala, «d'un même trait de plume» (133). Ante lo que Ciro, que se presenta a continuación, se vuelve furiosamente hacia Scudéry: «vous ou un autres m'ait travestie en Roman» (134).

El travestismo literario que el Ciro de Guéret, como el de Boileau, señala como marca de la falsedad de las novelas, aparece reforzado aquí también por el rechazo de la sentimentalidad excesiva en que Scudéry encierra a su personaje:

Je n'eus jamais d'autre but de mes Conquêtes que la gloire, c'est pour elle que j'ay affronté les périls, et tant de batailles gagnées ne sont que les effets du noble feu qu'elle m'inspirait. Cependant vous changez la face des choses, vous marrachez ce divin objet de mes victoires, et vous voulez que l'amour soit le principe qui me fait agir, et la machine qui renverse tous les efforts de mes ennemis. Je saie bien que les Héros doivent aimer: mais il ne faut point que l'amour emporte le pas sur la gloire, elle n'aist dans l'âme des grands hommes toute la première, elle est la fin de toutes leurs entreprises, et les Myrthes ont moins de charmes pour eux que les Lauriers. (134-135)

Menos furiosa, aunque igualmente ofendida, se muestra la princesa Mariana, esposa de Herodes, por su papel de *coquette* en la *Cléopâtre*, de La Calprenède, a quien dirige las siguientes palabras: «vous aviez pris un Empire trop absolu sur mes actions; je ne croyois pas qu'on osât jamais se jouier ainsi du sang illustre des Macabées; je n'appréhendais point de fournir d'entretien aux Fables et aux Romans après avoir été la merveille des Histoires saintes, et je ne voyais rien dans ma vie qui pût servir de matière à des Vaudevilles» (138-139). Aún faltan por declarar un sinnúmero de héroes y heroínas más, entre los que Apolo reconoce a «Orazie, Prazimene, Clytie, Berenice, Hermiogene, Scanderberg, Laodice, Cytherée, Scipion, Tarsis, Rodogune, et Macarise».³⁴ Abrumado por su número, Apolo los

³⁴ De entre estos personajes, reconozco a Orazie, de la novela de Boisrobert *Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie* (1629); a Bérenice, de la inacabada novela homónima de Segrais (1648); a Hermiogene, de la novela homónima de Urbain Chevreau (1648); a Scanderberg, de la novela *Le Grand Scanderberg* (1688), de Anne de La

emplaza a visitarle en otra ocasión, aunque deja que Clélie, considerada la última heroína de este subgénero novelesco, concluya el repertorio de acusaciones con su lamento hacia Scudéry, a quien culpa de la bajeza y mediocridad de la representación de su amado Aronce:

[...] quand j'examine de prés le Heros de ce Roman, je ne puis trouver des termes pour exprimer sa bassesse, et je n'ay jamais öüy parler de cadet de Normandie qui laissast une moindre idée de sa personne et de sa vertu. [...] je ne comprends pas comment on a refusé si peu de chose à mon Heros, si ce n'est pour étouffer sous tant d'indignitez la qualité d'Heroïne que j'ay si justement meritée. (147-148)

Ante tal retahíla de agravios, el rey de los poetas se apiada del conjunto de los héroes y heroínas novelescas y decreta, reunido en consejo, una «reforme generale» del Parnaso, con la que pretende combatir, en veintiún minuciosos artículos, «des méchants Livres, qu'ils sont le fléau de l'esprit, le supplice des oreilles, la profanation des Presses, la ruine des Libraires, la rouille des belles Lettres, etc.» (149). Por lo que respecta a la novela, entre las reformas destaca la orden del artículo XVIII, por la que se declara que «Ne voulons que les compositeurs de Romans fassent donner des soufflets à leurs Heroïnes, et abrogeons toutes sortes de nuditez» (156-157); la del artículo XIX, por la que se especifica que «nous ne reconnoissons point pour Heros tous ceux qui seront cocus, ny pour Heroïnes toutes les femmes qui auront esté enlevées plus d'une fois» (157); o la del artículo XXI, por el que se estipula que «tous les Heros seront meilleurs Crêtiens que Bassa, voulons qu'ils ayent au moins dix mille livres de rente, et condamnons les Auteurs à leur donner de grands équipages, et des habits magnifiques» (157-158).

Así termina la alegoría —y el sueño— de Guéret. Aunque años más tarde, en el marco de la Querella que evocan estas ficciones, volvería a

Roche-Guilhem; a Laodice, dramatizada por Thomas Corneille (1668); a Cytherée, de la novela homónima de Gomberville (1667); a Scipion, de la tragicomedia homónima de Desmarets (1638); a Tarsis, de la novela *Tarsis et Zélie* (1665), de Rolland Le Vayer; a Rodogune, de la tragedia homónima de Pierre Corneille (1645) y a Macarise, de la novela d'Aubignac *Macarise, ou la reine des Iles Fortunées* (1664).

soñar el Parnaso, en una ilustración casi premonitoria de la importancia que la novela tendría en la disputa entre Antiguos y Modernos. *La Guerre des auteurs anciens et modernes* (1671) arranca, así, con la siguiente pesadilla, prueba también de que el Parnaso era ya ingobernable:

Que les Ordonnances du Parnasse sont malgardées, et que Messieurs les Sçavans sont des gens fantasques et difficiles à gouverner! Quel fruit n'avoit-on pas lieu d'attendre de la dernière reforme, et qui n'auroit pas crû que tous les troubles de la Republique Litteraire étoient appezéz? Cependant Nicandre un nouveau songe m'a bien pris des nouvelles: j'ai vu le Parnasse dans un désordre qui n'est pas croyable, j'ay veu les beaux esprits divisés, et il ne s'en est rien fallu qu'Apollon, accompagné d'un petit nombre d'auteurs choisis n'ait abandonné les autres à leur mauvais sens et n'ait fait banqueroute aux eaux d'Hippocrène. Représentez-vous donc d'abord, une sédition, non pas à la vérité aussi sanglante, mais pour le moins aussi tumultueuse que celle du troisième Livre de Thucydide: ou bien imaginez-vous une confusion de Parties et d'Avocats qui parlent tous à la fois, et qui ne crient pas tant pour se faire entendre que pour embrouiller leur Juge et leur adversaire: C'est à peu près l'état où je trouvai le Parnasse: chacun tâchet de l'emporter sur son compagnon à force de crier haut; l'un disait qu'il ne voulait point de reforme, l'autre la demandoit; celui-cy ne reconnoissoit point d'égal, et celui-là point de Supérieur; enfin dans ce grand tumulte tous ensemble se jetoient leurs Livres à la teste, et se faisoient des armes de leurs Ouvrages. (*La Guerre* 1-4)

Tras la incumplida «reforme des Romans» y del Parnaso por parte de Apolo, el narrador y protagonista de esta *guerre* vuelve a ser testimonio del desorden y la violencia que continúan imperando entre los *belles-lettres* franceses, y que, según describe en el pasaje anterior, ha dado paso a una profunda división entre Antiguos y Modernos. La descripción de la disputa como una confusión de partidos y abogados defendiendo a gritos causas contrapuestas y blandiendo libros a modo de armas mantiene el tono satírico de las alegorías del Parnaso que hemos analizado hasta aquí y, andando el tiempo, inspiraría tanto la *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* (1688), de François de Callières,

como la célebre *Battle of the Books* (1697), de Jonathan Swift. La respuesta de Guéret ante el auge de la novela y de los usos galantes asociados a ella apunta también, como en el caso de las alegorías de Furetière y de Sorel, a una importante ruptura de la jerarquía de los géneros, con efectos que van desde el lenguaje y la elocuencia hasta la representación de la historia antigua y de sus principales héroes y heroínas. Ante el fracaso del discurso historiográfico bajo Luis XIV (en la práctica, más que en la teoría), los novelistas del medio siglo habían pensado el género en los términos de una teoría de la historia, según la cual lo público cedía terreno ante lo particular y lo privado, y lo político quedaba supeditado a la moral y a las consideraciones de orden estrictamente pasional y sentimental. Según augura Guéret a la altura de 1671, esta *novelización* de la historia, objeto de las diversas revueltas del Parnaso, sería irreformable, y convertiría a la República de las Letras en un inhabitable espacio en ruinas.

4 La novela contra lo novelesco

En la disputa en torno a la novela, probado campo de batalla de los *belles-lettristes* franceses, es importante tener en cuenta la categoría de lo *romanesque* o *novelesco*, por cuanto atraviesa la reflexión y la prolonga hacia un ámbito que excede los límites estrictos del género, e incluso de la ficción. Desde una perspectiva axiológica, lo novelesco designa una realidad normativa en la que dominan los valores del ideal y en la que se proyecta, al margen de las imperfecciones y las tristezas de la experiencia cotidiana, una imagen abstracta de ejemplaridad y perfección moral: es el mundo imaginado de los pactos de honor entre caballeros valerosos, del amor casto hacia las doncellas virtuosas, de la amistad sincera entre pastores, de la sofisticación de las relaciones galantes y del sentir heroico capaz de superar cualquier obstáculo del destino.¹ Esta constelación de ideas, valores y afectos, perfecta en su unidad pero problemática y ambigua en relación con la vida, constituye la piedra de toque del pensamiento sobre el género en el siglo XVII, así como el horizonte polémico de su evolución posterior. Lo novelesco es, a un tiempo,

¹ Es el planteamiento de T. Pavel y J.-M. Schaeffer, cuyas líneas maestras aparecen resumidas en sendos artículos compilados por G. Declercq y M. Murat, *Le Romanesque: «L'axiologie du romanesque»* y «La catégorie du romanesque», respectivamente. Véase también, en el mismo sentido, A. Schaffner, «Le romanesque: idéal du roman?».

principio constitutivo de la novela —«*idéal secret du roman*», según Alain Schaffner— y contramodelo genérico, en un movimiento de polarización que en el Seiscientos opera entre las grandes novelas a la manera de Scudéry, también llamadas *novelas novelescas*, y el tipo de relatos que, bajo los términos vacilantes de «nouvelle» o «histoire», apelan a una poética nueva, liberada del idealismo excesivo y obsoleto de la tradición heroica; un tipo de novela, al fin, que se define *contra* lo novelesco.²

4.1 «Roman», «nouvelle» y «nouvelle histoire»

La diferencia entre «roman» y «nouvelle» aparece formulada por primera vez en la compilación de *Les Nouvelles françaises, ou les Divertissemens de la princesse Aurélie* (1656-1657), escritas por Segrais a petición de Mlle de Montpensier. La expone la misma princesa Aurélie en una de las conversaciones que encuadran la obra, a modo de justificación de la poética que ilustran cada una de las *nouvelles* que conforman el volumen:

[...] nous avons entrepris de raconter les choses comme elles sont et non pas comme elles doivent être; qu'au reste, il me semble que c'est la difference qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit ces choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète, mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure. J'ai donc reçu cette nouvelle comme on me l'a appris, et je ne suis grand d'autre chose. (*Les Nouvelles* I: 99)

Concebida como el relato fiel de «les choses comme elles sont», la *nouvelle* se define, así, en función, o en contra, de la categoría de lo novelesco, cuyas connotaciones negativas se asocian al artificio de la poesía frente a la verdad desnuda de la historia. Esta doble oposición genérica, que enfrenta «roman» y «nouvelle», poesía e historia, participa asimismo de la causa de los Modernos en la Querella, siendo percibida la *nouvelle*

²Tomo la idea y la expresión de Y. Hersant, «Le roman contre le romanesque».

como el acta de nacimiento del primer género específicamente moderno. A la zaga de Segrais, lo advierte también Sorel en *La Bibliothèque française* (1664), al notar cómo «beaucoup de Gens se plaisent davantage au recit naturel des aventures modernes, comme on en met dans les Histoires qu'on veut faire passer pour vrayes, non pas seulement pour vray-semblables» (187). Y aún en *De la Connoissance des bons Livres* (1671), donde critica a una y otra forma novelesca según los criterios propios de los «Livres à l'Antique» y «à la Moderne» (109). Bajo las diversas –y significativas– denominaciones de «nouvelle historique» o «galante», «histoire nouvelle», «histoire véritable», «historiette», e incluso «petit roman», en referencia a la mayor brevedad de este tipo de relatos, se subraya la *modernidad* de lo que por comodidad denominaremos simplemente *nouvelle*, y se insiste en la posibilidad, avanzada en parte por la novela cómica o «*Anti-Roman*», de una novela no novelesca.

A partir sobre todo de la década de 1670, y en adelante, teóricos, críticos y escritores se propusieron *borrar* toda forma o marca de lo novelesco, bien censurando las voluminosas novelas heroicas («Il est juste d'exterminer, si l'on peut, ce nombre prodigieux de Fables et de Romans»), había propuesto el mismo Sorel), bien depurando los usos de la elocuencia, liberándola de la ornamentación excesiva con que la habían cargado precisamente esas obras de galantería en los decenios anteriores. Delphine Denis («Romanesque et galanterie au xvii^e siècle» 107) se ha referido a este proceso en términos de *soustraction*, puesto que en la época lo novelesco era a menudo percibido como una forma de *exceso*, como un lastre del que era necesario despojarse. En su gusto por la sofisticación y el refinamiento estilísticos, los novelistas heroicos del medio siglo habían caído en lo que Jacques Chupeau («Roman» 153) describe como «la tentation de l'éloquence», con composiciones aderezadas con abundantes discursos, versos, arengas, descripciones y retratos de una gran expresividad, toda una utilería retórica que ya habían denunciado los alegoristas del Parnaso (Furetière, Sorel, Guéret) y que los *novellistes* se proponían combatir llevando a la práctica un tipo de escritura que empezaba por romper –cuando menos en apariencia– con todo artificio poético.

En lo tocante a la materia histórica, cabe constatar también un cambio de modelo. *Romanciers* y *nouvellistes* apelan ambos a una idea de novela como emulación de la historia, aunque con criterios, usos y objetivos confrontados. Al arrimo del modelo narrativo de la épica, el *roman* reivindica la verdad superior y ejemplar de los historiadores antiguos, así como el ornato de un modelo retórico cabal. La *nouvelle*, en cambio, apuesta por una forma distinta, nueva, de escritura de la historia, en buena medida deudora del ejercicio de sustracción o despojamiento al que aludía más arriba. Se trata de un tipo de historia que se presenta bajo el signo de la contención; es, en este sentido, una forma que resta, pues renuncia a todo artificio retórico o estilístico que no obedezca a los criterios de necesidad y economía narrativas, y que se suma a las modernas tentativas de conformar una historia regular para la Francia moderna. Superado, y en cierto modo contaminado, por el éxito del *roman*, el ideal historiográfico que defendían un Chapelain o un Le Moyne (ambos poetas épicos a la vez que historiadores) era todavía deudor de una tradición retórico-humanística proclive a la equiparación de la historia con la poesía, más cercana a los postulados novelescos que a los esfuerzos de simplificación y racionalización de la nueva época. Cabía pensar, así, en un modelo retórico distinto, que se ciñera con mayor precisión a la renovada preocupación por la verdad de la historia.

El jesuita René Rapin (1621-1687), profesor de retórica y autor de dos importantes ensayos críticos, *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* (1672) y *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes Anciens et Modernes* (1674), éstas últimas escritas al arrimo de *L'Art poétique* de Boileau, ensaya en sus *Instructions pour l'Histoire*, publicadas en 1677, una idea de historia que parte de estas premisas, y cuya influencia sería fundamental para la renovación de la novela a finales del Seiscientos. Cabe destacar, en este sentido, el hecho de que Rapin ligue su reflexión a un cambio de gusto, que caracteriza precisamente por el abandono del *roman* en favor de la historia:

Il semble que le goust du siècle commence enfin à se perfectionner; qu'en toutes choses nous allons assez au bon sens; que nous estimons

ce qui est réel et solide; et que nous ne pouvons presque plus rien souffrir ou de faux ou de frivole. C'est le sentiment de tous les gens raisonnables, qui est la plus faine partie de ceux qui se meslent de juger, quoy que ce soit peut-estre la plus petite. Mais rien ne marque plus ce discernement que le dégoût qu'on a pour les Romans, et pour tout ce qui en approche. Ainsi, comme cét amour de la verité et du bon sens est une disposition à aimer l'Histoire, profitons d'une si favorable conjoncture. (*Instructions pour l'Histoire* 1-2).

En las antípodas de las grandes novelas épicas, y en directa contraposición con ellas, Rapin sitúa a la historia en lo más alto de la jerarquía de los géneros. Signo del progreso de la razón y del buen sentido, dos principios básicos que recorren también sus reflexiones sobre poesía,³ la historia es concebida como modelo y guía de perfeccionamiento moral: «que peut-on imaginer de plus beau que l'Histoire, qui sçait faire justice à la vertu, en éternisant les actions vertueuses? Voicy donc, à mon avis, ce qui peut contribuer à la perfection, dont est capable ce genre d'écrire, qui va l'emporter au dessus de tous les autres» (2). La concepción rapiniana de la historia es poco original, y en buena medida se circunscribe al comentario de los grandes historiadores de la antigüedad, y de unos pocos ejemplos modernos. El interés del tratado reside, sin embargo, en la lectura –y la crítica– de un canon importante de autores, que va desde los historiadores griegos (Heródoto, Tucídides, Jenofonte, Polibio, Dioniso de Halicarnaso, Procopio) a los latinos (Salustio, César, Tito Livio, Tácito, Quinto Curcio), pasando por los historiadores bizantinos y llegando hasta los modernos, entre los que destaca, ya sea para ensalzarlos o para atacarlos, al escocés George Buchanan, a los italianos Scipione Ammirato, Paolo Scarpi y Enrico Caterino Davila, y al español Juan de Mariana. Del comentario que dedica a cada uno de estos autores se desprende una idea muy determinada de historia, en la que puede

³ En sus *Réflexions sur la poétique*, Rapin sostiene la importancia de las reglas del arte por encima del genio a partir del comentario de la *Poética* aristotélica, que resume significativamente como «la nature mise en méthode et le bon sens réduit en principes» (*Réflexions* 9).

apreciarse de forma clara el cambio de modelo que sobre este punto se produciría entre *romanciers* y *nouvellistes*. Vale la pena, pues, que nos detengamos en ella con cierto detalle.

En primer lugar, cabe destacar que la clamorosa ausencia de historiadores franceses destacables marca el objetivo de estas *Instructions*, concebidas en un momento sentido como de transición, y en el que, según apunta lacónicamente Rapin al final de la obra, y sin precisar ningún ejemplo concreto, «Il commence à paroistre parmi nous des rayons d'espérance de quelque Historien accompli» (149). Con la voluntad, pues, de orientar la escritura de la historia en la dirección correcta del *bon sens* y contribuir, así, a la construcción de una historia nacional equiparable a la del resto de Europa, Rapin insiste a lo largo de los veintiocho capítulos que componen el tratado en la necesidad de *desabusar* el discurso de la retórica novelesca y recuperar los criterios de simplicidad, naturalidad, economía y pureza de estilo que regían entre los buenos historiadores antiguos. En este sentido, y en base a «la veritable éloquence» de Quintiliano (6), Rapin discrimina distintos grados de elocuencia. «Le style sensé, exact, austere» de Tucídides, de quien destaca además el carácter veraz, sincero y desinteresado de sus composiciones, así como «l'expression noble, le sens exact, l'éloquence admirable» de Tito Livio, son ensalzados como los ejemplos más altos de excelencia retórica. Aunque en menor grado, Rapin elogia también «l'air grand, l'esprit juste, le sens admirable» de Salustio y «la pureté inimitable» y «la justesse» de César. Y muestra sus reservas, en cambio, ante el patetismo de Heródoto, demasiado próximo al de Homero; la bajeza y falta de verosimilitud de Jenofonte; la poca naturalidad de Tácito, a quien considera demasiado filosófico; o el estilo «trop poli» de Quinto Curcio (137-146).

De la historia bizantina, Rapin critica el gusto por la fábula, así como el dominio de la mezcla entre verdad y ficción. Este espíritu fabuloso habría «infectado» a buena parte de los historiadores posteriores con la creencia de que «pour plaire, il falloit dire des choses incroyables» (32). Contra esta idea, que habría sobrevivido entre los novelistas heroicos y aun entre algunos historiadores de la época, Rapin plantea un argumento fundamental, en el que insiste a lo largo del tratado y que formula

con una rotundidad que aspira a ser definitiva: «Qu'on se persuade donc bien que rien n'est si beau dans l'Histoire, que ce qui est réel; et que la vérité en estant le plus grand agrément, l'Historien mesme qui songe à plaire, ne doit songer qu'à estre veritable» (33). Ahora bien, al tiempo que Rapin identifica lo real y lo verdadero como el elemento primordial y más bello de la historia, este buen profesor de retórica no puede dejar de advertir el carácter eminentemente retórico de la verdad, dándose así la paradoja de que, si los hechos resultan demasiado extravagantes o inverosímiles, la recomendación es que sean suprimidos del relato. De ahí la importancia de seleccionar con medida la materia histórica, o la necesidad de mantener un registro adecuado incluso cuando lo que se cuenta se ajusta con fidelidad a los hechos; en todo momento, pero de forma especial en los casos rayanos con lo increíble, debe conferirse a lo real «un air de vérité, ou du moins une couleur de vraisemblance» (32).

Rapin lo apunta desde el inicio del tratado: el secreto consiste en escribir de forma «sensata»:

Écrire sensément, c'est aller droit au but en quelque matière que ce soit qu'on écrive, sans s'écarter, ou s'amuser en chemin: c'est exposer les choses avec une espece de sagesse et de retenue, sans s'abandonner ni à la chaleur de son imagination, ni à la vivacité de son esprit: c'est sçavoir supprimer ce qu'il y a de superflu dans l'expression, comme sont ces adverbos et ces épithetes qui diminuent les choses en les exagerant; n'y laisser rien d'oisif, de languissant, d'inutile; retrancher généreusement se qu'il ne faut pas dire, quelque beau qu'il soit; donner toujous moins à l'éclat qu'au solide; ne point montrer de feu ni de chaleur, où il ne faut que du sang froid et du serieux; examiner toutes ses pensées, et mesurer toutes ses paroles, avec cette justesse de sens, et ce jugement exquis, à qui rien n'échape que d'exact et de judicieux. (7-8)

El buen historiador es, así, no tanto el que se atiene a la verdad de la historia, sino el que toma «d'éternelles précautions» contra los excesos de la imaginación y busca la instrucción del lector antes que su deleite o admiración. En ello, apunta más adelante, reside la diferencia «essentielle» entre novela e historia: en que «le Roman ne pense qu'à

plaire, et l'Histoire ne pense qu'à instruire» (30). A juicio de Huet, buen amigo de Rapin y lector temprano de las *Instructions*, esta doble afirmación acerca de la novela y la historia no podía ser más injusta; en una nota autógrafa del *Traité sur l'origine des romans* de 1670, el erudito de Caen cita el pasaje y comenta, entre paréntesis y sin ninguna explicación, que «L'un et l'autre est faux» (*Traité* 442, n2). No cuesta adivinar las razones del desacuerdo de Huet sobre este punto, pues su idea de novela se fundamenta, entre otras cosas, en la función didáctica de los relatos novelescos, «précepteurs muets» de enseñanzas más altas que las de la escuela. Rapin, sin embargo, sostiene el descrédito de todo lo que tenga que ver con la afectación, una práctica que considera propia de las novelas heroicas y que, a su modo de ver, «n'est plus d'usage parmi les modernes de bon sens» (*Instructions* 108). Los grandes historiadores antiguos habían sido proclives a atribuir «des sentiments d'un Palladin à un homme solide», o a afectar «des vertus d'un heros de Roman à un veritable chevalier» (115-116), pero incluso entonces esta tendencia, producto de la vanidad de sus autores, había sido objeto de críticas (sobre este asunto, pone como ejemplo de la anécdota protagonizada por Alejandro Magno, quien habría censurado a Aristóbulo por relatar sus hazañas de un modo exageradamente elogioso).

La contención y la medida que Rapin reclama para la historia no están reñidas, matiza, ni con el riesgo ni con la profundidad de la investigación sobre el pasado. Todo buen historiador debe describir las acciones de los hombres y, más importante todavía, interrogarse acerca de los motivos que las impulsaron. Hay todo un capítulo dedicado a esta cuestión (*XV. Les Motifs*), en el que se abunda, a partir de Cicerón, en el interés de una perspectiva razonada de la historia. Nada produce mayor emoción y provecho, admite Rapin, que el descubrimiento del fondo y los principios de los acontecimientos, y sólo indagando en lo más oculto del corazón humano, remontándose a las causas de las acciones de los hombres y profundizando en los resortes secretos de sus intenciones, se encuentra la verdad de la historia. Ahora bien, se pregunta Rapin: «de combien de faussetez les Histoires se sont-elles remplies sur ce beau

prétexte? Et en combien d'erreurs sont tombez, et tombent encore tous les jours les Historiens injustes, infidelles, interessez, qui s'abandonnant à leurs conjectures, débitent au public leurs visions, pour expliquer les desseins de ceux dont ils parlent?» (65-66). Frente a los excesos novelescos a que da lugar esta idea de historia, cuyas mejores instancias nos devolverían al *Cyrus* de Scudéry, Rapin recurre al tópico humanístico del historiador «sincere et de bonne foy» (70), responsable último de fundamentar en la razón aquellos lugares de la historia más sensibles al artificio. Cabe estar atento, así, no sólo a los motivos, sino al tratamiento de las transiciones, las circunstancias, las figuras, las pasiones, las descripciones, las arengas, los retratos, las reflexiones o sentencias y las digresiones, aspectos a los que Rapin dedica también capítulos independientes.

La premisa que subyace al conjunto de las *Instructions* es el cambio de gusto del siglo hacia una mayor naturalidad: «parmi les modernes de bon sens», asegura Rapin, «on n'aime que ce qui est naturel» (108). De ahí que considere las *Istorie Florentine* (1600-1641) de Scipione Ammirato, por ejemplo, demasiado pomposas («ce n'est point tant pour plaire, et pour instruire qu'il écrit, que pour donner de l'admiration» 145); que de la *Istoria del Concilio Tridentino* (1619) de Paolo Sarpi, pronto incluida en el *Index librorum prohibitorum*, comente cómo «jamais on n'a écrit avec plus d'artifice, ni avec plus d'esprit, et jamais avec moins de raison et de verité» (124); o que la influyente *Istoria delle guerre civili di Francia* (1630) de Enrico Caterino Davila sea despreciada por la artificiosidad y sobreabundancia de discursos y reflexiones: «C'est avoír des sentiments ordinaires et naturels, sans faire tant de raisonnemens, ni tant de réflexions, comme Davila dans son *Histoire des troubles*: car dès qu'on raisonne tant, ce n'est plus la nature qui parle, c'est l'art et l'étude» (17). Del lado de los elogios, Rapin destaca sólo la *Historia general de España* (1601) de Juan de Mariana, «un des plus accomplis parmi les Historiens modernes, parce qu'il est un des plus simples» (19), y aun otro relato moderno, incursión extraordinaria en el terreno de la ficción: *La princesse de Montpensier* de Mme de Lafayette, a la que distingue como ejemplo delicado de «petite Histoire» (46).

No podía ser más significativa esa inclusión de la *nouvelle* de Lafayette en un tratado de historia.⁴ Publicada de forma anónima en 1662, *La princesse de Montpensier* había aparecido en las primeras copias manuscritas con el título de *Histoire de la princesse de Montpensier sous le règne de Charles IX*.⁵ Respetando el orden cronológico de los hechos públicos, la obra transcurre durante seis años del reinado de Carlos IX, entre las nupcias de Mlle René de Mézières, la heroína del relato, con el joven duque de Montpensier, en 1566, y la masacre de San Bartolomé, en 1572, con importantes incursiones en la vida privada de los protagonistas reales de la historia, entre los que destacan, además de los citados, los duques de Guisa y de Anjou. Desde las primeras líneas del relato se hace explícita la importancia del tema amoroso, cuyas intrigas se suceden a contrapelo de los grandes acontecimientos de la historia general: «Pendant que la guerre civile déchirait la France sous le règne de Charles IX, l'amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres, et d'en causer beaucoup dans son empire» (*La princesse de Montpensier* 53). Así, al compás trágico de las guerras de religión, tienen lugar las aventuras igualmente trágicas, y un punto escandalosas, de la princesa de Montpensier, casada con un hombre al que no quiere y enredada en la pasión por el duque de Guisa —primero correspondida y en el último momento traicionada—, los requiebros del duque de Anjou (y del conde de Chabanes, personaje inventado por la autora) y los celos de su marido el duque de Montpensier.

A pesar de las resonancias claramente novelescas de la trama, *La princesse de Montpensier* cumple, en efecto, con buena parte de las instrucciones que Rapin señala para la buena historia. Muchísimo más breve que cualquier novela heroica, la «histoire» de Lafayette satisface el criterio de contención y medida narrativas, con una trama única sin apenas digresiones, y observa la elegancia y la delicadeza que Rapin recomienda

⁴ Aunque ya en 1670 el padre Le Moyne había sugerido «que l'Histoire fust écrite du stile de certains petits Romans, qui ont paru depuis peu, sous le tiltre de Nouvelles (*De l'Histoire* 306-307).

⁵ Véase el estudio introductorio de M. Escola a su edición crítica de la obra, por la que cito el texto.

para «les petits sujets» (47). La naturalidad y la estricta sobriedad del estilo, también requeridas en las *Instructions*, es aprobada incluso por Sorel, quien destaca la elocuencia excepcional de esta «petite Nouvelle» frente a «le Stile fastueux des Romans Heroïques», y elogia el modo en que el discurso familiar «est accommodé à l'air d'une personne de qualité qui écrit de mesme qu'elle parle, et qui parle toûjours fort bien et fort agreablement» (*De la Connoissance des bons Livres* 371). En lo que atañe al tratamiento de la historia, *La princesse de Montpensier* se aleja de la antigüedad y el exotismo de la novela épica, así como de la disposición artificiosa de la trama a partir de la obertura *in medias res*, y sitúa la acción en un pasado próximo, relatando los acontecimientos del modo en que también apunta Rapin, esto es, «dans cét ordre naturel où tout quadre sans que rien puisse se démentir» (*Instructions* 52).

El ámbito de la ficción se reduce, así, a la especulación galante, que Lafayette fundamenta en las historias modernas de Davila, traducida en 1657 por Jean Baudoin, y de Mézeray, así como en las diversas *mémoires* de la época, especialmente las de Michel de Castelnau, embajador de Carlos IX, y las de Marguerite de Valois, hermana del rey y protagonista de los conflictos entre católicos y hugonotes por su matrimonio con Enrique de Borbón, futuro Enrique IV. Como el buen historiador rapiniano, Lafayette parte del pasado reciente y aplica toda su destreza en la elaboración retórica de lo real, construyendo una verdad irrefutable a partir del lenguaje. Afirmar a este propósito Rapin: «On donne à l'Historien sa matiere par les mémoires qu'on luy fournit; mais c'est à luy à l'arranger: et pour le faire comme il faut, il ne doit pas tant penser à ce qu'il dit, qu'à la maniere de le dire; car en cecy comme dans les autres parties de l'éloquence, la maniere fait tout» (105). Esta primacía absoluta de la forma apunta, siempre según el autor de las *Instructions*, a una nueva conceptualización del principio de verosimilitud. Su importancia sigue siendo tan capital como para Scudéry, quien en 1641 había establecido la *vray-semblance* como «pierre fondamentale de ce bastiment» que era el *roman* (*Ibrahim* fol. e5^o). Pero su significación ha cambiado, pues también se ha expurgado lo novelesco de la idea de lo verosímil, sustituyendo los ideales éticos y estéticos que antes la apuntalaban por lo que Rapin define como «les maximes de la vie» (116).

La vida frente al arte: esa es la elección de la historia, por supuesto, y también de la *nouvelle* frente al *roman*. *La princesse de Montpensier*, considerada junto con *Les Nouvelles françaises* de Segrain la obra que inaugura el nuevo género, apuesta sin duda en esa dirección. Aunque no sin tomar ciertas precauciones, como suprimir el término *histoire* del título, y advertir al inicio de todas las ediciones del carácter ficcional del relato, en una nota que es casi una palinodia:

Le respect que l'on doit à l'illustre nom qui est à la tête de ce livre, et la considération que l'on doit avoir pour les éminentes personnes qui sont descendues de ceux qui l'ont porté m'oblige de dire, pour ne pas manquer envers les uns ni les autres en donnant cette histoire au public, qu'elle n'a été tirée d'aucun manuscrit qui nous soit demeuré du temps des personnes dont elle parle. L'auteur ayant voulu, pour son divertissement, écrire des aventures inventées à plaisir, a jugé plus à propos de prendre des noms connus dans nos histoires que de se servir de ceux que l'on trouve dans les romans, croyant bien que la réputation de Mme de Montpensier ne serait pas blessée par un récit effectivement fabuleux. S'il n'est pas de ce sentiment, j'y supplée par cet avertissement qui sera aussi avantageux à l'auteur que respectueux pour moi envers les morts qui y sont intéressés et envers les vivants qui pourraient y prendre part. (*La princesse de Montpensier* 52)

Lafayette destruye así, desde el mismo aviso de «Le libraire au lecteur», la ilusión de historicidad y de autenticidad que consigue en el interior de la obra, en un gesto que es a la vez una confesión (el relato no es sino pura invención) y una disculpa (ante los muertos, por indagar en los motivos privados de su conducta pública, y ante la «Grande Mademoiselle», hija única de Marie de Montpensier y de Gaston d'Orléans, y bisnieta de la heroína del relato). Transformada en «petite histoire», la *nouvelle* resulta en tal medida creíble que pide, al menos en este punto, una renovación del pacto de lectura, para aclarar, justificar e incluso disimular el estatuto de realidad de un género en vías de definición. Como veremos a lo largo del capítulo, las estrategias sobre este asunto variaron a medida que avanzaba el siglo,

pero la tendencia fue la de subrayar el carácter estrictamente histórico de este tipo de relatos.⁶ Frente a la reivindicación de la ficción y la defensa de la poesía de los discursos preliminares del *roman*, argumentos principales de una teoría novelesca de la historia, la *nouvelle* tendió a jugar a la ambigüedad y a la indecisión genérica, propias de una teoría historicista de la novela. Hasta que, andando el siglo, la confusión primera entre novela e historia dejó paso a la invención de una *nouvelle histoire*.

4.2 *La poética de las mémoires*

La *nueva* concepción de la historia promovida por el cambio de gusto del siglo, en todo punto distinta de la de los Antiguos, nunca llegó a materializarse de la forma en que había imaginado Rapin, quien, a pesar de su diagnóstico severo del estado de la disciplina, había anunciado esperanzadoramente el surgimiento en un futuro próximo de algún buen historiador. La ausencia de una historia regular francesa persistió durante el último cuarto de siglo, mientras que, en la órbita del vacío dejado por ella, se abrieron paso las diversas manifestaciones de la «petite histoire» o *nouvelle*. En apariencia menos ambiciosas que la historia oficial, pues a menudo su alcance se circunscribe a la vida de un único personaje de relieve, las relaciones del pasado reciente que plantean los *nouvellistes* se basan, como ilustra el ejemplo temprano de *La princesse de Montpensier*, en la teoría y la práctica de la historia moderna, a la que pretenden emular, y aun con mayor empeño en un género entonces en boga: las *mémoires*. Los relatos memorialísticos que se compusieron durante la segunda mitad del siglo xvii supusieron un punto de apoyo fundamental en la renovación estética de la novela en favor de la *nouvelle*, sobre todo en lo tocante a los esfuerzos del nuevo género por distanciarse de los excesos novelescos del *roman*.

⁶ Acerca de las diversas fórmulas prefaciales de la *nouvelle historique*, véase G. Berger, «Genres bâtards: roman et histoire à la fin du xvii^e siècle» y C. Esmein, «La nouvelle historique au xvii^e siècle: entre 'histoire véritable' et fiction mensongère».

Las memorias más celebradas de la época de la Fronda (1648-1653) y de la guerra franco-española (1653-1659) circularon inéditas hasta las primeras décadas del Setecientos. Entre ellas, cabe destacar las del líder frondista Jean-François Paul de Gondi, futuro cardenal de Retz, escritas entre 1672 y 1675 y publicadas en 1717; las del conde de Brienne hijo, secretario de Estado bajo Luis XIV, redactadas hacia 1684 y aparecidas en 1720; las de Mme de Motteville, doncella de la regente Ana de Austria, iniciadas hacia 1650 y publicadas en 1723; las del marqués de Montglat a propósito del conflicto franco-español, aparecidas en 1727, o las de la también frondista Mlle de Montpensier (bisnieta de la heroína de la *nouvelle* de Lafayette), redactadas entre 1652 y 1657 durante su exilio en el castillo de Saint-Fargeau, en Borgoña, y publicadas en 1733.⁷ Escritas por los Grandes de la corte o por personas pertenecientes a su círculo más íntimo, como en el caso de Mme de Motteville, en general las memorias no pretenden lograr ningún tipo de reconocimiento literario, pero en cambio apuntan ambiciosamente a una nueva categoría narrativa de la verdad, a un modelo retórico distinto, mucho más sincero y natural, que se presenta como una forma de relación inmediata de la experiencia histórica a través de la escritura.

Concebidas, como señala Frédéric Charbonneau, a partir de los silencios de la historia, las memorias oponen un discurso muy crítico contra el modelo histórico regular, al que reprochan el relato partidista y a menudo desvirtuado del pasado reciente, así como la atención casi exclusiva a los grandes acontecimientos, en detrimento de la experiencia particular. Frente al material estrictamente oficial que manejan los historiadores regios, concerniente a la historia general e institucional de la corte, los autores de memorias se interesan por el reverso privado de los hechos públicos, dando voz, así, a las pulsiones individuales, y en gran medida sentimentales, de sus protagonistas. Se trata de una crítica y de

⁷ Para el estudio del género memorialístico francés de la segunda mitad de siglo, véase E. Lesne, *La poétique des mémoires (1650-1685)* y F. Charbonneau, *Les silences de l'histoire. Les mémoires français du XVII^e siècle*. Sobre su influencia en el desarrollo de la novela, los ensayos de referencia son aun los de M.-T. Hipp, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)* y R. Démoris, *Le roman à la première personne* 59-128.

un procedimiento en teoría idénticos a los que plantean los autores y defensores del *roman*, como una Scudéry o un Huet, cuya caracterización de la llamada «novela novelesca» pasa precisamente por la interrogación imaginativa acerca de los resortes secretos de los grandes héroes históricos de la antigüedad. Ahora bien, en lugar de la pura fabulación en torno a las posibles motivaciones internas de la historia, cuyos excesos Rapin denuncia con firmeza, la escritura memorialística se concentra en la presentación desnuda, a partir de anécdotas y testimonios reales, de la verdad concreta de hombres y mujeres concretos.

El cambio de modelo histórico entre *roman* y *nouvelle* se explica también, así, por una sustitución de los referentes narrativos: la épica y la historia antiguas, antecedentes ilustres del *roman*, son desplazados por las memorias, inspiración principal de la *nouvelle*. Enseguida me referiré a las implicaciones de esta sustitución o desplazamiento, pero antes cabe advertir cómo en uno y otro caso se eligen cuidadosamente unos referentes a partir de los cuales dar razón de la crítica contra el discurso histórico oficial, sea invocando la hondura y la riqueza retóricas de los poetas y los historiadores de la antigüedad, sea recurriendo a los valores revisionistas de las memorias modernas, celebradas como *figuras de la disidencia* bajo el reinado de Luis XIV.⁸ Ambas formas críticas, *roman* y *nouvelle*, persiguen la superioridad frente a la historia contemporánea a través de la exaltación de la verdad, principio único al que se atribuyen los más altos réditos éticos y estéticos y cuyo estandarte todos quieren arrojarse con similar determinación. Ahora bien, la diferencia reside en la significación que *romanciers* y *novellistes* confieren a la idea de verdad, y que señala, como bien ha mostrado Fumaroli, los derroteros de un género en transformación:

⁸ F. Charbonneau dedica la tercera de las cuatro partes en que se divide su estudio al comentario de estas «figures de la dissidence», expresión con la que da cuenta de la naturaleza crítica de las memorias del último cuarto de siglo frente al modelo histórico impuesto por Luis XIV, del que constituyen el reverso: «Sans l'absolutisme monarchique, sans doute, point d'historiographie officielle, et point de Mémoires. [...] Régnant dans la pure exteriorité, il [le monarque] soustrait l'action politique à l'emprise de la foi et de la conscience, et dégage du même coup une sphère morale strictement intérieure qui devait lui échapper» (*Les silences de l'histoire* 123).

Ceux-ci [les *mémoires*] ne représentaient ni la vérité supérieure et exemplaire de l'Histoire idéale, ni le grand style qui devait l'ornier; rédigés en style moyen, privés d'ornements, ils représentaient une vérité partielle, mais cette vérité avait le mérite d'exister, de *se faire croire*, et à ce titre ils pouvaient servir à une redistribution moins ambitieuse des valeurs esthétiques, en les décalant pour ainsi dire d'un degré. Le vraisemblable romanesque au lieu de se définir par rapport à celui de l'Épopée, lui-même lié à la vérité de l'Histoire, se définit désormais directement par rapport à ce type de vérité manifeste dans les Mémoires, qui remportent ici une victoire décisive sur l'Histoire absente. («Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres», en *La diplomatie de l'esprit* 211)

La verdad que representan las memorias, y de la que se hacen eco, a su vez, los *nouvellistes*, resulta más efectiva —esto es, más creíble— porque sus valores estéticos han sido rebajados en un grado. Al adoptar un estilo medio, las memorias asumen una condición retórica menos artificiosa, que en buena medida rehúye el tono y el modo de la verdad ideal —novelesca— de la épica y la historia antiguas, y se concentran, en cambio, en la multiplicidad de verdades parciales que conforman la experiencia concreta. La verdad totalizadora del *roman* queda desplazada, así, por una polifonía de voces individuales. La autoridad de este tipo de relatos, sin embargo, no es menor, pues se sustenta en el carácter testimonial del yo que rememora el pasado y certifica, a partir del propio recuerdo, la autenticidad de lo ocurrido. A medio camino, pues, entre la historia, la biografía, la autobiografía y la novela, la escritura memorialística contribuyó en gran medida a la creciente credibilidad de la *nouvelle*, cuyos autores se acogieron de forma más o menos vacilante a la solidez de la única prosa histórica que contaba con el aval y la confianza de críticos y lectores. La elección de un referente legitimado como inspiración y garantía de las innovaciones narrativas de la *nouvelle* funciona tanto en un sentido teórico como en la práctica literaria. Sucedió lo mismo en el caso de la novela heroica, cuyas llamadas a la poesía épica y al trabajo de los grandes historiadores ya conocemos. Veamos ahora el empleo que los *nouvellistes* hicieron de las memorias a partir de la década de 1660, en una vuelta de tuerca más a la fuerte hibridación genérica que predominó en la ficción en prosa de finales de siglo.

Basta con un primer vistazo a los títulos de las obras de los principales *nouvellistes* de la época para darse cuenta de que, entre la profunda inestabilidad terminológica del nuevo género, la voz *mémoire* ocupa un lugar destacado.⁹ En el mismo sentido, tal vez no resulte ocioso recordar que Mme de Lafayette, conocida casi exclusivamente por su papel de impulsora de la *nouvelle*, cultivó también el género memorialístico. En 1665, poco después de la publicación de *La princesse de Montpensier*, emprendió la redacción de las memorias de su amiga e intercesora en la corte Henrietta de Inglaterra, a petición de la protagonista, prima hermana de Luis XIV: «ne trouvez-vous pas, me dit-elle, que si tout ce qui m'est arrivé, et les choses qui y ont relation, était écrit, cela composerait une jolie histoire? Vous écrivez bien, ajouta-t-elle; écrivez, je vous fournirai de bons mémoires» (*Histoire d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans* 6). La obra permaneció inacabada durante años, hasta que mucho más tarde, con motivo de la muerte súbita de la joven princesa inglesa, Lafayette volvió sobre el texto añadiendo al final una «Relation de la mort de Madame». A estas memorias diferidas siguieron unas *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*, relatadas también en tercera persona. Ambas obras aparecieron de forma póstuma en 1720 y 1731, respectivamente.

Los rasgos de confidencia, e incluso de confesión, que impregnan estos relatos, instancias de una biografía compuesta a partir de materiales autobiográficos (la *Histoire d'Henriette d'Angleterre*) y de un relato fragmentario de los propios recuerdos acerca del espíritu de la corte (*Mémoires de la Cour de France*), remiten al éxito de un tipo de memorias que Fumaroli califica como *mémoires mondains*. Esta variante memorialística, que nace en el siglo XVII junto con las memorias militares o políticas, forma parte, siempre según Fumaroli (*La diplomatie de l'esprit* 214), de esa «immense conversation» galante a la que tanto había contribuido la novela heroica, aunque con un estilo y unos presupuestos muy distintos. Escritas por personas más o menos destacadas de la corte, la mayoría de ellas poco versadas en cuestiones literarias pero interesadas en dar cuenta de su visión personal de la historia, las memorias mundanas se

⁹ Véase R. Démoris, *Le roman à la première personne* 157-160.

sitúan en el extremo opuesto de toda tentación novelesca: el sentido escrupuloso de la verdad y la voluntad de objetividad que manifiestan sus autoras —pues se trata casi siempre de mujeres— se traduce en un discurso minucioso, llevado al detalle, en el que domina la descripción y el diálogo en estilo directo, y en el que el pudor o la modestia autoral impiden cualquier forma de interpretación que no se ajuste a la relación estricta de su testimonio.

Dos obras sobresalen en esta modalidad discursiva: las *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII*, de Françoise Bertaut de Motteville (1621-1689), y las *Mémoires de Anne Marie Louise d'Orléans* (1627-1693), Mlle de Montpensier, a las que ya me he referido.¹⁰ Ambos relatos ilustran de manera representativa la depuración de la forma al servicio de una narración extremadamente sobria, sin aditamentos ni embellecimientos retóricos, así como el esfuerzo crítico contra los silencios y en ocasiones incluso la malicia de los historiadores reales, fautores de una versión propagandística de la historia, a la gloria del rey. Mme de Motteville, doncella al servicio de Ana de Austria, empezó a escribir sus voluminosas *Mémoires* a partir de 1650, impulsada por el tratamiento injusto que a su modo de ver la regente había recibido por parte de la historia oficial, presta a minimizar la importancia de su papel durante los años de la minoría de edad de Luis XIV. A juicio de Motteville, el problema radica en la factura misma de la historia, cuyo desprecio por lo particular va en contra de la correcta apreciación de los personajes regios: «leurs intentions et leurs sentiments étant inconnus, et leurs actions publiques, il arrive souvent que, même sans choquer l'équité, on peut les accuser de beaucoup de fautes qu'ils n'ont pas eu dessein de faire» (*Mémoires* 1: 1).

La falta de atención a las motivaciones psicológicas, origen según Motteville del fracaso del discurso histórico oficial, va unida a otro defecto igualmente grave, que aparece relacionado con la ambición de

¹⁰ También S. Shapiro dedica un estudio a estos dos ejemplos: «Histoire générale et histoire particulière: le discours historiographique chez Mme de Motteville et Mlle de Montpensier», de donde recojo las líneas fundamentales de la argumentación.

los historiadores de la época: la adulación. La total dependencia de los historiadores oficiales, pensionados por el rey, convertía su relato en una crónica superficial y a menudo calumniosa de las relaciones palatinas, especialmente hiriente en el caso de la reina madre, cuya trascendencia política había quedado relegada con frecuencia a un segundo plano, cuando no totalmente silenciada:

C'est ce qui m'oblige d'écrire dans mes heures inutiles, et pour me divertir, ce que je sais de la vie, des mœurs et des inclinations de la reine Anne d'Autriche; et de payer, par le simple récit de ce que j'ai reconnu en elle, l'honneur qu'elle m'a fait de me donner sa familiarité. Car, quoique je ne prétende pas la pouvoir louer sur toutes choses, et que, selon mon inclination naturelle, je ne sois pas capable de déguisement, je suis assurée néanmoins que les historiens qui n'auront pas connu sa vertu et sa bonté, et qui ne parleront d'elle que sur le dire satirique du public, ne lui feront pas la même justice que je voudrais bien lui pouvoir faire, si mon incapacité et mon peu d'éloquence ne m'en ôtoient les moyens. (*Mémoires* I: 1-2)

Reparar, aunque sea parcialmente, la «ignorance» y la «malice» de los historiadores regios: tal es el propósito que subyace a la escritura memorialística de Motteville. Para lograrlo, la autora plantea una focalización exhaustiva en la interioridad de un único personaje, de cuya vida cotidiana aprendemos todos los detalles de primera mano, e incluso los de su vida privada. Se trata de un procedimiento casi antagónico al de la historia general, y sobre el que Motteville advierte en un punto muy avanzado de la lectura:

Ceux qui les liront un jour [ces Mémoires] n'y trouveront pas de si grands événemens que dans les autres, où la France étoit troublée par une guerre civile, et occupée à une contre les étrangers; mais en récompense ils y trouveront la vie particulière de la Reine mère, à quoi je me suis principalement attachée [...]. C'est ce particulier que ceux qui écriront l'histoire générale ne sauront point, ou ne trouveront pas mériter d'y être mis. Cependant c'est ce particulier, dans lequel on ne s'étudie point, qui trahit le secret de nos inclinations, et, marquant notre

caractère, fait connoître si nous sommes dignes d'estime ou de blâme. C'est pourquoi on a plus de curiosité de le savoir que ce qui se passe devant tout le monde, où nous voulons la plupart du temps paroître ce que nous ne sommes pas, et où nous nous tenons toujours sur nos gardes.

Ces mouvemens sont plutôt des passions que des actions qu'on désavoue bien souvent, ou dont on ne veut pas s'honorer par modestie quand elles sont passées, suivant le bien ou le mal qui se trouve dans notre intérieur quand on vient à le découvrir: car c'est le cœur qui est ce qu'il y a de pire et de meilleur. (*Mémoires* IV: 312)

Motteville indaga, así, en un tipo de material —la vida particular, secreta, de una mujer— que en un sentido estricto no pertenece ni al ámbito de la historia ni al de la novela. Y lo hace desde la modestia, que debemos suponer sincera, de alguien «qui ne voudroit pas passer pour auteur», y que afirma ya en el arranque mismo del relato que su tarea consiste simplemente en transcribir aquello que ha presenciado con sus propios sentidos: «Ce que j'ai mis sur le papier, je l'ai vu et je l'ai ouï» (I: 2). La reserva de Motteville ante las connotaciones negativas de la figura del autor recuerda a la de Rapin en el prefacio a sus *Instructions pour l'histoire*, donde el jesuita observa cómo «dans un siècle aussi éclairé, et aussi critique qu'est le nostre, on s'humilie dès qu'on se déclare Auteur» (*Instructions* fol. a4^r). Las *Mémoires* de Motteville, que al parecer Rapin leyó con aprobación, siguen casi al pie de la letra las recomendaciones del historiógrafo, e incluso las llevan más allá. La sencillez que la doncella de Ana de Austria esgrime como rasgo característico de su relato, al que, asegura, «je n'y ajouterai rien» (*Mémoires* I: 2), pretende ser una imitación casi transparente del desorden natural de la experiencia. No hay aquí ni llamadas a la verosimilitud ni preocupación por articular un orden narrativo equilibrado. Todo trabajo de elaboración retórica, incluso el más «sensato», como quería Rapin, resulta cancelado en virtud del flujo espontáneo de la escritura, todavía más cercano a la verdad: «ce que j'écris est un simple récit de la vérité, sans laquelle l'histoire deviendroit une fable ridicule» (IV: 369).

Son las mismas premisas que Mlle de Montpensier, también conocida como la «Grande Mademoiselle», sigue en sus *Mémoires*, en esta ocasión escritas en primera persona con el objetivo primordial de poner en valor la propia experiencia. Las fechas de redacción son inseguras, aunque con bastante probabilidad coincidieron con los años en que Mlle de Montpensier colaboró con su secretario Segrais en *Les Nouvelles françaises*, cuyos dictados parecen confluír. Así, cabe destacar cómo al margen de la autoridad que le conferían sus múltiples títulos nobiliarios y reales (autoridad en la que en cambio se apoyaría Lafayette para la publicación de *La princesse de Montpensier*), la prima hermana del rey fundamenta su relato en sus dotes de observación y memoria, a las que sigue un estilo discursivo que se quiere igualmente desprovisto de toda elaboración:

[...] la facilité que je sens à me ressouvenir de tout ce que j'ai vu et même de ce qui m'est arrivé, me fait prendre aujourd'hui, à la prière de quelques personnes que j'aime, une peine à laquelle je n'aurais jamais cru pouvoir me résoudre. Je rapporterai donc ici tout ce que j'ai put remarquer depuis mon enfance jusqu'à cette heure, sans y observer pourtant d'autre ordre que celui des temps, le plus exactement qu'il me sera possible. J'espère de l'heureuse mémoire que Dieu m'a donnée, qu'il ne m'échappera guère de choses de celles que j'ai vues; et ma curiosité naturelle m'en a fait découvrir d'assez particulières, pour me pouvoir promettre que la lecture n'en sera pas ennuyeuse. (*Mémoires* I: 21)

Frente al trabajo de composición y embellecimiento que implica la escritura de la historia o de la novela, y que a menudo los teóricos de uno y otro género resumen con la metáfora arquitectónica del edificio que hay que diseñar y construir, Mlle de Montpensier aduce de nuevo la espontaneidad de un relato que sigue el simple dictado de la cronología, o aun el movimiento arbitrario de la memoria. Cualquiera otro orden, aunque sea en beneficio de una mayor claridad expositiva, es sentido como artificial y rechazado como producto de la hábil pero desacreditada mano del autor. Así, confiesa: «je ne me donne point la peine de tâcher à mettre ce qui est arrivé dans les temps ni d'y donner

un grand ordre: l'un fatiguerait ma mémoire et l'autre me donnerait de la peine, et je ne prétends pas faire l'auteur, n'ayant pas assez d'habilité pour cela, et il ne me convient en aucune manière» (II :190). La pereza y la negligencia, fingidas o no, sirven como descargo perfectamente galante del carácter deslucido y con frecuencia torpe de la prosa memorialística, al tiempo que son esgrimidas como garantía de la naturalidad y la sinceridad del relato; en cierto modo, y si el contexto lo permitiera, podríamos concebir el gesto como una estrategia verosimilizadora. (Andando el tiempo, a mediados del decenio de 1670, lo emplearon en este sentido las «Mazarinettes» Hortense y Marie Mancini, sobrinas del cardenal Mazarino, en sus respectivas *Mémoires*, para justificar los avatares novelescos de sus vidas.)¹¹

Por lo que cumple a la materia histórica, Mlle de Montpensier admite en diversos puntos de su relato un único criterio que implica cierto grado de elaboración, y que tiene que ver con la elección de lo que merece ser contado. Con la voluntad manifiesta de revelar las lagunas de la historia regular, el testimonio de esta memorialista procura concentrarse en lo desconocido o ignorado por los historiadores, desechando a un tiempo aquellos aspectos ya publicados por ellos. Así, son diversas las ocasiones en las que deja de relatar algún asunto o escena, como por ejemplo el detalle de una conversación, pues «étant imprimé dans les actes du parlement, et étant su de tout le monde, me paroît une chose si publique, que je ne prendrai pas la peine de la mettre ici» (I: 150). El interés reside en demostrar los límites de la historia oficial relatando desde dentro, y de primera mano, los resortes secretos que motivan y explican las acciones de los hombres. Y ello sin articular imaginativa o racionalmente un argumento sostenido, sino acumulando una multitud de pequeñas verdades concretas, autorizadas con la fuerza sola del testimonio personal. Afirma incluso en este sentido Montpensier: «Je ne m'amuserai pas à mettre en détail les choses que je n'ai point vues

¹¹ Compárense, así, los prefacios de las *Mémoires de M.L.D.M.* («Madame de la duchesse Mazarin», 1675), de Hortense Mancini, y de la *Apologie ou Les véritables Mémoires de Marie Mancini, princesse de Colonna* (1678), amor platónico de Luis XIV, escritas para refutar la aparición en 1676 de unas memorias apócrifas sobre su vida.

et dont je n'ai pas eu une particulière connaissance. Car de dire ce que l'on entend de dire, ce ne serait pas toujours la vérité; c'est pourquoi je supprime beaucoup de choses que d'autres mettraient» (I: 314).

Rebajar las expectativas estéticas, depurar la forma, suprimir lo superfluo y contar solo aquello que pueda testimoniarse como verdadero. Con estas pocas indicaciones básicas, y un enorme aunque tardío éxito editorial, el género de las *mémoires* contribuyó a dignificar y dar valor histórico a la experiencia cotidiana, así como a demostrar la eficacia del testimonio particular, punto de vista parcial pero privilegiado frente a las ilusiones totalizadoras de la historia antigua y el *roman*. Al margen del pudor o la modestia galantes de memorialistas como Motteville y Montpensier, y aun por encima del rechazo común a la figura autoral, estos relatos —y en especial su variante mundana— implicaron asimismo una exaltación del yo narrativo, verdadero o apócrifo, que no podía pasar inadvertida a quienes por las mismas fechas exploraban nuevas formas de ficción. Las memorias, un tipo de historia *écrite par lui or elle-même*, sumaba a su credibilidad el extraordinario atractivo de lo privado y secreto, y abría de este modo un amplio horizonte de posibilidades a la *nouvelle*, que gozaría bajo su influjo de un éxito arrollador durante las últimas décadas del siglo.

4.3 «Ce n'est point icy un Roman»

Cabe advertir, sin embargo, que desde un inicio el empleo que los *nouvellistes* hicieron de la escritura memorialística estuvo sujeto a tensiones. En primer lugar, porque sólo subrepticamente podían equiparar su autoridad a la de los grandes nombres de la corte, como el de la «Grande Mademoiselle», las «Mazarinettes» Hortense y Marie Mancini o el cardenal de Retz, autor de unas célebres *Mémoires* compuestas también en primera persona entre 1675 y 1677. Además, la factura de los relatos que a lo largo del último cuarto de siglo se publicaron bajo la prestigiada etiqueta de *mémoires*, sin serlo, delataba un mayor gusto por la intriga que por la sobriedad y contención que caracterizan a sus referentes auténticos, aunque más de un lector se dejara llamar a engaño.

La muestra más clara y más conocida en este sentido es la que plantean las pseudo-memorias de Courtilz de Sandras, autor a partir de 1687 de una dilatada serie de obras en este género, entre las que sin duda destacan las *Mémoires de Mr. D'Artagnan* (1700), por su influencia en la novela de Alexandre Dumas.¹² El éxito de este tipo de obras, a medio camino entre la biografía y la impostura, fue enorme, a juzgar tanto por el número de impresiones en suelo francés como por la rapidez de las traducciones, sobre todo al inglés. El escándalo, por supuesto, tampoco se haría esperar; así el *The Tatler* del 22 de octubre de 1709:

The first whose Merits I shall enquire into, are some merry Gentlemen of the *French* nation, who have written very advantageous Histories of their Exploits in War, Love, and Politics, under the Title of Memoirs. I am afraid I shall find several of these Gentlemen tardy, because I hear them in no Writings but their own. [...] By this Means several who are either unknown or despis'd in the present Age, will be famous in the next, unless a sudden Stop be put to such pernicious Practices. There are others of that gay People, who (as I am inform'd) will live half a Year together in a Garrat, and write an History of their Intrigues in the Court of *France*. [...] The most immediate Remedy that I can apply to prevent this growing Evil, is, that I do hereby give Notice to all Booksellers and Translators whatsoever, That the Word *Memoir* is *French* for a Novel; and to require of them, That they sell and translate it accordingly. (*The Tatler* II: 35-36)

Richard Steele, fundador y editor principal de *The Tatler* bajo el nombre y la personalidad irónicamente inventadas de Sir Isaac Bickerstaff, en referencia a una burla previa de Swift, desenmascara las *mémoires* como meros trasuntos de la novela, género con el que, afirma, los libreros y traductores ingleses deberían identificarlas, y cuya impronta es severamente censurada. Tal y como declararía un año más tarde en la

¹² A las también célebres *Mémoires de Monsieur le Comte de Rochefort* (1687) de Courtilz de Sandras siguieron las *Mémoires de Messire Jean-Baptiste de La Fontaine* (1698) o las *Mémoires de Mme la marquise de Fresne* (1701). G. Berger se ocupa de su estudio en «Histoire et fiction dans les pseudo-mémoires de bête classique: dilemme du roman ou dilemme de l'historiographie?».

dedicatoria a la voluminosa compilación de los diversos números de la revista, *The Tatler* tenía como principal propósito «to expose the false Arts of Life, to pull off the Disguises of Cunning, Vanity, and Affectation, and to recommend a general Simplicity in our Dress, our Discourse, and our Behavior» (I: 8). Las recién importadas *vidas* francesas, juzgadas como una muestra más de la vanidad y afectación típicas del país rival, constituían, así, el blanco perfecto de la sátira de Steele, aunque ni mucho menos fuera el primero ni el único en reprobarlas. La batalla personal de este *Wit*, librada en buena medida entre las paredes de la Will's Coffee-house londinense, desde donde firma casi todos los artículos, coincidía con la que un crítico francés como el protestante Pierre Bayle (1647-1706) había mantenido desde las páginas igualmente influyentes de sus *Nouvelles de la République des Lettres*, y sobre todo en su *Dictionnaire historique et critique, publicado por primera vez en 1697*.

También para Bayle la licencia que se concedían los falsos memorialistas resultaba inadmisibles. A propósito de las *Mémoires de Monsieur le Comte de Rochefort* (1687), de Courtilz de Sandras, afirma que «on ne vit jamais un tel embaleur de toutes sortes de contes, ni un tel compilateur de toutes les rapsodies satiriques qu'on peut apprendre dans les auberges, et dans les armées» (*Dictionnaire* IV: 168). Y aun con más dureza se refiere a la mezcla de historia y novela que advierte de manera creciente en las prensas francesas, en esta ocasión con motivo de la publicación de las *Mémoires de la cour d'Espagne* (1690), de Mme d'Aulnoy. En esta obra se relatan las discrepancias entre la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, regente de España tras su muerte en 1665, y Juan José de Austria, hijo bastardo del rey; personaje clave en esta historia, y en las *Mémoires*, es el padre jesuita Juan Everardo Nithard, confesor de la reina viuda, al que Bayle dedica una entrada en su *Dictionnaire*, y cuyo comentario motiva la siguiente digresión acerca del valor histórico del nuevo género en boga:

On s'est laissé prévenir de la pensée que ses Ouvrages ne sont qu'un mélange de fictions et de vérités; moitié Roman, moitié Histoire; et l'on n'a point d'autre voie de discerner ce qui est fiction d'avec les faits véritables,

que de savoir par d'autres Livres si ce qu'elle narre est vrai. C'est un incon-
 vénient qui s'augmente tous les jours par la liberté qu'on prend de publier
 les Amours secrettes, l'Histoire secrette, etc. de tels et de tels Seigneurs,
 fameux dans l'Histoire. Les Libraires et les Auteurs font tout ce qu'ils
 peuvent, pour faire accroire que ces Histoires secrettes ont été puisées
 dans des Manuscrits anecdotes: ils savent bien que les Intrigues d'amour,
 et telles autres Aventures plaisent davantage quand on croit qu'elles sont
 réelles, que quand on se persuade que ce ne sont que des inventions. De-
 là vient que l'on s'éloigne autant que l'on peut de l'air romanesque dans
 les nouveaux Romans; mais par-là on répand mille ténèbres sur l'His-
 toire véritable, et je croi qu'enfin on contraindra les Puissances à donner
 ordre que ces nouveaux Romanistes aient à opter; qu'ils fassent, ou des
 Histoires toutes pures, ou des Romans tout purs; ou qu'au moins ils se
 servent de crochets pour séparer l'une de l'autre, la vérité et la fausseté.
 (*Dictionnaire* III: 506)

Las precauciones de Bayle ante las *Mémoires* de la baronesa de Aulnoy, así como la peculiar recomendación de distinguir entre corchetes la verdad histórica de la mentira novelesca, para evitar la confusión de los lectores, dan cuenta del desconcierto que a finales de siglo había generado la fiebre de las falsas memorias, y la proliferación, bajo sus auspicios, de intrigas y aventuras secretas. Como el editor de *The Tatler*, Bayle acusa la connivencia de los libreros con una práctica editorial ciertamente rentable pero en todo punto indigna desde el punto de vista de la historia y de la moral. En estrecha complicidad con ellos, concedores aventajados de las preferencias del público lector, los «nouveaux Romanistes» procuraban alejarse al máximo del desprestigiado «air romanesque» de las novelas heroicas, haciendo pasar sus invenciones por sucesos realmente acontecidos, al precio, claro, de lo que Bayle considera un abuso inadmisibles de la historia. Desde esta perspectiva, la *nouvelle* no dista mucho del travestismo histórico del que tanto se había acusado al *roman*, y con el que los «nuevos novelistas» niegan cualquier asimilación. Las tensiones sobre este asunto son evidentes, y en buena medida explican la vehemencia con que a menudo los autores defienden sus relatos, verdaderos o no («S'ils ont le défaut d'être écrits avec simplicité et

sans ornement, ils ont au moins tous les avantages de la Verité», afirma de sus *Mémoires* Mme d'Aulnoy; fol. a2^o), así como las contradicciones, recusaciones o ambigüedades que dominan los discursos prologales de la época.

Las *nouvelles* de Marie-Catherine Desjardins (1640-1683), Mme de Villedieu, brindan un ejemplo ineludible a este respecto. Considerada junto a Lafayette como una de las autoras más representativas de la época, Villedieu es merecedora también de una entrada en el *Dictionnaire* de Bayle, en la que se le atribuye ni más ni menos que la invención del nuevo género, así como haber acabado con la moda novelesca del *roman*:

Elle mit à la mode ces petites Historiettes Galantes [...] et fit tomber ces longs et vastes récits d'Avantures héroïques, guerrieres, et amoureuses, qui avoient fait gagner tant d'argent aux Imprimeurs de *Cassandre*, de *Cleopatre*, de *Cyrus*, et de *Clelie*, etc. Le nouveau goût qu'elle créa subsiste encore: et quoi que cette espece d'Ouvrages perde promptement la grace de la nouveauté, on lit encore avec plaisir les premiers Romans qu'elle composa selon sa nouvelle idée. (*Dictionnaire* II: 833)

Entre las *nouvelles* de Villedieu, Bayle destaca el *Journal amoureux* (1669-1671), *Les Annales galantes* (1670) y *Les Galanteries grenadines* (1673), todas ellas portadoras, como ha observado Nathalie Grande, de un abundante y rico repertorio de textos de acompañamiento (dedicatorias, cartas reales y fingidas, avisos al lector, catálogos e incluso una tabla de materias históricas).¹³ A propósito del primero de los títulos elogiados, el *Journal amoureux*, Bayle pone como ejemplo del buen hacer de la autora, a pocos meses después de su muerte, el aviso al lector que acompaña la reedición del *Journal* de 1680. Lo hace en las *Nouvelles de la République des Lettres* del mes de octubre de 1684, en las que compara la falsedad de los *nouvellistes* de la época, «empoisonneurs» de la historia moderna, con la honestidad de Villedieu, quien frente a los usos de sus contemporáneos

¹³ N. Grande, «Discours paratextuel et stratégie d'écriture chez Madame de Villedieu», contribución al volumen de E. Keller-Rahbé, *Madame de Villedieu romancière. Nouvelles perspectives de recherche*, obra a la que también remito para el estudio de esta autora.

habría advertido «soigneusement» que su obra no contenía sino «pures fictions» (*Nouvelles 1684* 865-866). Ahora bien, la *bonne foy* que Bayle celebra en la difunta autora, y a la que encomienda al resto de novelistas vivos, es en realidad una suerte de retractación de última hora, del estilo de la que advertíamos en *La princesse de Montpensier* de Lafayette, y, como en ese caso, tampoco éste aparece libre de contradicciones, puesto que la historicidad que se niega en el paratexto es sustentada después a lo largo de todo el relato.

Algo cambian las cosas en *Les Annales galantes*, por seguir con los títulos destacados por Bayle, aunque de esta obra se desprenda una imagen un poco menos «soigneuse» de Villedieu. La sucesión de relatos breves que componen los *Annales*, casi todos de tema amoroso, tienen un marcado tono intrigante, con amantes disfrazados, cartas perdidas, falsos reconocimientos, reflexiones moralizadoras y desenlaces felices. Y, sin embargo, en el «Avant-propos» la autora declara con absoluta vehemencia la verdad de lo narrado; e incluso aporta, para sustentar tal afirmación, una más que dudosa tabla de materias históricas:

Le Siecle se vante de tant de subtilité, et la licence d'écrire les intrigues vivantes est devenuë si commune, que j'ay crû devoir prevenir les Erreurs du Public par cet Avertissement. Je lui declare donc, que les *Annales Galantes* sont des Veritez Historiques, dont je marque la source dans la Table que j'ay inserée exprés au commencement de ce premier Tome. Ce ne sont point des Fables ingenieuses, revêtuës de Noms veritables... Ce sont des traits fideles de l'Histoire Generale. (*Annales galantes* fol. a4^r)

Poco hay aquí de aquella honestidad que según Bayle caracterizaba las *nouvelles* de Villedieu. La autora no sólo niega todo aire de familia con la ficción novelesca, asimilando sus *Annales* a la historia general, sino que hace suyas las prevenciones del siglo ante la consabida licencia de los *nouvellistes*, con la voluntad de captar así la benevolencia del lector. Y a este movimiento le sigue otro igualmente artero, aunque un punto más justo, y en el que Villedieu parece recuperar el tono confesional:

J'avouë que j'ay ajoûté quelques ornemens à la simplicité de l'Histoire. La Majesté des matieres Historiques ne permet pas à l'Historien judicieux de s'étendre sur les Incidens purement Galants. Il ne les rapporte qu'en passant, et il faut une Bataille fameuse ou le renversement d'une Monarchie pour luy attacher une digression. J'ay dispensé mes *Annales* de cette austerité. [...] J'augmente donc à l'Histoire quelques entreveuës secretes et quelques discours amoureux. Si ce ne sont ceux qu'ils [les personnages historiques] ont prononcés, ce sont ceux qu'ils oient dû prononcer. Je n'ay point de memoires plus fidelles que mon Jugement: quand on me'n fournira quelque-uns où mes Heros parleront mieux que dans mes *Annales*, je consens à rapporter leurs paroles propres. Mais tant que les Historiens les rendent muets je croiray pouvoir les faire parler à ma mode. (fols. a4^v-a5^r)

Frente a la simplicidad y la austeridad de la historia, y frente a la fidelidad a los detalles de las memorias, Villedieu reconoce haber procedido por *ampliación*, inventando para los personajes históricos escenas y conversaciones galantes que nunca habrían tenido lugar y que pertenecen únicamente a la esfera de lo ideal. Pocos años más tarde, en el *Avis* de sus *Nouvelles affriquaines* (1673), volvería en cambio a la idea de verdad que aquí admite haber subvertido y, en un gesto manifiesto de protección ante las críticas, subraya la fuerza de la historia que no pide aditamento alguno, y que excluye todo trabajo retórico que no sea el de la relación exacta de la experiencia vivida: «Cette Histoire semble n'avoir pas besoin d'un grand éclaircissement; il suffit de dire qu'elle est vraye, pour répondre aux objections qu'on pourroit faire, et quand un auteur ne fait que rapporter fidelement une verité, il ne se charge ni de l'embellir, ni de la diminuer» (*Œuvres* VI: 473). En el fondo, sin embargo, la argumentación no ha variado, pues bajo las diversas y contradictorias formas del discurso prefacial de Villedieu puede escucharse una única y consistente afirmación de su autonomía y libertad creativas. La vida frente al arte, pero arte al fin y al cabo.

Incluso en una obra tan medida como *Dom Carlos* (1672), de Saint-Réal, a la que me he referido en el capítulo anterior, encontramos un amplio espacio conquistado por la imaginación. El relato, al que como sabemos se concede el mérito de haber inaugurado la etiqueta «nouvelle

historique» en los subtítulos sucesivos de las dos primeras ediciones de los Países Bajos, se acoge de manera clara al género de las memorias. La elección del tema, el destino desgraciado del primogénito de Felipe II de España, se basa en una abundante documentación histórica, a la que Saint-Réal remite en el *Avis* y a la que hace llamadas puntuales en diversos momentos de la narración:

Cette histoire est tirée de tous les auteurs espagnols, français, italiens et flamands qui ont écrit sur le temps auquel elle s'est passée. Les principaux sont M. de Thou, Aubigné, Brantôme, Cabrera, Campana, Adriani, Natalis Comes, Dupleix, Matthieu, Mayerne, Mezeray, Le Laboureur sur Castelnau, Strada, Meteren, l'historien de Dom Juan d'Autriche, le Éloges du P. Hilarion de Coste, un livre espagnol des *Dits et faits de Philippe II*, et une *Relation de la mort et des obsèques* de son fils, etc. Elle est encore tirée de diverses pièces servant à l'histoire, tant manuscrites qu'imprimées. Entre autres, d'un petit livre en vers intitulé *Diogenes*, qui traite cette matière à fond, et d'un manuscrit de M. de Peiresc exprès sur ce même sujet. (*Dom Carlos* 134)¹⁴

Todo este arsenal documental, cuya autoridad se pone al servicio de la ficción desde la *captatio* misma que acabamos de leer, obedece también a los intereses propios de la escritura memorialística.¹⁵ Aún en el *Avis*, Saint-Réal explica que en estas lecturas ha encontrado «des particularités» del amor entre don Carlos e Isabel de Valois, por lo que se ha creído en el deber de «en faire part au public, parce qu'elles justifient la mémoire de cette princesse» (133). El *Dom Carlos* quiere ser a la reina Isabel de Francia, así, lo que las *Mémoires* de Motteville fueron para Ana de Austria: una rehabilitación de su trascendencia política y de su virtud personal. Si Motteville ensalzaba el papel de la reina madre en

¹⁴ Para un estudio de las fuentes del *Dom Carlos*, y de la obra en su conjunto, véase la edición crítica de M. Escola, por la que cito el texto, y la bibliografía por él seleccionada.

¹⁵ No es de extrañar, así, que un par de años más tarde Hortense Mancini le ofreciera patronazgo. Por esas fechas, la preferida del Cardenal Mazarin estaba redactando sus *Mémoires*, en las que se especula que Saint-Réal tal vez hubiera colaborado.

la joven corte de Luis XIV, así como su heroísmo durante la regencia y los difíciles años de la Fronda, Saint-Réal reivindica la gloria y la virtud de quien considera una influencia fundamental sobre el futuro Enrique IV, proponiéndose limpiar la reputación de la princesa de las imputaciones «*toujours criminelles*» sobre su supuesta pasión por don Carlos, hijo de su esposo Felipe II. El meollo de la trama política que plantea Saint-Réal, en la que el amor de la joven pareja frente a la tiranía del rey copa todo el protagonismo, se sitúa de lleno en la *leyenda negra*—mucho más que en la historia— del monarca español. Aires de leyenda que se mezclan con los aires trágicos de un amor imposible, y de dudosa consistencia real, que le valieron a Saint-Réal más de una comparación con Shakespeare y Racine, y que más de un siglo después inspirarían el *Don Karlos* de Schiller (1787) y la ópera homónima de Verdi (1867).

Historia y ficción se mezclan, así, en un relato cuya ambigüedad bien se merece el título de *nouvelle historique*, aunque no el de «*histoire*», que Saint-Réal también reclama. Y lo mismo ocurre con su siguiente obra, *La Conjuration des Espagnols contre la république de Venise* (1674), situada nuevamente en los entresijos de la historia de España.¹⁶ Bajo la etiqueta de *nouvelle historique* inaugurada por Saint-Réal, y en buena imitación de su *Dom Carlos*, cabe destacar todavía dos obras más, ambas publicadas en 1675, por cuanto ilustran el tipo de tensiones que hemos visto hasta aquí. En esencia no aportan argumentaciones nuevas, pero son interesantes en tanto que subrayan algunas de las estrategias narrativas que serían moneda común entre los *nowellistes* de las últimas décadas del siglo. Veamos en primer lugar el modo en que Edme Boursault (1638-1701) presenta *Le prince de Condé, nouvelle historique*:

Quoy qu'il y ait dans cette petite Piece assez de circonstances de l'Histoire pour faire presumer que tout en est veritable, on veut, s'il est

¹⁶ Para el estudio de esta obra, remito a la edición crítica de M. Valensi. Sobre la fascinación del barroco francés por la historia de España, véase J. Cazenave, «Le roman hispano-mauresque en France», así como las contribuciones de A. Sanz y G. Hautcoeur en el volumen panorámico de M. Boixareu y R. Lefere, *La Historia de España en la Literatura Francesa*.

possible, divertir le Lecteur sans l'abuser, et prevenir l'erreur où il feroit s'il ajoutoit foy à tous les incidens qu'il y trouvera. On peut regarder comme autant de veritez les endroits qui ne concernent que la Guerre, mais on ne garentit pas ceux où l'amour a quelque part: Et à proprement parler, ce n'est icy qu'un petit Roman à quoy l'on prête des Noms Illustres, pour le faire recevoir plus favorablement, parce que l'on est plus sensible aux aventures d'un Prince que l'on connoist qu'à celles d'un Heros qu'on ne connoît pas. (*Le prince de Condé fols. 12^r-12^v*)

La *bonne foy* de la que hace gala Boursault en este aviso de «le libraire au lecteur» parece remitir a la recomendación que Bayle haría años más tarde con motivo de las *nouvelles* de Villedieu. El propósito de este protegido de Pellisson y de Corneille no es más alto que el de divertir al lector a partir de una materia tomada de la historia de Luis I de Borbón, príncipe de Condé, cuyo elogio revierte también aquí en el Buen Rey Enrique IV, sobrino del protagonista. No se pretende, pues, que el lector dé crédito a todo lo que la obra cuenta, y a tales efectos Boursault distingue entre la verdad de las hazañas del príncipe durante las Guerras de Religión, por un lado, y el carácter novelesco de sus intrigas amorosas con la hija del mariscal de Saint-André, Catherine d'Albon, y aun con la madre de ésta, por el otro. El matiz es importante y le lleva de hecho a admitir que, por lo que cumple a la temática amorosa, a la que el autor concede aun más protagonismo que Saint-Réal, la obra es «à proprement parler» un pequeño *roman*. El efecto de historicidad propio de la *nouvelle* participa, así, del que a su vez genera la maquinaria novelesca, convirtiendo la lectura de la obra en lo que Christian Zouza describe como «un jeu incessant de dissimulation et de dévoilement» («Les métamorphoses de l'histoire et de la fiction dans *Le prince de Condé* de Boursault» 101).

La segunda de las obras que me interesa comentar, también muy brevemente, es *Marie Stuart, reine d'Écosse, nouvelle historique*, de Pierre Le Pesant de Boisguilbert (1646-1714). La motivación de esta *nouvelle* sigue, como el *Dom Carlos*, el modelo revisionista del género de las memorias, y al margen de toda vacilación se presenta con la contundencia que sigue:

Ce n'est point icy un Roman, c'est une Histoire tres-veritable; non-seulement dans le general, comme chacun sçait; mais encore dans toutes ses circonstances que beaucoup de gens ignorent, puisqu'elles sont également éloignées des deux idées de Martyre et de Courtisane, que le zele du Pere Caussin et les calomnies de Bucanan ont répandu jusques icy de cette Reyne dans le monde. (*Marie Stuart fol. A2^r*)

El estatuto «tres-veritable» de esta historia se sostiene en primer lugar por la negación del *roman*, así como por la confrontación con la historia general. Lo que la obra promete, en este sentido, es la pequeña historia secreta de la reina de Escocia, con el objetivo de combatir las interpretaciones frívolas o exageradas que envolvieron a esta trágica figura desde su confinamiento y ejecución en el castillo de Fotheringhay en 1587. Según Boisguilbert, la verdadera María Estuardo se aleja tanto de la imagen que el padre jesuita Nicolas Caussin había dado de ella en *La cour sainte* (1624), donde se la describe en términos desgarradores como «la plus Catholique qui fut au monde», como del vil retrato que Buchanan hizo de la reina siguiendo las órdenes de quien fuera su máxima rival, Isabel I de Inglaterra.¹⁷ Con estas premisas, leyenda y tragedia vuelven a aparecer de la mano en esta *nouvelle*, cuya ambición literaria la sitúa, siempre según su autor, por encima de la historia moderna y por supuesto a una distancia infinita de las que se considera ya como las «viejas» novelas heroicas.¹⁸ «Ce n'est point icy un Roman»,

¹⁷ La cita de Caussin (*La cour sainte* II: 1194) procede de la larga sección que el jesuita dedica a la reina, motivada también por la voluntad de hacer justicia contra «la malice des Historiens»; Caussin pretende hacer ver al lector que «jamais Histoire ne fut plus déguisée par les Heretiques partisans, iamaís la meschanceté n'apporta tant d'artifices, la calomnie tant de mensonges, le mensonge tant de couleurs, et l'impieté tant d'effort pour décrier une pauvre Princesse» (II: 1055). Por lo que respecta a Buchanan, cabe apuntar que el padre Rapin lo destaca como ejemplo de parcialidad, especialmente «dans son Histoire d'Escosse», en la que el autor escocés «flétrit l'honneur de Marie Stuart, pour gratifier Elizabeth Reine d'Anglaterre» (*Instructions pour l'histoire* 330).

¹⁸ Es interesante notar, en relación a este punto, que antes del célebre drama schilleriano *Maria Stuart* (1800), la trágica vida de la reina de Escocia fue objeto también, entre otras adaptaciones literarias, de una de las primeras novelas del llamado «gótico histórico», *The Recess* (1783-1785), de Sophia Lee, en la que las narradoras son las hijas gemelas que la reina habría tenido de un matrimonio secreto. De un modo

afirma Boisguilbert: una fórmula que pronto haría fortuna y que condensa como ninguna otra la idea de un nuevo tipo de novela que se define, según vamos viendo, contra lo novelesco.

4.4 *La polémica según el Mercure galant*

«N'est-ce pas un roman», escribe Mme de Lafayette a propósito de la más célebre de sus *nouvelles*, *La princesse de Clèves*, impresa de forma anónima en marzo de 1678. Marie-Madeleine Pioche de La Vergne se ocupó bien de no identificarse nunca con la figura de novelista; ninguna de sus obras apareció con su nombre y son conocidas sus maniobras para mantener oculta su práctica literaria (así como para confesar tardía y veladamente su autoría).¹⁹ Poco después de la publicación de *La princesse de Clèves*, en una carta del 13 de abril enviada a Joseph-Marie de Leschenaie, secretario de la duquesa de Saboya, Lafayette niega toda relación con la obra y se refiere a ella en los términos elogiosos pero desapegados de una lectora cualquiera:

Je le trouve très agréable, bien écrit, sans être extrêmement châtié, plein de choses d'une délicatesse admirable, et qu'il faut même relire plus d'une fois, et surtout ce que j'y trouve, c'est une parfaite imitation du monde de la cour et de la manière dont on y vit. Il n'y a rien de romanesque, ni de grimé; aussi n'est-ce pas un roman, c'est proprement des mémoires et c'était, à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé» (*Correspondance* II: 63).

El juicio de Lafayette sobre su propia obra, en la que es sabido que La Rochefoucauld colaboró en alguna medida, es la manifestación privada de una estrategia que antes que ella ya habían empleado públicamente Villedieu, Saint-Réal o el mismo Boisguilbert en los paratextos de sus

autoconsciente, Lee reivindica toda la carga novelesca que el racionalismo del siglo XVIII había relegado a los márgenes de la literatura.

¹⁹ Véase H. Ashton, «L'anonymat des œuvres de Mme de Lafayette», y J. DeJean, *Tender Geographies* 94-126.

nouvelles. Se destacan también aquí el uso de un estilo natural, la atención por los detalles, la imitación exacta de la vida cotidiana y la negación de todo rasgo novelesco, categoría con la que, según demuestra Catherine Costentin, Lafayette mantuvo un vínculo «à la fois fasciné et soupçonneux» («Le romanesque dans les œuvres de Mme de Lafayette: une fascination distanciée» 85). Por lo que leemos en la misiva, además, el primer título de *La princesse de Clèves* no habría sido otro que *Mémoires*, un género de cuyos valores estéticos Lafayette era perfecta conocedora: recordemos que a la altura de 1678 ya había dado por concluida la redacción de las memorias de Henrietta de Inglaterra.²⁰ Como en los últimos ejemplos mencionados (el *Dom Carlos*, *Le prince de Condé*, *Maria Stuart* o la propia *Princesse de Montpensier*), la acción de *La princesse de Clèves* se aglutina en torno a un único personaje, en este caso de pura invención: Mlle de Chartres, futura princesa de Clèves, cuyas vicisitudes permiten adentrar al lector en la historia secreta de la corte de los Valois.

Basada en parte en las mismas fuentes históricas que el *Dom Carlos*, el relato se sitúa en los últimos años del reinado de Enrique II, entre 1558 y 1559, e incluye la descripción del torneo celebrado con motivo de las nupcias entre su hija Isabel de Valois y Felipe II, en el que el rey francés murió a consecuencia de un lanzazo recibido en el ojo. La historia de *La princesse de Clèves* concluye, así, por las mismas fechas en que empieza la obra de Saint-Réal, en cuyas primeras páginas el joven don Carlos recibe la terrible noticia de que la princesa Isabel finalmente será dada en matrimonio a su padre en vez de a él.²¹ Como la primera

²⁰ Acerca del interesante juego de correspondencias entre la *nouvelle* y el género memorialístico en la obra de Lafayette, véase R. Francillon, «Madame de La Fayette: au carrefour des esthétiques du roman», autor también de un estudio fundamental, al que remito: *L'œuvre romanesque de Madame de La Fayette*. La bibliografía acerca de esta autora, y de *La princesse de Clèves* en particular, es abundantísima; para una buena selección, véase la edición crítica de J. Mesnard, por la que cito la obra.

²¹ Para el estudio de las fuentes históricas de la *nouvelle*, son todavía referencia obligada los viejos artículos de H. Chamard y G. Rudler: «Les sources historiques de *La Princesse de Clèves*», «Les épisodes historiques de *La Princesse de Clèves*», «La couleur historique dans *La Princesse de Clèves*» y «L'histoire et la fiction dans *La Princesse de Clèves*». Sobre la deuda de Lafayette con respecto al *Dom Carlos*, véase S. Haig, «*La Princesse de Clèves* and Saint-Réal's *Dom Carlos*».

nouvelle de Saint-Réal, el interés principal del relato de Lafayette reside también en las intrigas palaciegas y en las desventuras sentimentales de un trío amoroso envuelto en la tragedia. Sus protagonistas son la ya mencionada Mlle de Chartres y dos personajes masculinos, ambos tomados de la historia, que la narradora destaca de entre lo más granado de la corte francesa, con cuya detallada descripción arranca la obra: Jacques de Clèves (1544-1564), segundo hijo del duque de Nevers, y Jacques de Savoye (1531-1585), duque de Nemours, hijo de Philippe de Savoye y de Charlotte d'Orléans-Longueville. El primero, con quien Mlle de Chartres se casa empujada por su madre, es elogiado sobre todo por su «prudence», mientras que Nemours, por quien la ya esposa de Clèves desarrolla una pasión que enseguida verá correspondida, es descrito como «un chef-d'œuvre de la nature», «l'homme du monde le mieux fait et le plus beau» (*La princesse de Clèves* 71-72).

Los dos episodios más polémicos de la novela, la confesión de Mme de Clèves a su marido de su amor por otro, primero, y el rechazo de la protagonista hacia su amado Nemours, después, van precedidos cada uno de ellos por la muerte de un personaje fundamental de la trama: Mme de Chartres, quien en el lecho de muerte advierte a su hija de las desdichas que le esperan si no toma las decisiones correctas (retirarse de la corte, renunciar al amor), y el propio príncipe de Clèves, quien al morir —de pena, al saber que su amor no es correspondido— deja la puerta abierta a nuevas esperanzas por parte de Nemours, quien, contra lo esperado, las verá frustradas para siempre. Las muertes de Mme de Chartres y de M. de Clèves anticipan y en cierto modo preparan la carga trágica de las dos escenas claves de la obra.²² En el caso de la escena de la confesión, además, la intensidad y la significación del diálogo entre los cónyuges aparece reforzada por el relato de una de las breves historias intercaladas que puntean la obra, antes de que Mme de Clèves se atreva a confesar la verdad de sus sentimientos. Cuenta esa historia el propio M. de Clèves, con motivo de una reciente confesión por parte de su

²² Lo apunta A. M. Holzbacher en su edición de la obra en castellano; véase la bibliografía.

amigo el conde de Sancerre, quien tras la muerte de su amada, la viuda Mme de Tournon, descubre que estaba enamorada de otro. Las claras resonancias de esta historia con la acción principal, así como el elogio de la sinceridad con que M. de Clèves critica la actuación de la difunta con su desconsolado amigo, turban sobremanera a Mme de Clèves, quien páginas más adelante corregirá el fingimiento y la traición de Mme de Tournon sincerándose a su marido en los términos que siguen:

–Eh bien, Monsieur, lui répondit-elle en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari; mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. Il est vrai que j'ai des raisons de m'éloigner de la Cour et que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge. Je n'ai jamais donné nulle marque de faiblesse et je ne craindrais pas d'en laisser paraître si vous me laissiez la liberté de me retirer de la Cour ou si j'avais encore Madame de Chartres pour aider à me conduire. Quelque dangereux que soit le parti que je prends, je le prends avec joie pour me conserver digne d'être à vous. Je vous demande mille pardons si j'ai des sentiments qui vous déplaisent; du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions. Songez que pour faire ce que je fais, il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on n'en a jamais eu; conduisez-moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore, si vous pouvez. (171).

Los primeros lectores de *La princesse de Clèves* recibieron la obra, y en especial el momento de esta confesión («un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari»), con una mezcla de entusiasmo, incredulidad y escándalo moral. De ello tenemos noticia gracias sobre todo a la empresa visionaria del escritor y publicista Jean Donneau de Visé (1638-1710), fundador en 1672 de un nuevo medio de difusión de la actualidad galante de la época: el *Mercurie galant*.²³ En el primer número de la gaceta, publicado

²³ Sobre la historia y *modernidad* de este periódico, así como sobre su papel en la difusión y promoción de la novela, véase M. Vincent, *Donneau de Visé et le Mercurie galant* y «Anciens et Modernes dans le 'Mercurie galant'. Prémices et échos de la Querelle dans la société mondaine», de la misma autora, y C. Esmein, «Genre romanesque et critique littéraire (fin XVII^e-début XVIII^e siècle): le *Mercurie galant* et l'avènement d'une critique mondaine».

con la aprobación del rey y en asociación con el librero Claude Barbin, un aviso de «Le libraire au lecteur» explica la novedad y el carácter marcadamente mundano de la publicación y anuncia la diversidad de su contenido. El objetivo es el de «plaire à tout le monde» y, para satisfacerlo, se promete la inclusión en todas las entregas de «Romans», «Histoires divertissantes», «Nouvelles», «Livres de Galanteries» y cualquier otra pieza de circunstancia (*Le Mercure galant. Contenant plusieurs histoires véritables* 8-10). Asimismo, se destaca la constante atención a las novedades literarias procedentes tanto de las provincias como del extranjero, de manera «qu'il n'arrive rien de nouveau dans le Monde dont il ne parle dans ses Lettres», y se remarca el carácter participativo de la gaceta, que se presenta «comme le dessein d'un Ouvrage auquel on peut ajouter beaucoup, et non comme un Ouvrage achevé» (9). El *Mercure galant* proponía establecerse, así, como el centro de opinión de la actualidad literaria, y el tiempo bien ha demostrado que lo logró.²⁴

Escenario privilegiado de la mayoría de polémicas literarias de la época, como la que se produjo en torno a la que ahora nos ocupa, la gaceta de Donneau de Visé se inclinó siempre, según apunta Antoine Adam, «de façon hypocrite, mais avec ténacité, pour les Modernes contre les Anciens, pour les Corneille et pour Quinault contre Racine, pour la galanterie et les mondantés contre ceux qui rappelaient aux lettres françaises le sens de la grandeur» (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* II: 449-450). En la *causa* de *La princesse de Clèves*, la tenacidad —y quizá también la hipocresía— del fundador del *Mercure galant* tuvieron

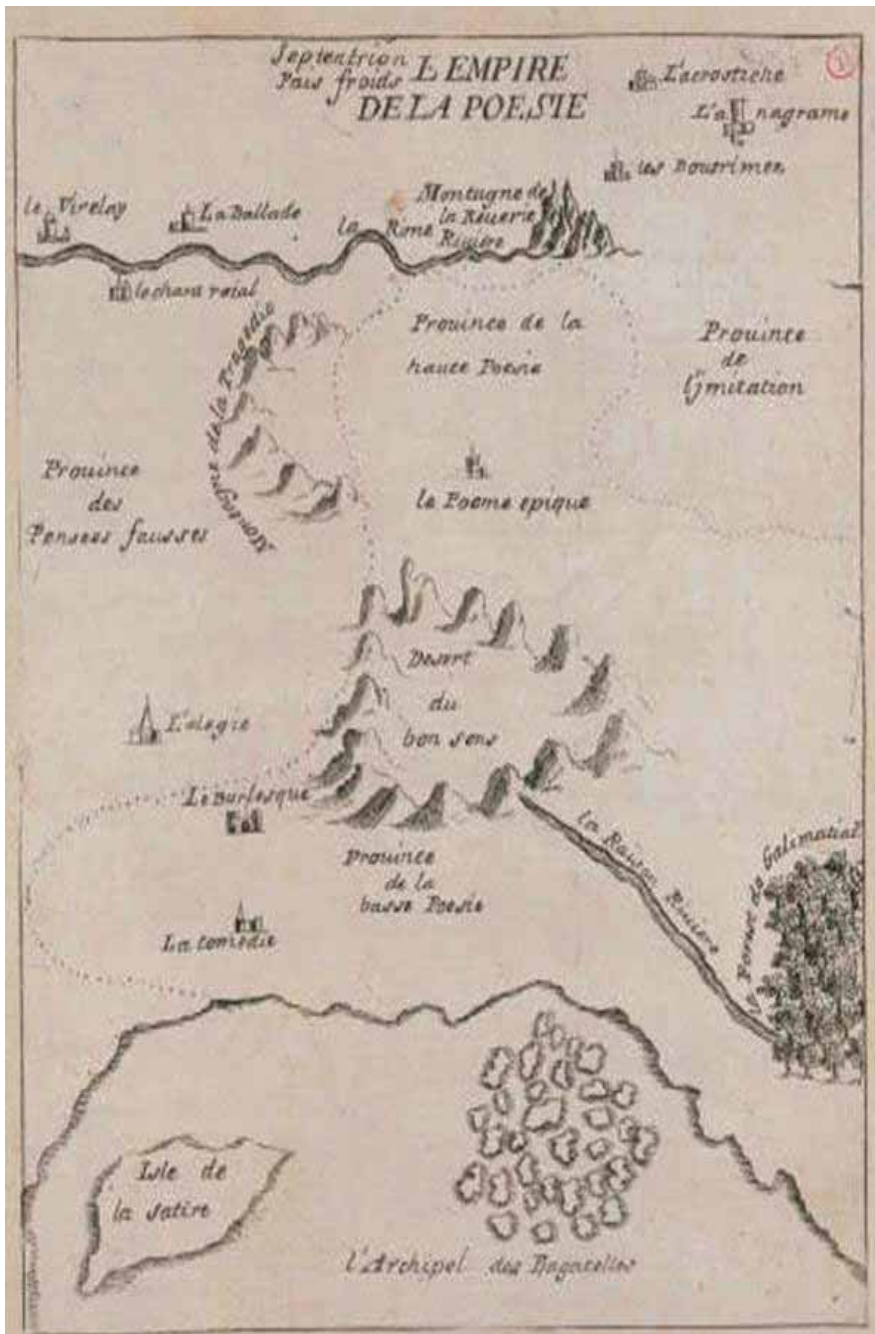
²⁴ El éxito del *Mercure galant*, al que en 1681 se sumó el hermano menor de Pierre Corneille, Thomas, en calidad de codirector, le valió a Donneau de Visé el favor del rey, bajo cuyo auspicio se convirtió en periodista oficial e historiador real de Francia y publicó unas suntuosas *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis le Grand* (1697-1705), en diez volúmenes. El interés de Donneau de Visé por la *nouvelle*, y por el relato de Lafayette en particular, se explica en parte por su propia obra, de la que destacan las *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* (1669); en ellas, el autor sigue la fórmula de Ville-dieu y afirma, por las mismas fechas y con igual rotundidad, «que je ne suis pas Poète dans cet Ouvrage, et que je suis Historien. Le Poète doit s'attacher à la vrai-semblance, et corriger la vérité qui n'est pas vray-semblable. L'Historien au contraire ne doit rien écrire qui ne soit vrai; et pourvue qu'il soit assuré de dire la vérité, il ne doit point avoir d'égard à la vrai-semblance» (*Nouvelles* fols. A6-A6^v).

un papel no menor en la recepción del relato. Desde las páginas de esta influyente gaceta literaria se orquestó una verdadera campaña de prensa en torno a la obra de Lafayette, anunciando su aparición, subrayando la originalidad de la escena del «aveu» y animando –y orientando– la participación de los lectores. De hecho, no existían precedentes de una acción propagandística tan intensa en torno a una obra particular, que por supuesto redundaría en beneficio del género novelesco en su conjunto, y del propio Donneau de Visé.

Veamos los movimientos clave de esta acción, que se extiende desde enero hasta octubre de 1678, esto es, dos meses antes y siete después de la publicación de *La princesse de Clèves*. El primero de ellos tiene que ver con la publicación, en el número *Ordinaire* de enero, de una breve *Histoire* anónima titulada *La Vertu malheureuse*, cuya proximidad con el relato de Lafayette, y en especial con la escena de la confesión, pretendía dar alas a la polémica que sobre este asunto ya había empezado a generarse a partir de la obra de la condesa, que por entonces circulaba en varias copias manuscritas.²⁵ El mismo número contiene, además, una interesante *Carte et Description de l'Empire de la Poésie*, también anónima, en la que se invita a los lectores de la gaceta a reflexionar, desde los presupuestos galantes que esta publicación requería, acerca de la cuestión de la jerarquía de los géneros literarios. El texto ha sido atribuido por la crítica a la pluma de un joven Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), sobrino de los hermanos Corneille, que habría elegido para su debut como crítico literario el género satírico de las alegorías del Parnaso, que tan buenos réditos había reportado ya a Furetière, Sorel o Guéret.²⁶

²⁵ Excepcionalmente, este *Ordinaire* de enero incluye como frontispicio una ilustración en la que dos figuras aladas, la diosa Fama y el dios Mercurio, parecen anunciar la llegada del *Mercurie galant* con la siguiente inscripción latina: *Et nostris praevalent alis iam supra sublimia* («Ya gracias a nuestras alas domina por encima de las alturas»); a sus pies, un sublime paisaje montañoso y marítimo, que bien puede pensarse que se refiere a la poesía.

²⁶ Sobre los usos de la tradición satírico-alegórica en esta breve «Description», véase M. E. Birkett, «The Ironic Cartography of Fontenelle's 'Description de l'Empire de la Poésie'» y M-C. Pioffet, «Voyages au Royaume des Lettres: Vers la cartographie d'un lieu commun» 117-120.



Carte de l'Empire de la Poésie.
Bibliothèque Nationale de France, Paris. © BNF

Expresión privilegiada de las querellas literarias de la época, la metáfora cartográfica del Parnaso, que en Fontenelle se desarrolla al margen de toda resonancia bélica, sirve también en esta ocasión para ofrecer un comentario crítico del estado actual de las *belles-lettres*, un retrato irónico y en buena medida interesado de las nuevas relaciones de poder y de influencia que por esas fechas se daban entre las distintas formas literarias. En este sentido, resulta significativa la representación que Fontenelle hace de la novela en la provincia de la alta poesía, muy próxima a la capital, la épica (de la que de hecho constituye *la extensión en forma de arrabal*), y cerca de las «*montagnes escarpées*» de la tragedia, «où il y a des précipices très-dangereux» (*Œuvres* I: 7).²⁷ Fijémonos en los términos en que se distingue a las vecinas épica y novela:

Cette grande Ville que la carte vous représente au-delà des hautes montagnes que vous voyez, est la Capitale de cette Province, et s'appelle le Poëme épique. Elle est bâtie sur une terre sablonneuse et ingrate, qu'on ne donne presque pas la peine de cultiver. La Ville a plusieurs journées de chemin, et elle est d'une étendue ennuyeuse. On trouve toujours à la sortie des gens qui s'entre-tuent; au lieu que quand on passe par le Roman, qui est le faux-bourg du Poëme épique, et qui est cependant plus grand que la Ville, on ne va jamais jusqu'au bout, sans rencontrer des gens dans la joie, et qui se préparent à se marier. (I: 7)

En esta indudable ventaja de la novela frente a la épica (géneros que Fontenelle compara en una eficaz relación de centro y periferia) resuena de forma evidente la definición huetiana del *roman*. En ella se establecía, recordémoslo, un vínculo igualmente jerárquico entre la épica y la novela, así como una clara distinción temática entre ambos géneros, representaciones de la guerra y del amor, respectivamente. Comparada con los arrabales en los que reina la alegría y el amor frente a la «grande Ville» de la épica, en la que «on trouve toujours à la sortie des gens qui s'entre-tuent», la novela según Fontenelle mantiene además la voluntad

²⁷ Cito el texto de las *Œuvres complètes* de Fontenelle, revisadas por A. Niderst, en las que no se recoge la «carte» a la que la «description» hace continuas remisiones.

dignificadora del género que veíamos en Huet; no en vano lo sitúa lejos de «la Province des pensées fausses» y de «la grande Province de l'imitation», tierra estéril en la que no se produce nada, y aun a mayor distancia de la provincia de la «basse Poésie», dominada por lo burlesco y por la comedia, así como de «la forêt du galimatias», «pleine d'une infinité de labyrinthes imperceptibles, dont il n'y a personne qui puisse sortir» (I: 8-11). Es cierto que no se encuentra en esta descripción, ni en la «carte» que la acompaña, donde no se dibuja la extensión que ocupa la novela, ninguna referencia directa a *La princesse de Clèves* ni a ninguna otra obra. Pero el hecho de que se refiera a la novela en términos tan ventajosos permite pensar este texto en la misma clave propagandística que concedíamos al relato de *La Vertu malheureuse*, prelude del de Lafayette. Cabe notar, en este sentido, que Fontenelle no distingue entre *roman* y *nouvelle* (se refiere al género simplemente con la voz «Roman»), y que si su contribución preparó el estado de opinión para el recibimiento de *La princesse de Clèves*, lo hizo devolviendo al imaginario colectivo el mundo de los afectos de la geografía alegórica de Mlle de Scudéry y los aires novelescos de su *Clélie*, aunque fuera irónicamente.²⁸

Pasados dos meses desde la publicación de la obra de Lafayette, la campaña de prensa diseñada por Donneau de Visé dio su nota más alta con la publicación del *Extraordinaire* de abril de 1678, en el que el redactor se hacía eco de la polémica que copaba ya los salones de la época, y proponía a sus lectores la siguiente «Question galante»:

Ce livre continuë à faire bruit, et c'est avec beaucoup de justice que Madame de Cleves découvre à son Mary la Passion qu'elle a pour Monsieur le Duc de Nemous. Le trait est singulier, et partage les Esprits.

²⁸ De uno u otro modo, el influjo de la «Description de l'Empire de la Poésie» no se detuvo en las páginas del *Mercur galant*: en enero de 1692 Peter Anthony Motteux, editor de *The Gentleman's Journal; or, The Monthly Miscellany*, publicó en el primer número de su periódico «A Description of the Kingdom of Poetry», que no es sino una traducción del texto aparecido catorce años antes en la gaceta de Donneau de Visé; véase *The Gentleman's* 16-20. Sobre la figura de Motteux y su papel como intermediario entre la *Querelle* y la *Battle of the Books*, véase A. Tadié, «The networks of quarrels: the strange case of Peter Anthony Motteux».

Les uns prétendent qu'elle ne devoit point faire une confidence si dangereuse, et les autres admirent la vertu qui la fait aller jusque-là; mais on ne nous dit point les raisons sur lesquelles les uns et les autres se fondent pour soutenir leur Opinion. Elles ne peuvent estre que belles et agreables à sçavoir. (*Extraordinaire du Mercure galant. Quartier d'Avril 1678* 197-198)

Tan solo un mes después, en el *Ordinaire* de mayo, aparecería una *Lettre sur 'la Princesse de Clèves'*, muy probablemente a modo de primera respuesta ejemplar a esta «question». Sin firma, pero atribuida también a Fontenelle, esta misiva implicaba por parte de su autor uno de los gestos más directos a favor del relato de Lafayette, y pretendía, en consonancia con la política editorial de Donneau de Visé, contribuir a la difusión y dignificación de este género de obras entre el público mundano, poniendo a su alcance el tipo de ejercicio crítico que hasta entonces había sido exclusivo de los círculos doctos. Siguiendo, pues, con el plan orquestado por el *Mercur*, y bajo el signo de la *captatio*, el elogio de Fontenelle se presenta como el de «un géomètre», «l'esprit tout rempli de mesures et de proportions», que se acerca a la lectura de *La princesse de Clèves* desde la perspectiva de quienes resultaban menos sospechosos de toda parcialidad hacia la novela: los matemáticos, «peut-être les gens du monde sur lesquels ces sortes de beautés trop fines et trop délicates font le moins d'effet» (*Œuvres* I: 13). La recensión del relato de Lafayette por parte de este «géomètre qui parle de galanterie», que ocupa nada menos que nueve páginas de la gaceta, daba la medida y el tono del tipo de lectores que se invitaba —y autorizaba— a opinar sobre la actualidad literaria.²⁹ Se había abierto la puerta, en efecto, a una nueva forma de crítica.

La *Lettre* de Fontenelle avanzaba, asimismo, algunas orientaciones para juzgar el relato de Lafayette, especialmente dirigidas a quienes se decidieran a seguir, tras el primer impulso de este géometra galante,

²⁹ Véase *Le Nouveau Mercure galant* 56-64; a lo largo de 1677, y excepcionalmente en los números ordinarios de los meses de abril y mayo de 1678, la gaceta llevó este título, expresión del nuevo impulso que Donneau de Visé pretendía dar a la publicación después de tres años de inactividad.

«le parti de ses approbateurs» (I: 14). Al margen de alguna pequeña crítica, como la que se refiere al recurso de los episodios intercalados («pour moi, la mort de madame de Tournon m'a extrêmement fâché» I: 14), la defensa de la obra no presenta apenas fisuras. Llama la atención, en este sentido, el dominio del comentario impresionista y las continuas llamadas a la opinión personal, en todo punto complaciente: «Le dessein m'en a paru très-beau»; «L'aventure du bal m'a semblé la plus jolie et la plus galante du monde»; «Ce qui suit la mort de M. de Clèves, la conduite de madame de Clèves, sa conversation avec Nemours, sa retraite, tout m'a paru très-juste» (I: 14-17). Por lo que respecta al asunto clave de la confesión, objeto de la cuestión galante propuesta a los lectores del *Mercur*, subraya la novedad y singularidad de la escena e insiste, una vez más, en el valor de la opinión propia frente al juicio o el razonamiento pausados que un Boileau o un Huet pedían en la práctica de la crítica literaria: «Qu'on raisonne tant qu'on voudra là-dessus, je trouve le trait admirable et très bien-préparé» (I: 15).

Invocando, pues, a la opinión antes que a la razón, y premiando la naturalidad y la espontaneidad de las impresiones del lector particular con su publicación en las páginas del *Mercur*, a la altura de julio Donneau de Visé estaba en condiciones de dar a las prensas un número *Extraordinaire*, con una selección de cartas en respuesta a la «Question» que había planteado apenas tres meses antes en los términos que siguen:

Je demande si une Femme de vertu, qui a toute l'estime possible pour un Mary parfaitement honneste Homme, et qui ne laisse pas d'estre combatuë pour un Amant d'une tres-forte passion [...], fait mieux de faire confidence de sa passion à ce Mary, que de la taire au peril des combats qu'elle fera continuellement obligée de rendre par les indispensables occasions de voir cet Amant, dont elle n'a aucun autre moyen de s'éloigner que celui de la confidence dont il s'agit. (*Extraordinaire du Mercur galant. Quartier d'Avril 1678 198-199*)³⁰

³⁰ De entre las treinta y cuatro cartas que se publican en respuesta a los diferentes enigmas y «questions galants» planteados en abril, aquellas que se refieren a la que aquí nos interesa son las *Lettres I, V, IX, XIII, XXI, XXIV, XVI, XVII, XXX, XXXIII*, y una

La focalización en el carácter intrigante de la escena de la confesión no es ni arbitraria ni casual. En buena medida responde a los intereses del propio Donneau de Visé, *que esperaba obtener algún rédito editorial de la polémica suscitada en torno a la obra de Lafayette*. La alta participación suscitada por la propuesta, con cartas llegadas desde distintas partes del país, confirma el acierto de sus expectativas. Por más evidencias basta con leer el inicio de la gran mayoría de las misivas, en las que sus autores se prodigan más o menos en elogios al *Mercur* y muestran, además, que la gaceta se leía en todas partes, individual y colectivamente.³¹ Y tras los preámbulos, las impresiones acerca de la conducta de Mme de Clèves, sobre la que estas cartas optan casi exclusivamente por la vía axiológica de la identificación. Así, por ejemplo, en la primera de ellas, firmada por «Le Céleste Allobroge», que escribe desde Lyon, el autor asegura estar él mismo tocado por la desgracia de M. de Clèves, y desde esta aflicción compartida reflexiona acerca del «Monstre» que son los celos y de las múltiples y variadas sendas que conducen hasta ellos: «En peut-on voir une plus infaillible qu'un aveu de cette force?», concluye en forma de reproche (*Extraordinaire du Mercure galant. Quartier de Juillet 1678* 18). Para el autor de la *Lettre V*, «Stedroc, Berger des Rives de Juine», la confesión de la princesa de Clèves a su marido es igualmente condenable, aunque reconoce tanto la originalidad del relato, al que valora desde la perspectiva de la novela pastoril en que se inscribe su misiva, como de la escena en cuestión, a la que concede el mérito de «s'estre renduë inimitable» (28).³²

También el autor de la *Lettre XIII*, el único que escribe desde París, se posiciona sin dudar con «le Mary». La sinceridad de Mme de

última, sin numerar, llegada desde Lyon poco antes de enviar el *Extraordinaire* a la imprenta.

³¹ Cabe destacar, en este sentido, que no todas las cartas se escriben a título individual; algunas son producto de una discusión colectiva, como la *Lettre* sin enumerar que llega a última hora, desde Lyon, en la que se da cuenta de «ce qui se dit hier au soir dans une petite compagnie de Personnes choisies» (*Extraordinaire du Mercure galant. Quartier de Juillet 1678* 271).

³² Excepción hecha de estas dos *Lettres*, firmadas con pseudónimos de claras resonancias novelescas, la mayoría de las cartas son anónimas o contienen únicamente las iniciales de su autor, cuando no la sola indicación del lugar desde el que se envían.

Clèves, que la narradora del relato —y Donneau de Visé, en el planteamiento de la «Question»— describe como virtuosa, resulta a sus ojos un acto de debilidad y en el fondo de egoísmo, pues la protagonista se rinde a la fuerza de su marido antes que a la suya propia, anteponiendo así su dolor al de quien supuestamente quiere proteger: «En vérité y a-t-il apparence que ce foit une grande vertu, que d'appeller un Mary au secours de sa foiblesse?» (121-122). Aquí, la eficacia del relato de Lafayette demuestra ser tal que este apasionado lector dice *ver* la reacción de M. de Clèves ante las primeras palabras de la confesión de la princesa:

Le Mary est un Homme éclairé. Il n'ignore rien de ce que je viens de dire, et aux premiers mots de cette confidence, je le vois changer de couleur. Ses yeux s'éteignent, sa parole se trouble, et à peine a-t-il compris ce qu'il vient d'entendre, qu'il a cent pensées tou à la fois, qui dans leur temps naisiront les unes apres les autres, et qui feront autant de Bourreaux pour le faire mourir de tristesse et de dépit, et pour faire repentir sa Femme tout-à-loisir de son aveu temeraire. (120)

En otras cartas, como en la *xxiv*, pasamos de la indignación a la incredulidad, e incluso a una mayor severidad moral. Se critica, por un lado, la ingenuidad de la confesión, y además se censura la debilidad de quien combate la tentación huyendo de ella, en lugar de confrontarla. La única carta que se refiere a la protagonista de *La princesse de Clèves* desde el reconocimiento expreso de su estatuto de ficción es la *Lettre XXI*, en la que la censura de la confesión expresa una opinión del todo contraria a las expuestas hasta aquí, aunque de nuevo basada en consideraciones de orden sentimental:

La Princesse de Cleves est excusable, parce qu'elle ne seroit plus l'Héroïne d'un Roman, si elle n'avoit un caractere extraordinaire. Je croy qu'elle devoit plutost se laisser tenter, que de s'exposer à la mauvaise humeur continuelle d'un Mary, parce qu'un Homme est plus heureux d'estre trahy sans le sçavoir, que d'estre le Confident d'une Femme qui le haït le plus vertueusement du monde. (147)

Mme de Clèves debería haberse dejado tentar por los requiebros del apuesto Nemours, y probablemente lo habría hecho de no tratarse, como bien apunta este lector de Merville, cerca de Toulouse, de una heroína de novela. Pero ¿qué tipo de novela es una obra cuya autora asegura que pertenece al género de las memorias y que además admite una asimilación tan inmediata con la vida? Y si no es por la vía de la identificación a que responden los lectores del *Mercur*, suponiendo que todos ellos fuesen reales, ¿desde qué ideas y presupuestos habría que juzgarla?³³

4.5 *Valincour contra Charnes*

Pasado el verano de 1678, pero aún bajo el impacto del *Extraordinaire de Juillet*, apareció en septiembre una crítica anónima del relato de Lafayette titulada *Lettres à Mme la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, atribuida primero al padre jesuita Dominique Bouhours y desde el siglo XVIII considerada obra de Jean-Baptiste Henri du Troussel (1653-1730), señor de Valincour. En el *incipit* de la primera de las tres cartas que componen el volumen, dirigidas a una solícita y callada marquesa, Valincour admite, no sin malicia, la profunda curiosidad que siente por *La princesse de Clèves*: «On l'avoit annoncé long-temps avant sa naissance; des personnes tres-éclairées, et tres-capables d'en juger, l'avoient loué comme un chef-d'œuvre en ce genre-là; enfin l'on peut dire, qu'il est peu de livres, qui ayent après l'impression, une approbation aussi générale, que l'a eüe celuy-cy, avant mesme que d'avoir esté veü du public» (*Lettres* 2). A la campaña a favor de la obra orquestada desde el *Mercur galant*, aún en marcha, y en especial a los elogios de Fontenelle en la *Lettre sur 'la Princesse de Clèves'*, publicada en la misma gaceta, Valincour opone una serie de críticas, a propósito sobre todo de la regularidad del relato de

³³ Todavía en torno a esta «question» se publicaron dos cartas más, una en el *Ordinaire* de octubre, anónima, en la que se dibuja un detallado esquema sobre los inconvenientes y las ventajas «a se taire» y «a parler» (*Mercur galant. Octobre 1678* 135-149); la otra en el *Extraordinaire* de ese mismo mes, firmada por un tal Fredino desde Venecia, con la que se da por concluido el debate (*Extraordinaire du Mercur galant. Quartier d'Octobre 1678* 58-66).

Lafayette, que alejan el debate de la cuestión puramente axiológica planteada por Donneau de Visé y lo orientan hacia el ámbito menos galante de la teoría.

En esta primera carta, que es la que más nos interesa, Valincour se fija en tres aspectos principales: la construcción de la trama, los personajes y los usos de la historia, que considera desde la perspectiva de la unidad de acción, la verosimilitud y la economía narrativa. La atención se centra, así, en la factura retórica de la obra más que en la intriga sentimental, que en todo caso se contempla desde el punto de vista del análisis de los mecanismos de la ficción. Bajo este enfoque, de claras resonancias aristotélicas, Valincour detecta «quelques legers defauts» (4), que van desde la descripción inicial de la corte de Enrique II, demasiado larga y ajena a la historia principal («je crûs que j'allois lire l'histoire de France, et j'oubliai la Princesse de Cleves, dont je n'avois jamais veû le nom qu'au titre du livre» 6), a la poca verosimilitud de algunos episodios, más propios, afirma, de las voluminosas novelas heroicas: «ces manieres d'incidens si extraordinaires, sentent trop l'histoire à dix volumes» (46). En este sentido, Valincour critica, por poco naturales, el primer encuentro «trop concerté» entre M. de Clèves y Mlle de Chartres en casa del joyero italiano, a la que «il semble que l'auteur les ait menées l'une et l'autre par la main» (19); el episodio del retrato robado; la carta perdida; o las diversas coincidencias en el pabellón de Coulommiers, como la que se produce en la escena de la confesión, en la que Nemours aparece en el momento preciso para esconderse y escuchar íntegramente el dramático diálogo entre M. y Mme de Clèves.

También desde el punto de vista de la necesidad de cada uno de los elementos narrativos, Valincour censura el uso de digresiones y relatos intercalados, a los que también identifica como propios de los «grands Romans» (20). Está pensando en la inclusión «inutile» (22-23) de la historia reciente de la corte de Francia que Mme de Chartres cuenta a su hija, del episodio del conde de Sancerre y la viuda Mme de Tournon que M. de Clèves relata a su esposa o de la digresión acerca de Ana Bolena en la que se detiene la reina delfina; no así, en cambio, en el encaje «nécessaire» (24) de la historia que el vidamo de Chartres confiesa

a Nemours, y de la que «il semble qu'il ait esté impossible à l'Auteur de l'éviter» (24). Querer embellecer la acción principal a partir de episodios secundarios, aclara Valincour, «ne sert qu'à embarrasser le corps d'un ouvrage, et à le rendre moins *régulier*; à moins, comme je l'ay déjà dit, qu'ils ne soient absolument nécessaires, pour faire entendre le reste» (23-24, el subrayado es mío). La importancia que el autor de estas *Lettres* concede a la regularidad, un aspecto en el que —importa recordarlo— Huet había sustentado su definición de novela, aparece subrayada por la aparición, al final de esta primera misiva, de *Monsieur ****, un hombre «d'une grande érudition, et qui sçait les choses dans leurs principes» (86), con el que Valincour finge una interesante conversación.

A juicio de este sabio innominado, la «irrégularité» (87) que según su interlocutor domina solo en determinados pasajes es un rasgo que se apodera del conjunto del relato, y que remite de forma directa a un uso distorsionado y poco verosímil de la historia:

Il n'y a rien de veritable, dans tout l'ouvrage, que quelques endroits de l'histoire de France, qui, à mon sens, devoient n'y estre point. Je ne sçay pour-quoy l'Auteur a choisi le Regne de Henri II plutost que celui d'Alexandre le Grand; il n'y a guerres plus de fondement pour son Histoire, dans l'un que dans l'autre. [...] Enfin tout y est faux; et de la Court d'un Roy de France, l'on est tout d'un coup jetté dans le Royaume des Amadis, parmi des gens inconnus et des aventures peu vray-semblables. (88-89)

La comparación con el *Amadís* no podía ser más provocadora: *La princesse de Clèves*, de la que Lafayette había destacado su delicado verismo, es considerada aquí a la luz de uno de los ejemplos más rotundos de lo novelesco. Pero lo que el sabio de Valincour reconoce —y critica— es un cambio de modelo. A juicio de *Monsieur ****, cuyas referencias literarias son ni más ni menos que Homero, Virgilio y Tasso, *La princesse de Clèves* debe ser examinada según «les regles du Poëme Epique» (92), esto es, a partir de las leyes fundamentales de regularidad y ejemplaridad que, como también quería Huet, «l'on est obligé de les garder aussi-bien dans une petite nouvelle, que dans un plus grand Poëme Epique» (92).

A partir de esta premisa, asimismo ligada a la verdad de la historia, se establecen dos tipos de ficciones:

L'une, dans laquelle il est permis à l'Auteur de suivre son imagination en toutes choses, sans avoir aucun égard à la vérité: pourveu qu'il n'aille point contre le vray-semblable, il n'importe qu'il nous dise des choses qui ne sont jamais arrivées; c'est assez qu'elles ayent pû arriver. Telles sont les comedies des anciens, et celles de nostre temps; et les contes ou nouvelles, comme celles de Bocace, et des autres qui en ont écrit. (93-94)

Frente a la pura fantasía de este primer tipo de relatos, gobernados únicamente por el criterio de la verosimilitud, *Monsieur **** antepone un segundo modelo narrativo en el que domina, además, una justa mezcla entre verdad e invención; es el modelo al que según este erudito pertenece *La princesse de Clèves* y desde cuyas reglas hay que juzgarla:

La seconde sorte de fictions, c'est de celles qui sont meslées de vérité, et dans lesquelles l'Auteur prend un sujet tiré de l'Histoire, pour l'embellir, et le rendre agréable par ses inventions. C'est ainsi que se sont les tragedies, les Poëmes Epiques, et ces sortes de Romans que l'on a fait dans ces derniers temps, et à qui l'on donne l'air d'histoire, comme sont *Cyrus, Cleopatre, Clelie*. (95)

Equiparadas a la tragedia y la épica, las novelas heroicas de Scudéry y La Calprenède dan la medida, así, de un uso *regular* de la ficción histórica. Se trata de un modelo de escritura de la historia que ya conocemos, y que el sabio de Valincour elogia en toda su potencia imaginativa, pero del que subraya, sobre todo, el arte de ubicarse en los entresijos de la historia, ampliándola y embelleciéndola en ocasiones hasta el exceso, pero nunca contradiciéndola en lo fundamental. Esto último es lo que, a los ojos de *Monsieur ****, convierte a *La princesse de Clèves* en una obra fracasada: el relato no sólo idealiza el pasado, de forma evidente en la descripción inicial de la corte de Enrique II, sino que invalida los hechos históricos con falsedades, como las que tienen que ver con la invención de personajes que nunca existieron (Mme y Mlle de Chartres) o las que

se refieren a sucesos que nunca tuvieron lugar, como las nupcias de Jacques de Clèves con un personaje de ficción (el segundo hijo del duque de Nevers se casó en 1558 con Diane de La Marck, nieta de Diane de Poitiers, duquesa de Valentinois, a la que por otra parte se concede un papel destacado en la trama).

Veamos con un poco de detalle la definición ideal de novela que avanza Valincour en boca de su sabio *alter ego*:

[...] je voudrois que mes fictions eussent un rapport si juste et si necessaire aux événemens veritables de l'histoire, et que les événemens parussent dépendre si naturellement de mes fictions, que mon livre ne parust estre autre chose que l'Histoire secrete de ce siecle-là, et que personne ne pust prouver la fausseté de ce que j'aurois écrit. [...] L'on pourroit donner aux Princes des passions qu'ils n'ont jamais eûes, leur faire penser mille choses qu'ils n'ont jamais pensées, inventer une infinité d'aventures particulieres qui seroient tres-vraysemblables, et feindre enfin tout ce que l'on voudroit, pourveu que cela ne fust point directement opposé à la verité de l'histoire. Ainsi l'on pourroit aisément dépendre les vices et les vertus des Princes, remplir ces sortes d'ouvrages d'instructions utiles pour la conduite de la vie, et en tirer le mesme fruit que l'on prétend tirer des Tragedies et des Poëmes Epiques. (109-111)

A partir de una concepción retórica de la verdad, la novela perfecta de *Monsieur* *** se define en los términos de la historia secreta que caracterizaban a la *nouvelle historique* o *galante* desde Villedieu y Saint-Réal, y que Lafayette explotó, como sus antecesoras, a través de los recursos propios de la escritura memorialística. Como la *nouvelle*, también, la obra proyectada por el sabio de Valincour se afirma al arrimo de la gran historia, reclamando el interés y el valor de «ce que les Historiens auroient oublié d'écrire» (109). Ahora bien, frente a la medida y contención de la *nouvelle*, fundamentada sobre todo en el pasado reciente de las cortes francesa y española, *Monsieur* *** reivindica el modelo novelesco de Scudéry, en el que la fábula brilla entre los grandes acontecimientos públicos de la historia antigua, confundándose «dans l'obscurité de ces temps éloignez» (100). Situar la acción novelesca en la lejanía y la

oscuridad de la historia, asegura, permite una mayor libertad para la invención y para la instrucción, puesto que, al tratar con hechos ignorados o poco conocidos, la imaginación puede explayarse sin necesidad de traspasar los límites de lo verosímil. Las fabulaciones de un Ariosto o las visiones extraordinarias de «nos vieux Romanciers» (107) son en este sentido comparadas con las contradicciones en las que incurre la obra de Lafayette, más chocantes, según *Monsieur ****, por tratarse de personajes y sucesos públicos relativamente cercanos a los lectores de la época.

«Brevemente ci fara licito rifare un nuovo mondo ò trasformare il vecchio», había advertido un siglo antes Ludovico Castelvetro a propósito del *Orlando innamorato* de Boiardo y del *Furioso* de Ariosto. La *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), que Valincour se permite la pedantería de citar con la excusa de darle un gusto a la destinataria de sus cartas, amante de la lengua italiana, profundiza en la distinción aristotélica entre poesía e historia y considera, con una severidad del todo ajena al original, que los personajes y hechos de pura invención resultan inadmisibles en los géneros serios como la épica. Leamos íntegramente el texto de Castelvetro, procedente de la Parte séptima de su traducción comentada de la *Poetica*, y que *Monsieur **** aduce a modo de guinda en su argumentación: «se ci è licito à formare, re non mai stati, et ad immaginarsi attioni reali, non mai avvenute, ci fara ancora licito a formare nuovi monti, nuovi fiumi, nuovi laghi, nuovi mari, nuovi popoli, nuovi regni, e brevemente ci fara licito rifare un nuovo mondo o trasformare il vecchio» (104). Sin duda, el carácter «extraordinario» de *La princesse de Clèves* estaba muy lejos de las extravagancias de los *romanzzi* renacentistas, pero no así de su *modernidad*. Objeto también de una apasionada querrela, las obras de Boiardo y Ariosto, como la de Lafayette, supusieron una ruptura con respecto a las leyes de los antiguos, y, como sabemos, entonces igual que ahora su irregularidad fue sentida como una amenaza.

En el bando opuesto al de Valincour, representante de una postura que bien podemos identificar con la de los Antiguos en la Querrela de la novela, y apenas un año después de la publicación de sus *Lettres*, aparecieron de forma anónima unas *Conversations sur la critique de la Princesse*

de Clèves' (1679), en seguida atribuidas al *abbé* Jean Antoine de Charnes (1641-1728). En el prefacio a estas conversaciones fingidas, Charnes se hace eco también, como Valincour, del «bruit» que la obra había suscitado antes de su publicación, «dans quelques lectures qui s'en firent», y después (*Conversations* fols. a2^r-a2^v). Ahora bien: contrariamente al autor de las *Lettres*, a quien la campaña del *Mercurie galant* le había parecido un esfuerzo sobreactuado en favor de Lafayette, este *abbé* próximo a la condesa se posiciona sin dudarle del lado de la «beauté singuliere» y la «maniere nouvelle» de *La princesse de Clèves*, a la que se propone defender de quien en cambio había encontrado en ella poco más que «quelques legers défauts», en referencia literal a Valincour (fol. a2^v). La discusión de Charnes, en la que se responden uno por uno todos los argumentos de Valincour, constituye la última nota de este breve e intenso debate en torno al relato de Lafayette impulsado por Donneau de Visé, y que ha dado pie a hablar de una «querella» de *La princesse de Clèves*.³⁴

En un primer momento, llama la atención el hecho de que la discusión de Charnes se enmarque igualmente, como las *Lettres* de su rival, en los planteamientos neoaristotélicos del *Traité sur l'origine des romans*. Pero si la definición huetiana de novela había servido a Valincour para argumentar la irregularidad de la obra de Lafayette, es aducida aquí, en cambio, en su defensa:

L'Auteur sçait un peu mieux les regles du Roman que le Critique, qui ne témoigne pas seulement avoir lû ce qu'un des plus sçavans hommes de ce siecle en a écrit dans son traité de leur Origine. Comme ces Ouvrages, selon la définition qu'il en donne, ne sont et ne devoient estre autre chose que des fictions d'avantures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs; l'Auteur de *La Princesse de Cleves* n'a point eu d'autre but, que de faire voir par une fiction agréable que les plus innocentes galanteries, entre des personnes mariées, ne causent que du mal-heur. (fols. a5^r-a6^v).

³⁴ Véase C. Esmein, «La querelle de *La princesse de Clèves*. Critique et contre-critique du roman au xvii^e siècle», en *Poétiques* 615-645. Para un estudio específico del debate entre Valincour y Charnes, véase C. Rouben, «Valincour, Charnes et la querelle de *La princesse de Clèves*».

Al margen del reproche de Charnes, que no deja de ser cierto (Valincour nunca cita directamente el *Traité*), es notable la autoridad que ambos autores conceden a la poética de Huet, pensada sobre todo a partir de un corpus de novelas heroicas entre las que no hay que olvidar que se cuenta *Zayde*, de la propia Lafayette. En el caso de estas *Conversations*, sin embargo, el recurso a la autoridad del sabio de Caen resulta aun más significativa, por cuanto en ellas se plantea una crítica absoluta de la tesis directriz del *Traité* acerca de la antigüedad de las novelas. Así, contra la teoría épica del género que, de la mano de Huet, defienden las *Lettres* de Valincour, Charnes argumenta a partir de *La princesse de Clèves* la modernidad de una forma de escritura distinta que exige y de la que surgen reglas nuevas. La segunda conversación, en la que tres amigos (Cleante, *la Marquise* y Damon) discurren acerca *De la conduite* del relato de Lafayette, es la más determinante en este sentido. En un comentario casi a la letra de la primera de las misivas de Valincour, Cleante acusa la ignorancia o la malicia de «son Sçavant», en referencia al personaje de *Monsieur ****, y rechaza como válidas las «regles étroites» (108) en las que pretende encauzar la obra de la condesa. A juicio de este personaje inventado por Charnes, al que también podemos considerar como el *alter ego* del autor, el relato de Lafayette no pertenece a ninguno de los dos tipos de ficciones en que el sabio de Valincour dividía las novelas (de pura invención, por un lado, e histórica, por el otro). *La princesse de Clèves*, y con ella las demás *Histoires* «qu'on fait aujourd'hui», inauguran según Cleante «une troisième espece» (114), cuya definición debe construirse de cero a partir de la descripción «du sujet mesme», puesto que, remata: «je ne puis pas en aller chercher une chez les Anciens, puisque ces sortes d'ouvrages sont une invention de nos jours» (114-115).

La diferencia en la que Cleante enmarca las invenciones de «nos modernes» (117) aparece además resaltada por la comparación de estos nuevos relatos con las novelas «après Heliodore» (118), como las de Scudéry o *La Calprenède*, más naturales y verosímiles que sus antecesoras antiguas pero igualmente desfasadas con respecto al cambio de gusto del siglo. La desconexión de la novela heroica con los usos y costumbres del presente explicaría, según Cleante, el desinterés de los

lectores de la época hacia estas obras: «ces aventures regulieres et melées avec trop d'art les unes dans les autres, nous ont enfin lassez dans leurs livres» (118). Su fracaso se mide, asimismo, por el salto de este tipo de ficciones al teatro, único espacio en el que, gracias a la materialidad del escenario, podía mitigarse la incredulidad que suscitaban sus enredados argumentos, una vez simplificadas sus tramas para adaptarlas a la escena. Ahora bien, más allá de esta cuestión, aunque estrechamente ligada a ella, Cleante se detiene en el problema de la adhesión a las leyes antiguas, unas leyes que, según apunta, «estoient excellentes pour les anciens» pero que en cambio habrían dejado de servir «pour nous qui avions d'autres lumieres, et qui voyons les choses avec d'autres yeux» (116-117). Ocurría con las novelas heroicas, así, lo mismo que había sucedido con la épica francesa, y es que por mucho que estuvieran escritas «dans toutes les regles que les Maistres ont proposées» (116) su modelo resultaba demasiado artificial y, a ojos de Cleante, obsoleto.

De espaldas, pues, a la poética antigua de la épica y del *roman*, los autores modernos, entre los que por supuesto destaca Lafayette, apuntan según Cleante a un modelo distinto, basado fundamentalmente en la negación del anterior:

[...] nos derniers Auteurs ont pris une voye qui leur a semblé plus propre à s'attacher le Lecteur, et à le divertir; et ils ont inventé les Histoires galantes [...]. Ce ne sont plus des Poèmes ou des Romans assujettis à l'unité de temps, de lieu, et d'action, et composez d'incidents merveilleux et meslez les uns dans les autres. Ce sont des copies simples et fidelles de la veritable histoire, souvent si ressemblantes, qu'on les prend pour l'histoire meme. Ce sont des actions particulieres de personnes privées ou considerées dans un estat privé, qu'on développe et qu'on expose a la veüe du public dans une suite naturelle, en les revestant de circonstances agreables; et qui s'attirent la créance avec d'autant plus de facilité, qu'on peut souvent considerer les actions qu'elles contiennent, comme les ressorts secrets des événements memorables, que nous avons appris dans l'Histoire. (118-119)

La definición de estas *Histoires* o *Histoires galantes* por parte del trasunto de Charnes no dista mucho, en apariencia, de la novela perfecta según el sabio *Monsieur ****, de Valincour, aunque discrepan del papel que le cabe en ella a *La princesse de Clèves*. Los dos autores plantean una idea de novela como escritura de la historia, en unos términos, además, que convergen en la tipología y los mecanismos característicos de la historia secreta: desde ambos lados de la disputa la novela se presenta, así, como la historia concreta, y principalmente sentimental, de hombres y mujeres particulares. El modelo de *mimesis* que se defiende en uno y otro caso, sin embargo, es completamente opuesto; tanto, argumenta Cleante, que cambian las categorías estéticas: «Il ne s'agit pas icy d'un Poëme Epique, d'un Roman, ny d'une Tragedie. Il s'agit d'une Histoire suivie, et qui represente les choses de la maniere qu'elles se passent dans le cours ordinaire du monde» (119-120).

Hemos pasado de una categoría profundamente anclada en la tradición, la de lo novelesco, a una categoría que afirma basarse solo en la experiencia —más que en la historia—, y que prescinde de las reglas formales anteriores (obertura *in medias res*, unidad de acción, multiplicidad de personajes y tramas, etc.).

Los nuevos autores a los que se refiere Cleante han optado, además, por abandonar la antigüedad en todos los sentidos: normativos, referenciales, temáticos. De ahí la burla y la contrarréplica a propósito de Castelvetro, cuya interpretación restrictiva acerca del uso de la historia no sólo no se ajusta a la letra de Aristóteles, sino que no se aplica en el caso de *La princesse de Clèves*, modelo y ejemplo de sus propias leyes:

[...] si je voulois me mêler de faire des regles pour ceux qui veulent écrire des Histoires Galantes, je ne voudrois pas en chercher ailleurs que dans cet Ouvrage [*La princesse de Clèves*], et j'en tirerois tous mes exemples. A quelques Critiques et à quelques bizarres prés, il a eu l'avantage de plaire à tout le monde. C'est aux regles à s'accommoder au goust d'un siecle aussi poly que le nostre; et puis que les Observateurs scrupuleux des regles du Poëme Epique ne plaisent point; il faut croire que ces regles ne sont plus à nostre usage, et s'en faire de nouvelles. Les anciennes estoient celles du bon sens, au temps des Grecs et des

Romains, parce qu'elles s'accomodoient aux manieres et aux choses de ce temps-là; et il n'y a pas plus d'inconvenient à s'en éloigner, en ce qui n'est plus en usage, qu'à rejeter les vieilles modes, pour prendre les nouvelles. (127-128)

De las reglas «de ce temps-là» a las reglas «à nostre usage». Así, de un *alter ego* al otro, y desde contextos dialógicos paralelos, como si se tratara de un debate entre un mismo grupo de *saloniers*, Valincour y Charnes van desgranando las razones de dos tipologías enfrentadas de la novela, reflejo y continuación, a un tiempo, de la disputa entre los Antiguos y los Modernos. La cuestión de fondo de esta pequeña querrela en torno a *La princesse de Clèves* es también, como en la Querrela con mayúsculas, la de la libertad poética, que Valincour defiende en la regularidad de la tradición y Charnes en la imitación fiel del presente. Se trata de una disputa en la que, como bien apunta Esmein, cristalizan planteamientos previos, se codifican de forma distinta o se rebaten reglas ya formuladas, y en la que se aportan más preguntas que respuestas acerca de la definición del género («La querelle de *La princesse de Clèves*», en *Poétiques* 615-645). A lo largo de esta polémica, desde los primeros artículos en el *Mercurie galant* hasta estas *Conversations*, se someten a discusión viejas cuestiones, como las que tienen que ver con el estatuto de ficción y de verdad, los usos de la historia, la regularidad o libertad compositivas, el modelo mimético o la función moral; y se profundiza en problemas más recientes, como los que se refieren a la oposición *roman/nouvelle*, sus distintas poéticas y su respectiva historización.

4.6 *La contra-poética de Du Plaisir*

Los principales temas y problemas surgidos al calor de la polémica en torno a *La princesse de Clèves* fueron recogidos y sistematizados apenas cinco años más tarde en la que se considera la primera teorización de la *nouvelle*: los *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* (1683). El tratado, en el que el término «histoire» se emplea como sinónimo del nuevo género, apareció en mayo de 1683 en París, sin firma del autor. Sólo a partir del

siglo XVIII la obra fue atribuida, junto con la de una *nouvelle* aparecida el año anterior, *La Duchesse d'Estramène*, a un incierto «Du Plaisir», del que no tenemos apenas noticia.³⁵ El tono y el enfoque de los *Sentiments* hacen pensar que la obra iba destinada a un público mundano, al que el autor se proponía instruir en el arte de la escritura epistolar, a cuyo estudio dedica la primera parte del tratado (los *Sentiments sur les lettres*), y en el arte de la escritura de la historia —o *nouvelle*—, cuya reflexión ocupa la parte segunda (los *Sentiments sur l'histoire*); el tratado se cierra con una tercera parte acerca *Des scrupules sur le style*. El carácter didáctico y en cierta medida galante de este compendio de *sentimientos* —esto es: impresiones, opiniones— acerca de la escritura, cuya complejidad se limita, según el propio autor, «à ce qui peut en être connu d'une dame ou d'un cavalier» (*Sentiments* 18), sin duda contribuyó a que el *Mercure galant* se interesara por el tratado y anunciara su publicación con toda suerte de buenos augurios. La primera mención a los *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* aparece en el número de febrero de 1683, tres meses antes de que la obra saliera de las prensas, en una nota en la que se avanza el interés y la utilidad de su contenido:

Je me suis informé, Madame, comme vous l'avez voulu, de Manuscrit intitulé *Sentiments sur les Lettres, et les Histoires galantes*. Ce sont des Préceptes justes pour écrire les unes et les autres. On dit qu'ils sont tournez d'une maniere qui fait croire que leur Auteur n'est pas un Homme seulement de Cabinet. Il y a grande apparence qu'ils seront bien reçeus du Public, puis qu'ils font une regle, ou pour écrire ces sortes d'Ouvrages, ou pour aider les Personnes qui les liront, à connoistre quel en sera le mérite. (*Mercure galant. Fevrier 1683* 325-326)

³⁵ Véase J. Mesnard, «Lumières sur le Sieur Du Plaisir». Acerca de los planteamientos teóricos de Du Plaisir, véase la edición crítica de Ph. Hourcade, por la que en adelante citaré el texto, así como «Du Plaisir et les problèmes du roman: esquisse de l'expérience littéraire d'un écrivain vers 1683» y «Supplément à l'édition des *Sentiments* de Du Plaisir (Genève 1975)», del mismo autor. Son igualmente clarificadoras las aproximaciones de A. Steiner, «A French Poetics of the novel in 1683»; A. Pizzorusso, *La Poetica del romanzo in Francia, 1660-1680* 131-156; F. Deloffre, *La Nouvelle en France à l'âge classique* 43-51 y G. Giorgi, «Du Plaisir romanzieri e teorico della narrativa classica».

Dos meses después, en el número de abril, encontramos todavía otra referencia a los *Sentiments*, en la que el redactor del *Mercure galant* da a entender el estrecho vínculo que le une a su autor, cuya identidad no sería pues un misterio para él, así como su conocimiento y quién sabe si implicación en el proceso editorial del tratado, del que señala con toda precisión la inminente fecha en que está previsto que salga de las prensas de Claude Blageart. Como en la nota anterior, se celebra también aquí la naturaleza prescriptiva del tratado, útil tanto para los autores de *nouvelles* como para sus lectores, que dispondrían por fin de una guía para la mejor comprensión de estas obras. Fijémonos, además, en el énfasis que se pone en el acierto y la importancia de los ejemplos manejados por el autor:

Dans huit ou dix jours, Madame, je vous enverray le Livre intitulé *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire*, dont je vous parlay il y a deux mois. Le Sieur Blageart le debitera en ce tems-là. On en a laissé échaper quelques Copies qui luy ont donné de la reputation. Je croy vous avoir déjà marqué ce qu'il contient. Ce sont des Preceptes tres-utiles pour écrire avec justesse des Lettres Galantes, et ces sortes d'Histoires que nous appelons *Nouvelles*. On y traite aussi de l'Histoire veritable. Tous les exemples dont se sert l'Auteur, pour prouver ce qu'il avance sont tres-agreablement tournez. Il y a même sujet de croire que dans quelque-uns il entre un peu de Satyre, dont les Personnes qui voudront l'entendre pourront profiter. Les Scrupules qu'il propose sur le Stile nous font connoistre la delicatesse de son esprit, et il seroit fort à souhaiter qu'il nous donnast quelque Ouvrage, où il se servist de ses propres regles. On le liroit avec grand plaisir.

Il paroîtra dans le mesme temps un autre Livre [las *Lettres diverses du Chevalier d'Her ***], qui vous donnera lieu d'examiner si les regles que prescrit l'Auteur des *Sentiments* y sont observées. (*Mercure galant*. Avril 1683 260-261)

Aunque la nota se refiere al tratado de Du Plaisir en su conjunto, con alusiones a las tres partes que lo componen (sobre la epístola, sobre la historia y sobre el estilo), la atención se dirige sobre todo a los *Sentiments sur l'histoire*, sin duda el aspecto que entonces –y hoy– concentró

el interés de críticos y lectores. El redactor del *Mercure galant* recibe con especial satisfacción esta segunda parte del tratado, a la que contempla como una primera fijación de aquellas reglas «à nostre usage» que Charnes reclamaba para la *nouvelle*; esto es, como una suerte de *art poétique* a partir de la cual el nuevo género podía disponer, por fin, de su propio repertorio de orientaciones y consejos. En este sentido, y también como quería Charnes, destacan los ejemplos sobre los que se sustenta el tratado, prueba de que las leyes de Du Plaisir en efecto se fundamentan sobre un trabajo previo de observación y descripción de la práctica literaria de la época. «Tous [...] sont tres-agreablement tournez», se avanza en la nota del *Mercure*. Y es que uno de los aspectos más sobresalientes del tratado es que Du Plaisir usa ejemplos de su propia invención (en el texto original, marcados en cursiva) para ilustrar sus argumentos.

Así, y a pesar de que el autor de los *Sentiments* elude de forma sistemática toda referencia específica a obras concretas, no cabe duda de que su defensa de la *nouvelle* toma como modelo literario *La princesse de Clèves*, y aun la *nouvelle* que se atribuye a su misma pluma, *La Duchesse d'Estramène*.³⁶ Ahora bien, sobre este punto, el redactor del *Mercure galant* comenta particularmente aquellas obras que el autor del tratado considera con «un peu de Satyre» y que, según observa, «les Personnes qui voudront l'entendre pouront profiter». La referencia, un tanto oscura, se aclara si atendemos a una tercera nota que la gaceta de Donneau de Visé dedica todavía a los *Sentiments*, aparecida al mismo tiempo que la publicación del tratado, en el número de mayo de 1683. En ella se vuelve a insistir en la importancia de los modelos literarios y se especifica que «on y voit des exemples des choses qui peuvent servir des regles, et de celles qu'on doit éviter, avec une maniere de satyre tres-agreable contre les Romans» (*Mercure galant*. Mai 1683 243). La nota es significativa, por cuanto da cuenta

³⁶ Acerca de las relaciones entre los *Sentiments sur l'histoire* y *La princesse de Clèves*, véase R. Francillon, *L'Œuvre romanesque de Madame de Lafayette*. E. M. M. Woodrough se ocupa asimismo de las diferencias entre la reflexión teórica y la práctica literaria del autor de los *Sentiments* y de *La Duchesse d'Estramène* en «Du Plaisir's ingenious theory of roman nouveau».

de una teoría que en efecto basa buena parte de su argumentación en una relación de ejemplos y contraejemplos a favor de la *nouvelle* y «contre les Romans».

Ya desde las primeras líneas de los *Sentiments sur l'histoire*, la única de las tres secciones del tratado en la que nos detendremos, se hace patente la dialéctica entre *roman* y *nouvelle*, ambas formas entendidas una vez más como expresiones antagónicas de la novela. Du Plaisir arranca la reflexión acerca de la *nouvelle*, así, a partir de «ce que je trouve de différent ou de commun entre elle et l'histoire véritable», por un lado, y aquello que la distingue y la separa sobre todo de la novela heroica (*Sentiments* 44). El planteamiento, que discurre por lo general por la vía de la retórica, en un análisis que podría calificarse de comparado entre las distintas formas narrativas de la historia, se funda asimismo en lo que Du Plaisir considera como un problema de cambio literario:

Les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans. Cet avantage n'est l'effet d'aucun caprice. Il est fondé sur la raison, et je ne pourrais assez m'étonner de ce que les fables à dix ou douze volumes aient si longtemps régné en France, si je ne savais que c'est depuis peu seulement que l'on a inventé les nouvelles. Cette dernière espèce est principalement très convenable à l'humeur prompte et vive de notre Nation. (44)

La distinción neta entre *roman* y *nouvelle*, de evidentes connotaciones valorativas, tiene que ver, pues, con una cesura histórica en la evolución del género, que Du Plaisir marca con los adjetivos «ancien», para las voluminosas novelas heroicas, y «nouveau», para las «histoires», «petites histoires», «histoires galantes» o «nouvelles». Se trata de un cambio literario que, asegura, va más allá del capricho de la moda y se funda en la razón, una razón que da la medida, además, del verdadero —y moderno— espíritu francés.³⁷ Entre las novelas antiguas y las nuevas, contempladas aquí

³⁷ Cabe señalar que la misma cesura opera en el género epistolar, donde Du Plaisir constata un cambio en la evolución de las «lettres de commerce d'esprit» a partir de la aparición del más breve «billet galante», fenómeno que relaciona igualmente con una ruptura con el gusto de los Antiguos: «Le goût des lettres est donc

como magnitudes temporalmente dissociadas, Du Plaisir observa «une grande différence» (49), cuya demostración y caracterización ocupan la práctica totalidad de los *Sentiments sur l'histoire*. Podríamos considerar, en este sentido, que el diseño de esta segunda parte del tratado, basado en la oposición y el rechazo, resulta doblemente productivo, puesto que en el esfuerzo de definir y ejemplificar los rasgos de la *nouvelle*, Du Plaisir se detiene en el comentario de las principales propiedades del *roman*, aunque sea con el único objetivo de refutarlas:

Ce qui a fait haïr les anciens romans est ce que l'on doit d'abord éviter dans les romans nouveaux. Il n'est pas difficile de trouver le sujet de cette aversion; leur longueur prodigieuse, ce mélange de tant d'histoires diverses, leur grand nombre d'acteurs, la trop grande antiquité de leurs sujets, l'embaras de leur construction, leur peu de vraisemblance, l'excès dans leur caractère, sont des choses qui paraissent assez d'elles-mêmes. (44-45)

Las reglas que Du Plaisir prescribe para la *nouvelle* son la contrarréplica casi exacta de la poética del «grand roman»: brevedad, unidad de acción, número reducido de tramas y personajes, proximidad temporal y geográfica, orden lineal del relato, ausencia de recursos sobrenaturales, contención estilística... Y en aquello en que existe cierta continuidad, como en la voluntad de deleitar al lector «par l'invention des incidents, par la constance des caracteres, par la noblesse des pensées, par la justesse des mouvements du cœur», Du Plaisir nota y analiza «la différence de leur usage» (49). En la base de esta diferencia reside el controvertido principio de verosimilitud, que según el autor del tratado «consiste à ne dire que ce qui est moralement croyable» (46).³⁸ Du Plaisir admite (en una concesión que no deja de ser una crítica) que el valor de

changé en quelque sorte depuis les Anciens, et il l'est même depuis peu d'années» (*Sentiments* 35).

³⁸ Sobre la verosimilitud como «ideología», su lógica y su funcionalidad, a propósito sobre todo de la querella de *Le Cid* y de *La princesse de Clèves*, con los juicios, respectivamente, de Sorel y Valincour, véase G. Genette, «Vraisemblance et motivation» 71-77 y 86-92.

lo verosímil sea prioritario para los *romanciers*, puesto que, al no seguir fielmente la verdad de la historia, su credibilidad se sustenta solo en la construcción retórica de la trama; vacíos de verdad, sus relatos deben por lo menos parecerse a ella. Los *nouvellistes*, en cambio, no tienen necesidad de esmerarse en garantizar la verosimilitud de su relato puesto que, como apunta Du Plaisir, «celui qui écrit une histoire vraie, n'est point obligé d'adoucir les choses pour les rendre capables d'être crues [...], parce qu'il doit les rapporter telles qu'elles se sont passées, et parce qu'elles sont connues de plusieurs» (46-47).

Ahora bien, de la misma manera que lo verosímil no es siempre cierto, la verdad no es siempre verosímil, y Du Plaisir recomienda a los *nouvellistes* que cumplan con ambos requisitos. El planteamiento, en este sentido, resulta novedoso, y mucho más interesante que el que proponía, por ejemplo, el padre Rapin, para quien, recordemos, el buen historiador debía afectar «un air de verité, ou du moins une couleur de vraisemblance» sobre aquellos hechos que resultaran extravagantes o poco creíbles y, cuando ello no fuera posible, la recomendación era suprimirlos del relato. A juicio de Du Plaisir, en cambio, los sucesos extraordinarios o moralmente increíbles no deben ni disimularse ni silenciarse, sino todo lo contrario: «je crois que l'historien devrait toujours affecter des actions de cette nature, parce que plus elles semblent hors de la raison et de la vraisemblance ordinaires, plus pour les persuader il ferait voir son esprit et son adresse» (47). El mérito del buen historiador-*nouvelliste* radica precisamente en hacer creíble la verdad sin traicionarla, mostrándola en toda su complejidad. Y el ejemplo que Du Plaisir *inventa* para ilustrar esta idea no puede ser más apropiado y significativo:

De cette sorte, loin d'être prévenu contre une histoire où l'on parlerait d'une jeune personne qui refuse d'épouser son amant parce qu'elle s' imagine l'aimer trop, j'aurais impatience de la lire, et je jugerais par avance que son auteur est d'un génie élevé, ou du moins je suspendrais mon jugement jusqu'à ce que j'eusse vu les moyens que l'on aurait employés pour établir, conduire, justifier et finir ce point principal qui, séparé du reste, paraît si extravagant et presque impossible. (47-48)

Parece que Du Plaisir se refiera a una de las escenas más controvertidas de *La princesse de Clèves* –junto con la de la confesión–, en la que hacia el final de la obra la viuda rechaza a su amante Nemours porque, según se sugiere en el pasaje citado, «elle s’imagine l’aimer trop». Lo extraordinario de la escena, moralmente increíble para muchos lectores de la época, como hemos podido comprobar, es en cambio a ojos de Du Plaisir la demostración del genio de su autora, quien, en lugar de evitarla o embellecerla con falsos argumentos, se había atrevido a confrontarla en toda su complejidad. No me detendré a señalar la diversas correspondencias entre la teoría de Du Plaisir y el relato de Lafayette, tan bien establecidas por Roger Francillon, pero vale la pena reparar al menos en la que marca el tipo de obertura que Du Plaisir prescribe para la *nouvelle*, y en la que se avanza una primera definición del género:

L’histoire galante est un assemblage de traits divers qui ont besoin d’une matière sur laquelle ils soient tracés, et cette matière est le temps et la scène où se sont passés les actions qui forment cette peinture. On donne dès l’ouverture de l’histoire une idée du lieu et du règne que l’on a choisis. On fait entendre si c’est de la paix ou de la guerre que naîtront les principaux nœuds, et toutes ces choses doivent être exprimées dans la première période. (53)

Como en el arranque de *La princesse de Clèves*, cuya morosa descripción de la corte de Enrique II tanto había disgustado a Valincour, Du Plaisir establece la importancia de una obertura precisa y exhaustiva con la que se sitúe al lector en el lugar y momento en el que se desarrollará la acción. Contra la obertura *in medias res* característica de la novela épica, en la que la historia aparece supeditada a la trama, Du Plaisir subraya el deber de adaptar la *dispositio* del relato al orden natural de lo que constituye su materia básica: el tiempo y la escena. El objetivo, compartido con la poética de las *mémoires*, es hacer interesante la historia a partir de la menor intervención posible, de manera que la «peinture» que es la *nouvelle* complazca por su sencillez y objetividad, sin excesos en la caracterización de los personajes, sin concesiones al azar o al destino, y con un estilo que debe mantenerse siempre «dans l’exactitude

de la bienséance et de la sincérité» (61). No hay lugar aquí, tampoco, para la especulación imaginativa acerca de los motivos y causas de la historia, que tan buenos réditos había reportado a un Desmarts o a una Scudéry. En la *nouvelle*, afirma Du Plaisir, «il me paraît raisonnable d'imaginer seulement et de réciter les faits, de trouver des événements naturels, de peindre les caractères, enfin d'écrire et de faire parler d'une manière noble, sans entrer dans aucunes réflexions, parce que rien n'est plus désagréable qu'une pensée fautive et peu juste» (52). Frente a la idea sentimental de la historia propia del *romancier*, profundamente reflexiva, el historiador-*nouvelliste* de Du Plaisir debe evitar parecer demasiado «spirituel», es decir, «Il ne peut donner liberté à son esprit» y entrar «en de longues réflexions» (57).

El final de estas nuevas novelas debe contener siempre, concluye Du Plaisir, una lección moral, pero el lector debe poder llegar a ella «sensiblement» (70), sin que medie explicación o justificación alguna por parte del narrador.

Tras las tentativas de definición por parte de Segrais, quien ya en 1657 había señalado la contraposición entre *roman* y *nouvelle*, los *Sentiments sur l'histoire* de Du Plaisir plantean por primera vez una sistematización completa y normativa de las *nuevas novelas*. El texto, que en el mismo año de su publicación conoció aún dos reimpresiones, una a manos del mismo Claude Blageart, en París, y la otra a cargo de Thomas Amaury, también editor del *Mercure galant*, en Lyon, parece, sin embargo, que no tuvo mucho predicamento. La obra no volvió a editarse hasta bien entrado el siglo xx, en 1975, de la mano de Philippe Hourcade, quien sostiene «que jusqu'à Du Plaisir on ne trouve pas de véritable théorie du roman, genre méprisé par les uns ou confondu par les autres avec l'épopée», aunque al mismo tiempo reconoce que el tratado fue pronto presa «de l'oubli et du dédain» (*Sentiments* 8, 2). A pesar del entusiasmo con el que el *Mercure galant* había anunciado su publicación, la gaceta no hizo ninguna otra mención del tratado, y la única nota que se conoce al respecto es la que publicó poco después de la aparición de los *Sentiments*, en la entrega del lunes 14 de junio de 1683, el *Journal des Sçavants*, la gaceta contra la

ue se definía el periódico de Donneau de Visé.³⁹ Entre las páginas de este *Journal des Sçavans, ou Recueil succinct et abrégé de tout ce qui arrive de plus surprenant dans la nature, et de ce qui se fait ou se découvre de plus curieux dans les Arts et dans les Sciences*, el breve comentario dedicado al tratado de Du Plaisir aparece justo después de una larga reseña de *The Comparative Anatomy of Stomachs and Guts*, del fisiólogo Nehemiah Grew, impreso en Londres en 1681, e inmediatamente antes del tercer tomo del *Veterum Analectorum*, del paleógrafo benedictino Jean Mabillon, publicado en París en 1682. Es la que sigue:

Quand on veut donner des regles sur ces 3 sortes de sujets, on doit avoir une si grande delicatesse d'esprit, tant de pénétration sur les affaires du monde, une si profonde intelligence des Historiens qui nous ont devancez, et enfin un goust si particulier sur la belle maniere d'écrire, qu'on peut dire que dans tous les siecles il s'est toûjours trouvé peu de personnes capables de donner là dessus, des regles certaines et immanquables. On jugera aisément de celles qui font icy prescrites; mais peut-être les sentiments de cet Auteur et les exemples qu'il propose pour modele ne feront pas du goust de tout le monde. (*Le Journal des Sçavans* 173)

La concisión y tibieza del elogio del redactor del *Journal des Sçavans*, así como la prevención con la que concluye la nota, no eran, ciertamente, muy halagüeñas. En cualquier caso, lo que siguió fue el silencio. Y transcurridos casi veinte años desde su publicación, el plagio. El caso tiene su interés, puesto que el autor de la copia es el moralista Jean-Baptiste Morvan, *abbé* de Bellegarde. Me refería a él en el capítulo anterior, a propósito del diálogo «Sur la lecture des romans», incluido en sus *Modèles de conversation pour les personnes polies* (1697), como un ejemplo de la continuidad de la novela heroica, y de la novela de Scudéry en particular, a finales de siglo. Pero lo que en aquel diálogo constituía una defensa a ultranza del modelo heroico, en el que Bellegarde elogiaba el *Cyrus* novelesco de Scudéry por

³⁹ En el primer número del *Mercur*, se advierte en el *avis* que «ce Livre n'a rien qui ressemble au *Journal des Sçavans*: Il ne parle que des Livres de Sciences qu'on imprime; et l'on ne parle icy que d'Histoires amoureuses» (*Le Mercur galant. Contenant plusieurs histoires véritables* 9-10).

encima incluso del de la historia, pasa a ser cinco años más tarde, en sus *Lettres curieuses de littérature et de morale* (1702), una crítica radical contra «des anciens Romans», cuya fortuna habría sido enteramente destruida por las «petites Histoires», «bien plus convenables à l'humeur brusque et impetueuse des François...» (*Lettres curieuses* 48). El *abbé* no deja de confesar a la «Dame de la Cour» a quien va dirigida esta *Lettre sur l'Histoire* que sus reflexiones parten de las «d'un homme fort habile, et fort entendu, qui a fait sur cela une dissertation avec beaucoup d'art et de délicatesse» (47). Bellegarde parafrasea a Du Plaisir, en efecto, en casi todo, aunque en su condena del *roman* se desliza todavía parte del entusiasmo que el autor había demostrado en su ensayo anterior:

S'il y a un endroit par où les Romans puissent mériter quelque estime, c'est que les sentiments y sont touchés avec assez de délicatesse; ce sont des tableaux qui exposent aux yeux ce qu'il y a de plus caché et de plus mystérieux, dans les pensées et dans le cœur des hommes. On trouve quelquefois dans ces sortes de Livres, de très-beaux sentiments de morale, et des maximes d'une haute vertu, soutenues par des exemples, qui ne manquent jamais de faire quelque impression sur l'esprit des Lecteurs. (*Lettres curieuses* 66)

En Inglaterra, lugar especialmente permeable a las novedades francesas en materia de novela,⁴⁰ los *Sentiments sur l'histoire* de Du Plaisir tampoco despertaron ningún interés. Aunque sí lo hizo, irónicamente, la copia libre del tratado que dos décadas más tarde Bellegarde incluyó en su *Lettre sur l'histoire*. El texto plagiado del *abbé* aparece íntegramente traducido como prefacio del relato anónimo titulado *The Secret History of Queen Zarah* (1705), a menudo atribuido a Delarivier Manley, que conoció múltiples reimpressiones durante los diez años siguientes y fue recibido con gran entusiasmo por los lectores. Hasta el revelador artículo de John L. Sutton en 1984, «The Source of Mrs. Manley's Preface

⁴⁰ El *Traité* de Huet, por ejemplo, se tradujo por primera vez al inglés tan solo dos años después de su aparición en París, en 1670, y aparecieron otras tantas traducciones en 1678, 1690, 1715 y 1722.

to *Queen Zarah*», nadie advirtió la doble fuente del relato, y hasta esa fecha el prefacio ha sido considerado como una muestra temprana de la actitud inglesa «toward the novel and the romance, as well as toward fact and fiction» (L. J. Davis, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel* 110). Vemos, así, hasta qué punto las oposiciones *roman/nouvelle* y *romance/novel* quedan enredadas en esta anécdota, cuya significación va más allá de una simple cadena de falsarios y críticos. Aunque fuera de forma vicaria, los *Sentiments sur l'histoire* de Du Plaisir contribuyeron a pensar el cambio estético también en lengua inglesa, donde los primeros novelistas modernos, desde Aphra Behn o Eliza Haywood hasta Daniel Defoe, Samuel Richardson o Henry Fielding definieron sus relatos con la misma estrategia que hemos visto hasta aquí; esto es, como un tipo de novela que se presenta *contra* lo novelesco.

4.7 Un apunte sobre el caso inglés

La polémica inglesa en torno a las viejas y nuevas novelas, conocida como las *romance wars*, sobrepasa los límites de este trabajo, pero importa notar, aunque sea brevemente y a modo de ilustración, el desarrollo de esta cuestión en algunos textos señeros que permiten comprender el alcance de la contrapoética de la *nouvelle*, sistematizada por Du Plaisir, más allá de las fronteras francesas.⁴¹ Es importante tener en cuenta, en este sentido, que el auge de la *nouvelle* frente al *roman* conoció también en Inglaterra, en fechas muy cercanas, un desarrollo similar, cuyas correspondencias con el caso francés son difíciles de determinar. El primer ejemplo se impone: *Oroonoko; or, The Royal Slave* (1688), considerada por los historiadores de

⁴¹ La voz inglesa «romance» no tiene traducción literal al castellano. Normalmente se usan las expresiones «narración épica», «novela imaginativa» o «prosa de ficción», fórmulas que dan cuenta de la naturaleza idealista y el aire fabuloso de esta tradición narrativa, pero que tienen el inconveniente de diluir las connotaciones de antagonismo y competencia entre *romance* y *novel*. Con la intención de mantener la tensión entre ambas categorías, uso el anglicismo *romance* siguiendo la práctica del hispanismo anglosajón (E. C. Riley, A. Close), que ha usado el término para el estudio de Cervantes y la novela española. Sobre el particular, véase L. I. Feijoo, «En torno al género novela en el Siglo de Oro».

la novela como la precursora del género, además de llevar el subtítulo de «A True History», es presentada por su autora, Aphra Behn (1640-1689), como «a short chronicle of those lives that possibly would be forgotten by other historians, or lie neglected there, however deserving an immortal fame» (*Oroonoko* 3-4). Behn, a quien se le concede el amable título de «madre» de la novela, afirma ser testigo directo de todo lo que se dispone a relatar («I was myself an eye-witness to a great part of what you will find here set down» 6) y asegura que su relato se sustenta únicamente en la verdad de los hechos:

I do not pretend, in giving you the history of this royal slave, to entertain my reader with the adventures of a feigned hero, whose life and fortunes fancy may manage at the poet's pleasure; nor in relating the truth, design to adorn it with any accidents, but such as arrived in earnest to him: and it shall come simply into the world, recommended by its own proper merits, and natural intrigues; there being enough of reality to support it, and to render it diverting, without the addition of invention. (6)

Frente a la invención novelesca, de la que esta «crónica» busca distanciarse en todos los sentidos, Behn insiste en aquellos aspectos que acercan el relato a la poética de las memorias que ya conocemos: simplicidad, naturalidad, inmediatez y economía de estilo. La contraposición entre el modelo narrativo de las viejas y nuevas novelas parece claro, aunque sería William Congreve (1670-1729), en el prefacio a su *Incognita* (1692), quien establecería de forma explícita esta oposición. A juicio de Congreve, conocido sobre todo por sus comedias (es el autor de *Love for Love* o *The Way of the World*), el binomio *romance/novel* se sustancia en una serie de contraposiciones que también resultarán familiares:

Romances are generally composed of the Constant Loves and invincible Courages of Hero's, Heroins, Kings and Queens, Mortals of the first Rank, and so forth; where lofty Language, miraculous Contingencies and impossible Performances, elevate and surprise the Reader into a giddy Delight, which leaves him flat upon the Ground whenever he

gives off, and vexes him to think how he has suffer'd himself to be pleased and transported, concern'd and afflicted at the several Passages which he has Read, viz. these Knights Success to their Damosels Misfortunes, and such like, when he is forced to be very well convinced that 'tis all a lye. Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice; delight us with Accidents and odd Events, but not such as are wholly unusual or unprecedented, such which not being so distant from our Belief bring also the pleasure nearer us. Romances give more Wonder, Novels more Delight» (*Incognita* 2).

Si comparamos la doble definición de Congreve con la que veíamos al inicio de este capítulo de la mano de Segrais, o aun con la del propio Du Plaisir, advertimos que los elementos principales se mantienen y que las connotaciones valorativas hacia uno y otro subgénero narrativo continúan claramente decantadas del lado de la nueva forma, más cercana a lo que se identifica con los gustos del presente. La publicación, en 1705, de *The Secret History of Queen Zarah*, con la traducción íntegra del plagio de Bellegarde de las tesis de Du Plaisir a modo de prefacio, contribuiría a encauzar el rumbo de la novela por la senda ya iniciada por Behn, afianzando el desprecio por la tradición del *romance* y orientando el género hacia una identificación casi total con la moderna concepción de la historia. Son conocidas, en este sentido, las frecuentes llamadas a la verdad desnuda de los hechos por parte de los novelistas ingleses del siglo XVIII, cuyas obras juegan también a ocultar su por otra parte innegable naturaleza ficcional y novelesca. Así, por ejemplo, Daniel Defoe (c. 1660-1731) defiende en el prefacio a *Robinson Crusoe* (1719), que se presenta sin su firma como el relato del propio Robinson, el interés de dar a la imprenta «any private Man's Adventures» porque, según afirma, «The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it» (*Robinson* 3). *Moll Flanders* (1722), publicada también sin rastro de su autor, es igualmente presentada por su supuesto editor como «a private History to be taken for Genuine» (*Moll Flanders* 3). Y de *Roxana* (1724) se nos avisa, en el mismo sentido, de que «the Work is not a Story but a History» (*Roxana* 1);

además, sabemos por la propia narradora que la principal preocupación es la historia («my Business is History» 133).⁴²

En la misma línea que Defoe, aunque de forma menos radical, Samuel Richardson (1689-1761) presenta *Pamela* (1740) como una compilación de «Letters which have their Foundation in *Truth* and *Nature*» (*Pamela* 3). Y, de forma análoga, Eliza Haywood (c. 1693-1756) asegura de su *The Fortunate Foundlings* (1744) que es una mera compilación de «*Original Letters, Private Memorandums, and the Accounts we have been favoured with from the Mouths of Persons [...] perfectly acquainted with the Truth, and of too much Honour and Integrity to put any false Colours upon it*» (*The Fortunate Foundlings* 3). En todos estos ejemplos canónicos de la emergente novela inglesa vemos cómo el género se distancia de la gran literatura de imaginación y se apropia, en cambio, del lenguaje y los usos de una determinada idea de historia; se ocupa, dice, de narrar la verdad de los hechos sin el menor aditamento, emplea las mismas funciones de autenticación, transmisión del saber y memoria; y se detiene, además, en la observación de la vida corriente, y de cómo ésta participa e incluso es motor del curso general de las cosas. Razones que apuntan, de nuevo en opinión de Richardson, a que la novela sea leída con la misma «Historical Faith» con la que se atiende a los relatos verdaderos. Lo señala en una interesante carta del 19 de abril de 1748, en la que el supuesto editor de *Clarissa* (1747-48) reprocha a William Warburton, autor del prefacio para los volúmenes III y IV de la obra, que hubiera desvelado el artificio de lo que Richardson se había esmerado en presentar como una simple compilación de la correspondencia de su protagonista:

Will you, good Sir, allow me to mention, that I could wish that the *Air* of Genuineness had been kept up, tho' I want not the letters to be *thought* genuine; only so far kept up, I mean, as that they should not

⁴² Para el caso de Defoe, véase el excelente estudio de R. Mayer, *History and the Early English Novel. Matters of Fact from Bacon to Defoe*, en el que se explora el ámbito de recepción de la novela inglesa del Setecientos y se explican las fuertes correspondencias con el discurso histórico inglés del siglo XVII y principios del XVIII.

prefatically be owned *not* to be genuine: and this for fear of weakening their influence where any of them are aimed to be exemplary; as well as to avoid hurting that kind of Historical Faith which Fiction itself is generally read with, tho' we know it to be Fiction. (*Selected Letters* 85; las cursivas en el original)

La decisión consciente de Richardson y de sus contemporáneos de preocuparse porque sus obras fueran leídas y creídas con la misma disposición y expectativas que la historia, cuando no de la propia vida, conduce a la cuestión central de los realismos literarios. La novela richardsoniana, y la novela realista en general, tiene como principal objetivo presentar leyes generales a partir de la experiencia ordinaria, y apunta a un tipo de relato que se desarrolla como historia ejemplar del presente casi inmediato. Igualmente ilustrativo en este sentido es el ejemplo de Henry Fielding (1707-1754), quien en *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) se refiere también, como Richardson, a un tipo de «historic or poetic faith» y afirma de la mano de su delirante narrador que «our labours have sufficient title to the name of history» (*Tom Jones* 346, 423). Fielding teoriza, además, acerca de la diferencia entre novelistas e historiadores, afirmando positivamente de los primeros que «[they] deal in private characters», «search into the most retired recesses, and draw forth examples of virtue and vice, from holes and corners of the world» (389). La identificación con la historia vuelve a hacer referencia a la importancia de lo privado sobre lo público, aunque aquí las implicaciones guardan cierto distanciamiento crítico, en unos términos que vuelven a recordarnos, una vez más, al revisionismo poético que veíamos en el género de las *mémoires*. Frente al discurso oficialista de los historiadores, sostiene Fielding, los novelistas tienen la capacidad de adentrarse en las grietas y silencios de la historia, dando valor a las pequeñas experiencias y circunstancias particulares. Así, señala el narrador de *Tom Jones*: «In reality, there are many little circumstances too often omitted by injudicious historians, from which the great wheels are originally set in motion by those which are very minute, and almost imperceptible to any but the strongest eyes» (194).

Es cierto que en los ejemplos anteriores, ni Defoe, ni Richardson ni Fielding (la tríada privilegiada por Ian Watt en *The Rise of the Novel*) hacen mención explícita a la oposición *romance/novel*. Pero ninguna de sus poéticas sería comprensible sin tener en cuenta esta distinción fundamental, en cuya base polémica se debaten los orígenes de la novela.⁴³ En Inglaterra, la contrapoética del género encuentra su sistematización definitiva mucho más tarde que en Francia, de la mano de la novelista Clara Reeve (1729-1807). Conocida sobre todo por sus novelas góticas, Reeve compuso uno de los primeros tratados del género en lengua inglesa, a medio camino entre el ensayo y la historia literaria, significativamente titulado *The Progress of Romance, Through Times, Countries, and Manners* (1785). No se trata de una aportación demasiado original: poco antes habían aparecido la *Dissertation on Fable and Romance* (1783), de James Beattie, y la *History of English Poetry* (1774-1781), de Thomas Warton, aunque Reeve asegura haberlas leído sólo después de haber terminado su reflexión sobre el mismo tema. En cualquier caso, su aproximación es exhaustiva y recoge ampliamente las ideas que circulaban entonces sobre la novela. Resulta destacable, en este sentido, la disposición misma de la obra, escrita según la convención del diálogo entre tres amigos (Hortensius, Sophronia y Euphrasia) que a lo largo de encuentros sucesivos discuten acerca de los orígenes y posteridad del género, dando lugar así a la exposición de los diversos puntos de vista sobre la cuestión.

En lo principal, las posturas contrapuestas son las de Hortensius, defensor de la poesía épica y de los grandes poemas de la antigüedad, y Euphrasia, a la que debemos identificar como el trasunto de Reeve, quien propone rastrear la historia del *romance* hasta sus orígenes con el objetivo de demostrar «how the modern Novel sprung up out of its ruins» (*The Progress of Romance* 8). Enrocados en su defensa de los Antiguos y los Modernos, respectivamente, los términos en que se plantea

⁴³ Para el caso inglés, véase la exhaustiva edición de I. Williams, *Novel and romance 1700-1800; a documentary record* y su ensayo clásico *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*, así como el imprescindible estudio de M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*.

tanto el diálogo como el recorrido histórico del género son los de la polémica, cuando no los de la batalla: «Let us lay aside form and ceremony, and proceed to the Business of our meeting. –I expect a pitch'd battle; for I see Euphrasia has brought her artillery and is placing them to advantage» (11). No me detendré en el análisis de la historia del género que plantea Euphrasia, orientada fundamentalmente a subrayar el «progreso» del *romance* desde la antigüedad hasta su decadencia y superación por parte de la novela moderna.⁴⁴ Veamos sólo la definición comparada que propone acerca del binomio *romance/novel*, puesto que en cierto sentido nos devuelve al inicio de este capítulo:

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 is 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 (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. (111)

Así, concebidas como formas antagónicas, *romance* y *novel*, *roman* y *nouvelle* encarnan actitudes enfrentadas acerca del auge y la caída del género, de su relación con la historia y con la vida, de su antigüedad o modernidad.

⁴⁴ En el sexto encuentro entre los tres amigos («Evening VI»), Euphrasia comenta el *Traité de l'origine des Romans* de Huet. Su opinión es muy negativa: critica sobre todo el desprecio de Huet por la novela medieval y está en desacuerdo con la prelación de las novelas francesas frente a las españolas. Y, sin embargo, el argumento principal acerca de los orígenes antropológicos del género es casi una paráfrasis del *Traité*: «Romances or Heroic fables are of very ancient, and I might say universal Origin. We find traces of them in all times, and in all countries: they have always been the favourite entertainment of the most savage, as well as the most civilized people» (*The Progress of Romance* 13-14).

5 Estallido y cierre de la disputa

Durante las últimas décadas del siglo XVII se produjo en Francia una reordenación del sistema de los géneros literarios a favor de la novela, circunstancia sobre la que se iba a asentar la hegemonía y perduración futuras del género. Sobre todo por lo que respecta a la recepción, fenómenos como el de la querella en torno a *La princesse de Clèves*, con una implicación sostenida por parte de la crítica y de los lectores, pusieron de manifiesto no sólo la ventaja que la novela había adquirido frente a las tentativas fallidas de la épica, sino el espacio que había logrado conquistar también a la historia e incluso a la tragedia, género cumbre del Siglo de Oro francés. En el marco de la Querella, el desplazamiento gradual de la novela hacia el centro del campo literario se ha interpretado como una consecuencia directa de la victoria de los Modernos sobre los Antiguos; e incluso, tal es la tesis de Joan DeJean, como una causa suficiente:

It would appear that the hostilities between Ancients and Moderns were finally openly declared in 1687 because the modifications in the business of literature associated with the new novel were by then becoming widely recognized. War broke out at that time, and the Ancients finally responded to the Moderns' provocations, because all involved

sensed that something fundamental about the nature of literature was in the process of changing –and, furthermore, that the new changes were advancing the novel’s takeover of territory previously reserved for nobler (Ancient) genres. (*Ancients against Moderns* 56)

¿Fue la novela, y el cambio en la idea de literatura impulsado por ella, la razón del estallido de la Querella a partir de 1687? Y, en cualquier caso, ¿puede hablarse de un conflicto cuya resolución es o bien la victoria de los Antiguos o la de los Modernos? A finales de siglo, la novela contaba ya con una poética propia; aunque se trata, como sabemos, de una poética en conflicto, en la que se proponen por lo menos dos visiones enfrentadas acerca de la legitimidad teórica del género. Desde los *Sentiments sur l’histoire* de Du Plaisir, con los que cerraba el anterior capítulo, la novela no se explica ya en los términos de su *inventada* antigüedad, como habían defendido desde Scudéry hasta Huet, sino que busca autorizarse desde el presente, siguiendo las tesis del último Desmarests, quien poco antes de morir –recordémoslo– había pedido a Perrault que siguiera con su legado. Bajo el enfoque de quien pronto se convertiría en el nuevo líder de los Modernos, la Querella de la novela experimentaría aún un último episodio importante.

5.1 *El relevo de Charles Perrault*

Corría el año 1687. En Versalles, donde se había establecido la corte desde 1682, el rey se había recuperado de una reciente operación de fístula y durante el mes de enero los franceses celebraron la buena nueva con todo tipo de fiestas y homenajes a lo largo y ancho del país. El número de acontecimientos fue tan elevado, y el interés suscitado por ellos tan grande, que el *Mercure galant* de febrero de ese año se vio impelido a arrancar con el siguiente *Avis* a los lectores:

Comme les Festes Solemnelles qui ont esté faites dans toute la France pour marquer la joye que la guerison du Roy a causée à tous ses peuples, ont esté pour ainsi dire jusqu’à l’infiny, il a esté impossible de les faire entrer toutes dans trois ou quatre Volumes, et on l’a pü d’autant moins

qu'il arrive encore tous les jours des memoires des Provinces les plus éloignées. Et ainsi l'on est obligé de differer jusqu'au mois prochain à donner le reste de ces saintes réjouïssances. (*Mercure galant. Fevrier 1687 fol. a2^r*)

En el marco de unos festejos que se prolongaron «hasta el infinito», y sobre los que la gaceta de Donneau de Visé ofrece amplia cobertura, el lunes 27 de enero se celebró una sesión especial en la Académie Française, marco solemne en el que Charles Perrault (1628-1703), académico desde 1671, iba a dar a conocer su polémico panegírico sobre *Le siècle de Louis le Grand*.¹ El contexto en el que se desarrolló la lectura de este poema, verdadero detonante del estallido de la Querrela entre Antiguos y Modernos, tiene su importancia, puesto que sin duda contribuyó a generar el enorme revuelo con que, por razones distintas, fue recibido por los partidarios de uno y otro bando en disputa. Normalmente, el lunes era el día en que los miembros de la Académie se reunían en privado para trabajar en el *Dictionnaire*, pero a la sazón *la Compagnie* había decidido unirse a las celebraciones nacionales con una sesión pública en honor al rey. La reunión, descrita con absoluto detalle en las páginas del *Mercure galant*, transcurrió ese día en una capilla del Louvre abarrotada de gente y en la que, según informa el periódico de los Modernos, todo había sido dispuesto para la ocasión: «Elle estoit magnifiquement parée, et rien n'y manquoit de ce qui pouvoit donner de l'éclat à cette Feste» (*Mercure galant. Fevrier 1687 179*).²

El encargado de celebrar la misa fue el *abbé* Louis de Lavau, elegido miembro de la Académie en 1679 tras la muerte del cartesiano Habert de Montmor, a quien me he referido en el primer capítulo de este

¹ Aunque tuvo un impacto limitado, vale la pena tener en cuenta también el «Discours prononcé le 23 Novembre 1671 par Monsieur Perrault, lorsqu'il fut reçû à la place de Monsieur l'Evêque de Leon». Acerca de la carrera literaria y las ideas de Perrault, véanse las notas biográficas de P. Bonnefon, «Charles Perrault. Essai sur sa vie et ses ouvrages», «Charles Perrault littérateur et académicien» y «Les dernières années de Charles Perrault», así como H. Rigault, *Histoire* 130-157 y M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées* 163-196.

² Véase la descripción del *Mercure galant. Fevrier 1687 179-206*, de la que tomo los detalles fundamentales.

trabajo. La ceremonia incluyó el cántico de un *Te deum* compuesto con tales fines por el «*maître de musique*» de la institución, Claude Oudot, que recibió grandes ovaciones. Acto seguido, tomó la palabra el *abbé* Claude Boyer, a la sazón director de la Académie, para la que fue elegido en 1666, sucediendo a Louis Giry, a quien también me he referido en estas páginas, a propósito de su traducción de Boccacini. Boyer pronunció un breve discurso y en seguida dio paso al orador encargado del parlamento principal: el *abbé* Paul Tallemant le Jeune, muy celebrado en la época por sus arengas académicas y panegíricas. En su intervención, cuyo contenido aparece parcialmente recogido en el *Mercur*, donde se transcriben largos pasajes a partir del recuerdo de varios testimonios, Tallemant reflexionó «*avec des traits vifs et pleins d'éloquence*» acerca de «*tout ce que ce grand Monarque avoit fait pour ses Sujets, et sur les soins assidus qu'il prenoit pour la gloire et pour le bonheur de la Nation*» (186). El parlamento, interrumpido en diversas ocasiones por los aplausos de los académicos, marcó el tono general de la reunión, que a partir de aquí estuvo dedicada a la lectura de distintas obras más o menos destacadas.

El *abbé* Régnier-Desmarais, secretario perpetuo de la Académie desde 1683, inició esta segunda parte de la sesión recitando un poema «*sur les travaux de la Riviere d'Eure, et sur les Eaux de Versailles*» (195). Le siguió la lectura de un madrigal de Jean Doujat, historiador de Luis XIV, sobre la recuperación del rey; una paráfrasis del *Exaudiat* del compositor Marc-Antoine Charpentier, «*qui fut extrêmement approuvée*», y una oda «*tres-belle*» del dramaturgo Michel Le Clerc (196). Paul de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, pidió entonces al *abbé* de Lavau que leyera una pequeña obra «*sur la Santé de nostre Auguste Monarque*» (196), de la que el *Mercur galant* ofrece copia, y un soneto, que la gaceta de Donneau de Visé también reproduce. El *abbé* Tallemant l'Aîné, primo de Tallemant le Jeune, leyó a continuación tres sonetos más, uno de ellos dedicados a la recuperación de Luis XIV, y Philippe Quinault recitó otro soneto sobre el mismo tema y una descripción en versos libres de un cuadro de Charles Le Brun. Acto seguido, el poeta *precieux* Isaac de Benserade leyó una carta en prosa y verso acerca de

los festejos en París con motivo de la convalecencia del rey. Y el satírico Jean Barbier d'Aucour pronunció aún un segundo discurso en el que, siempre según el redactor del *Mercur*, «il s'étendit avec beaucoup d'ardeur et de zele sur la joye que toute la France devoit montrer pour le retour de la Santé de son Prince» (203).

Finalmente, la sesión concluyó con la lectura, a cargo del *abbé* de Lavau, de «deux Ouvrages qui prouvoient le contraire l'un de l'autre» (203). La primera, «sur l'avantage que les Anciens ont sur les Modernes» (203-204), había sido compuesta por el poeta y fabulista Jean de La Fontaine. El redactor del *Mercur* no especifica nada más al respecto, excepto que «On rendit justice à Messieurs de la Fontaine sur beaucoup d'endroits» (204). La segunda, de signo contrario, procedía de la pluma de Perrault, y versaba «sur ce que les Modernes ne cedent aux Anciens ny dans les Arts, ny dans les Sciences» (203-204). El *abbé* de Lavau empezó a leer los primeros versos, hoy tan conocidos, de la última pieza:

La belle Antiquité fut toujours vénérable,
 Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
 Je vois les Anciens sans ployer les genoux,
 Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
 Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste
 Le siècle de LOUIS au Beau siècle d'Auguste.
 (*Le siècle de Louis le Grand* 257)

Los ánimos estaban cansados. La reunión había sido larga y parecía difícil que, dada la extensión del poema de Perrault, la última lectura consiguiera mantener la atención del auditorio. Y, sin embargo, alentado por los continuos aplausos de los asistentes, el *abbé* de Lavau continuó leyendo hasta el final. El redactor del *Mercur* describe la escena como sigue:

[...] l'Ouvrage de Mr Perrault, dont il croyoit ne faire que lire que le commencement, parce qu'il contient prés de six cens Vers, et qu'il sembloit que l'attention dust estre épuisée, fut tellement applaudy,

qu'on interrompit vingt fois, Madame, de la Vau [*sic*], par le plaisir que l'on recevoit de cette lecture. Cependant, Madame, le pourrez-vous croire? Ce Poëme que son Autheur a intitulé, *Le Siècle de Louis le Grand*, malgré toute l'approbation qu'on luy a donnée, ne laisse pas de causer une espece de Schisme parmy les Esprits du premier ordre. Il y en a qui ne peuvent souffrir qu'on parle si avantageusement des Modernes. Ils disent que c'est manquer de respect à la docte Antiquité, pour laquelle ils ont une veneration aveugle. Je ne sçay à quoy aboutira la dispute, mais je sçay que Monsieur Perrault a beaucoup de gloire de l'avoir causée et qu'il se trouve quantité de gens de fort bon goust, qui n'estiment pas moins la solidité de ses raisons que la beauté de ses Vers. (*Mercur galant. Fevrier 1687* 204-206)

Claramente decantado a favor de Perrault y de los Modernos, el redactor del *Mercur* comenta con estupefacción el «cisma» producido tras la lectura del poema entre «los espíritus de primer orden». ¿A qué obedecía tal escándalo? *Le siècle de Louis le Grand*, publicado inmediatamente después de la reunión por el impresor oficial de la Académie Française, Jean-Baptiste Coignard, había sido fuertemente aplaudido y, como también se recoge en la misma nota, tanto sus razones como sus versos fueron ampliamente secundados. No se trataba, además, de una formulación original. Desde las primeras líneas del poema, Perrault celebra la modernidad de Luis *le Grand* en unos términos que retoman, sin citarla, la vieja idea del difunto Desmarets acerca de la legítima comparación del nuevo siglo con el de Augusto, y hace suya la expresión literal con la que el autor del *Clovis* afirmaba que «L'Antiquité est venerable; mais elle n'est pas digne d'estre imitée en tout» (*Comparaison* 37). Así, más de diez años después, y sin reconocerlo, Perrault tomaba por fin el relevo que Desmarets le había suplicado en 1675 en la *Défense de la poésie et de la langue française* y se erigía en líder de los Modernos, dando nuevo brillo a muchos de los argumentos que había avanzado ya su desprestigiado y en parte olvidado predecesor.³

³ Muy pronto el prestigio de Desmarets quedó oscurecido por el furor religioso y panfletario de sus últimos años. Véase, por ejemplo, la entrada que P. Bayle le dedica

Como había hecho el último Desmarets, pues, pero con una repercusión que aquél jamás había alcanzado, Perrault critica en *Le siècle de Louis le Grand* la actitud servil y supersticiosa de los Antiguos hacia el pasado. De modo análogo a la humillante imagen de los corderos que Desmarets había empleado en la *Comparaison*, Perrault censura la sumisión de los defensores de la antigüedad describiéndola en los primeros versos ya citados como una especie de genuflexión igualmente degradante ante la tradición clásica. Y sigue:

Si nous voulions ôter le voile spécieux
 Que la prévention nous met devant les yeux,
 Et lassés d'applaudir à mille erreurs grossières,
 Nous servir quelquefois de nos propres lumières,
 Nous verrions clairement que sans témérité
 On peut n'adorer pas toute l'Antiquité. (*Le siècle* 257)

La denuncia de los prejuicios de los Antiguos, de su reverencia irracional hacia un pasado plagado de errores, confluye, como bien apunta Norman (*The Shock of the Ancient* 80), con la futura causa ilustrada. Mucho antes de que Kant retomara el *Sapere Aude* horaciano en su ensayo acerca de ¿Qué es la Ilustración?, vemos cómo Perrault invita a sus contemporáneos a atreverse a pensar sirviéndose de «nuestras propias luces». La adoración de un pasado que considera sobredimensionado y fuente de parálisis debía ser sustituida, al fin, por la razón crítica, en un proceso de cambio que describe, de forma también significativa, como el paso de la oscuridad a la luz, de la ceguera temerosa a la visión clara y desprejuiciada. Este desvelamiento de la mirada implicaba, claro, una reinterpretación de la tradición, un redescubrimiento de sus verdaderas dimensiones y un reajuste de su valor y su influencia en el presente:

Platon qui fut divin du temps de nos aïeux,
 Commence à devenir quelquefois ennuyeux:
 En vain son traducteur partisan de l'Antique

en su *Dictionnaire historique et critique*, en la que lo describe como un «visionnaire et fanatique» (*Dictionnaire* III: 319).

En conserve la grâce et tout le sel attique,
 Du lecteur le plus âpre et le plus résolu
 Un dialogue entier ne saurait être lu.
 Chacun sait le décri du fameux Aristote,
 En physique moins sûr qu'en histoire Hérodote;
 Ses écrits qui charmaient les plus intelligents,
 Son à peine reçus de nos moindres régents.
 Pourquoi s'en étoner? Dans cette nuit obscure
 Où se cache à nos yeux la secrète Nature,
 Quoique le plus savant d'entre tous les humains,
 Il ne voyait alors que des fantômes vains. (257-258)

Bajo el nuevo enfoque de los Modernos, Platón, Aristóteles, Heródoto y los grandes autores de la antigüedad pierden su supuesto carácter divino e insuperable y se convierten en hombres a la altura de los hombres. Sus capacidades y méritos no son considerados ni mejores ni peores que los de los autores que les sucedieron, pero la oscuridad del tiempo en que vivieron, muy alejado de las luces del presente, hace que a juicio de los lectores modernos sus obras resulten necesariamente –lógicamente– tediosas y poco fiables. Así, Homero es reconocido como el mayor genio poético de la antigüedad y, al mismo tiempo y por el mismo razonamiento lógico, sus obras son desterradas de la órbita contemporánea, en la que han perdido toda vigencia estética, moral y, por supuesto, normativa:

Cependant si le Ciel favorable à la France
 Au siècle où nous vivons eût remis ta naissance,
 Cent défauts qu'on impute au siècle où tu naquis
 Ne profaneraient pas tes ouvrages exquis. [...]

Ta verve aurait formé ces vaillants demi-dieux
 Moins brutaux, moins cruels, et moins capricieux.
 D'une plus fine entente et d'un art plus habile
 Aurait été forgé le bouclier d'Achille [...]

Ce fameux bouclier dans un siècle plus sage
 Eût été plus correct et moins chargé d'ouvrage.
 Ton génie abondant en ses descriptions

Ne t'aurait pas permis tant de digressions,
 Et modérant l'excès de tes allégories,
 Eût encore retranché cent doctes rêveries
 Où ton esprit s'égare et prend de tels essors
 Qu'Horace te fait grâce en disant que tu dors. (260-262)

Entre los «cien defectos» de Homero, objeto principal del poema de Perrault —y de la indignación de los Antiguos—, el líder de los Modernos destaca la brutalidad, la crueldad y la arbitrariedad de los dioses de la *Iliada* y la *Odisea*, así como el carácter excesivamente digresivo y desmedido de sus descripciones, con una mención especial a la célebre descripción del escudo de Aquiles. Fijémonos, una vez más, en que, como argumentaba Desmarests en relación a los poetas paganos, el verdadero error que Perrault atribuye a los poemas del aedo griego tienen que ver, en realidad, con la ignorancia propia del siglo en el que surgieron, no con el genio del poeta: si Homero hubiera nacido en la Francia de Luis XIV, asegura, sus dioses reflejarían las bondades del cristianismo y sus descripciones se ajustarían al gusto y a las costumbres de la nueva época. Parece distinguir, así, entre el *ingenium*, que se mantendría inalterable a través de la historia; y el *ars*, que, como el conocimiento, estaría sujeto a las leyes del progreso. Bien lo demostraban los modernos avances en tecnología o biología, como la invención del telescopio y del microscopio, o el descubrimiento de Harvey sobre la circulación de la sangre, a los que Perrault alude en el poema en este mismo sentido (258-259, vv. 41-62).

La idea de una doble consideración para los objetos de la naturaleza, de alcance universal, y las invenciones de los hombres, integradas en la moderna lógica del progreso, fue uno de los argumentos que más beneficios reportaría del lado de los Modernos, puesto que permitía adaptar a las letras la noción de perfectibilidad que ya nadie discutía para las ciencias. Desmarests se había referido ya a esta cuestión en *Les Délices de l'Esprit*, un curioso diálogo aparecido por primera vez en 1658, en el que se opera de forma especialmente clara este desplazamiento de la poesía hacia el ámbito de la ciencia:

PHIL. Il est vray que son nom seul [la Poësie] a quelque chose de bien charmant: mais j'avois oüy dire que c'estoit un Art, et non pas une Science.

EUS. Je mets au rang des Arts toutes les inventions qui sont pour les sens et pour les choses du corps; comme la Musique qui est pour l'oüye; la Peinture, qui est pour la veuë; l'Agriculture, qui est pour la nourriture du corps; l'Architecture, qui est pour le logement. Et je mets au rang des Sciences toutes les inventions dont on a fait des regles, et dont l'esprit seul est le juge: car bien que a Poësie fasse la description des choses sensibles, et corporelles, aussi bien que des choses interieures et spirituelles; toutefois elle ne peut estre jugée par aucun des sens; mais seulement par l'esprit, qui peut seul connoistre les pensées qu'elle expose, et decider si elle est excellente ou deffectueuse.

PHIL. Par cette raison je suis d'accord avec toy de luy donner le nom de Science. (*Les Délices de l'Esprit* 80-81)

Frente a las artes reguladas por la naturaleza y por los sentidos que permiten relacionarnos con ella, entre las que Eusebe, el *alter ego* de Desmaretz, sitúa a la música o a la pintura, la poesía es identificada en este pasaje con la ciencia, entendida aquí como un tipo de invención basada en unas reglas; esto es, como una forma de conocimiento menos sensible que racional, cuyos rasgos son por lo tanto perfectibles con el paso del tiempo. Por esta vía, Desmaretz aspiraba a fundamentar la imaginación moderna al margen de los imperativos de la *imitatio* clásica, demostrando a un tiempo la necesidad de unas reglas poéticas en permanente actualización. Se trataba, además, de un nuevo ataque contra la irracionalidad con la que a su modo de ver los Antiguos determinaban la autoridad de unos modelos que hacía mucho que habían quedado obsoletos, y cuyo valor se basaba únicamente en una especie de nostalgia del pasado aprendida en la escuela y transmitida luego de maestros a discípulos. La poesía antigua tal vez había alcanzado grandes logros en lo que respecta a la imitación de la naturaleza y demás «cosas sensibles y corporales», pero por lo que cumple a las reglas de la invención, donde «solo el entendimiento es el juez», los modernos habían demostrado su absoluta superioridad.

La fuerza de este argumento, que Desmarets empleó sobre todo en defensa de la épica moderna y de la novela, se hizo sentir de forma recurrente a lo largo de la Querella, y no únicamente tras el impacto de la lectura de *Le siècle de Louis le Grand* en la Académie Française. El propio Perrault lo había ensayado ya en 1674 con la publicación, igualmente polémica, de la *Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste*. Compuesta a modo de defensa de los méritos de la moderna *Alceste*, la «tragédie en musique» que Jean-Baptiste Lully y su amigo Quinault habían estrenado en enero de ese mismo año, frente al drama homónimo de Eurípides, la *Critique* plantea la postura de Perrault frente a los usos de la tradición por parte de géneros nuevos, como la emergente ópera francesa, y expone su juicio en relación al progreso de las artes.⁴ Sus argumentos aparecen en boca de Cléon contra Aristippe:

Ce n'est pas, à vous dire le vray, que je sois extrêmement persuadé de la divinité des Anciens, ny que j'encense aveuglement toutes les choses qu'ils ont dites. C'estoient asseurément de grands genies, qui ont tres-bien fait en leur temps, où ils auroient encore esté admirez quand is auroient moins fait. Mais de vouloir, parce qu'ils ont esté les premiers Hommes de leur Siecle, qu'ils le soient eternellement de tous les Siecles qui suivront, c'est de quoy je ne demeure pas d'accord. Je veux bien avoüer, si vous le voulez, que les Autheurs anciens ont eu plus de genies que ceux de ce temps icy pour la description des choses de la Nature, des sentiments du cœur de l'homme, et pour tout ce qui regarde l'expression. Mais comme dans les ouvrages de l'esprit il y a d'autres choses encore à observer, comme la bien-seance, l'ordre, l'oeconomie, la distribution, et l'arrangement de toutes les parties; ce qui demande une infinité de preceptes, qui ne peuvent estre trouvez que par une longue suite d'experiences, de reflexions, et de remarques; il se pourroit faire que les derniers Siecles ont de l'avantage en ces sortes de choses, parce qu'ils ont profité du travail et de l'estude de ceux qui les ont precedez. (*Critique de l'opéra* 62-64)

⁴ Acerca de la participación de Perrault en la polémica en torno al nacimiento de la ópera a la francesa, véase Fiaschi-Dubois, Annick. «Charles Perrault dans la querelle des Anciens et des Modernes: la *Critique de l'opéra Alceste ou le triomphe d'Alcide* de Jean-Baptiste Lully (1674)».

Ni entonces ni en el futuro, el objeto principal de la crítica de Perrault fueron los poetas antiguos. En el pasaje arriba citado, no sólo reconoce el genio de los grandes autores del pasado, sino que admite su superioridad sobre los poetas modernos en lo tocante a la imitación de la naturaleza; no en cambio en el dominio de la preceptiva, sujeta, como bien había observado Desmarests, a los avances logrados mediante el estudio y la experiencia de los años. El ataque va dirigido de forma directa, igualmente, contra quienes en el presente adoran supersticiosamente las obras más remotas y las elevan, sin más razón que la pedantería o la superstición, a la categoría de modelos literarios a perpetuidad. Frente al retrato de los Antiguos, sin duda caricaturesco, como valedores de una poética basada en referentes estáticos y viejos, Perrault afirma una concepción progresiva de la cultura, según la cual el conocimiento sobre las leyes del arte es acumulativo, de manera que necesariamente los poetas del presente deben ser mejores que los de siglos precedentes, puesto que están en disposición de aprender de los logros de sus antecesores.

La *Critique de l'opéra* produjo cierto revuelo, pero en ningún sentido equiparable con el que más de diez años después generó *Le siècle de Louis le Grand*. Mucho más desapercibido todavía pasó otro texto en el que se expone de forma minuciosa el mismo ataque contra los Antiguos que hemos visto hasta aquí. Se trata del prefacio que el hermano mayor de Charles Perrault, Pierre, antepuso en 1678 a su traducción del poema de Alessandro Tassoni *La Secchia rapita*. El contexto es distinto, aunque igualmente defensivo. En favor de la difusión de un poeta moderno como Tassoni, de quien Pierre Perrault elogia «cette conduite fiere et hardie [...] et cette independance qu'il a affecté en ne copiant personne et ne suivant que son pur genie» (*La Secchia rapita* fol. a9^v), la censura apunta de nuevo contra la actitud servil de los Antiguos:

On peut donner à leurs ouvrages [de les Auteurs anciens], la gloire d'avoir esté les premiers où l'on ait vu quelque chose de bien, et à leurs Auteurs, celle d'avoir eu un assez fort genie pour s'estre rendus originaux, chacun dans son siècle, sans avoir eu de modelle à imiter ni à suivre: Mais que nous ne soyons pas capables de faire aussi bien qu'eux,

et mieux aussi, et que ce soit une temerité que de trouver à redire dans leurs ouvrages, comme beaucoup de gens le soutiennent encore aujourd'huy, c'est une proposition tyrannique, et qui est trop injuste pour tant de beaux esprits qui ont écrit, et qui écrivent encore en ce siècle. (fols. a12^r-a12^v)

Calificar de «tiránicas» e «injustas» las proposiciones de los Antiguos, a quienes Pierre Perrault se refiere también como «ces jaloux et envieux misantropes» (fol. e2^r) parece una fórmula lo suficientemente directa como para movilizar la opinión pública. ¿Qué había cambiado en 1687 para que los argumentos que llevaban más de quince años en circulación hicieran estallar la disputa del modo en que lo hicieron? Saint-Évremond, que hacia 1685 escribía desde su exilio en Londres su propia reflexión *Sur les Anciens*, anticipaba una posible respuesta:

Tout est changé: les Dieux, la nature, la politique, les mœurs, le goût, les manieres. Tant de changements n'en produiront-ils point dans nos ouvrages? Si Homere vivoit presentement, il feroit des poëmes admirables accomodez au siecle où il écriroit: nos poëtes en font des mauvais, ajustez à celuy des anciens, et conduits par des regles qui sont tombés avec des choses que le tems a fait tomber. (*Œuvres en prose* 357-358)⁵

Todo ha cambiado, sentencia Saint-Évremond, menos la literatura, que sigue hundida bajo el peso de las reglas de los antiguos. El fracaso de la épica cristiana es, en este sentido, la muestra más elocuente de que la antigüedad no podía seguir dando las reglas al arte. Hacía falta buscar, así, una forma de expresión verdaderamente moderna, un *arte nuevo* capaz de encauzar los profundos cambios del siglo: «il nous faut comme *un nouvel art* pour bien entrer dans le goût et dans le genie du siecle où nous sommes» (348; la cursiva es mía). En muchos sentidos, pues, el poema de Perrault no planteaba nada completamente original, pero lo hacía en un momento en el que, en efecto, todo había cambiado, incluso el marco privilegiado de la Académie

⁵ Acerca de la fecha de publicación del texto, difícil de determinar, véase la «Notice» de R. Ternois, *Œuvres en prose* 344-345.

Française, bastión tradicional de los Antiguos, en el que sus versos fueron ampliamente celebrados aquel lunes de enero de 1687.

5.2 *El poema de la discordia*

A juicio de Boileau, quien antes de que el *abbé* de Lavau terminara de leer *Le siècle le Louis le Grand* había abandonado indignado, como sabemos, la capilla del Louvre, el modo en que la Académie Française había recibido los versos difamatorios de Perrault resultaba más escandaloso que el propio poema. Las suyas habían sido las únicas muestras de impaciencia y agravio ante los insultos del poeta contra Homero y contra los grandes autores de la antigüedad. Ni una palabra de protesta por parte de Racine, miembro de *la Compagnie* desde 1673, ni de Huet, que en cambio había censurado a Boileau sus más que justificados gestos de reprobación y lo había desafiado como líder de los Antiguos. Según cuenta casi un siglo más tarde el también académico D'Alembert, secretario perpetuo de la institución desde 1772, Boileau, todavía en caliente, «*prétendait que la compagnie, en ne fermant pas la bouche à Charles Perrault, en lui laissant même ses portes ouvertes, opinait plus scandaleusement que lui contre les anciens, et sur-tout, disait-il, contre le bon-sens, à qui elle en voulait comme à un ancien, beaucoup plus ancien qu'Homère et Virgile* (*Histoire des membres de l'Académie Française* 185). Tal fue el enfado de Boileau, prosigue D'Alembert, que añadió a voces que lo mejor era que se sustituyera el emblema de la Académie por una manada de monos contemplando su reflejo en las aguas de una fuente, con el lema *sibi pulchri*, 'hermosos solamente para ellos mismos'. Y, sin embargo, por toda respuesta pública, Boileau compuso unos pocos versos satíricos, que ni siquiera daría a la imprenta hasta 1701:

Clio vint l'autre jour se plaindre au Dieu des vers,
 Q'en certain lieu de l'Univers
 On traitoit d'Auteurs froids, de Poètes steriles
 Les Homeres et les Virgiles.
 Cela ne sçauroit estre; on s'est moqué de vous,

Reprit Apollon en couroux:
 Où peut-on avoir dit une telle infamie?
 Est-ce chés les Hurons, chés les Topinamboux?
 –C'est à Paris. –C'est donc dans l'Hospital des Fous.
 Non, c'est au Louvre en pleine Academie. (*Œuvres* 257)⁶

A Perrault, como a tantos otros (como al propio Huet), la reacción de Boileau le pareció más bien grotesca e inofensiva. La actitud de Racine, en cambio, que no sólo guardó silencio a lo largo de la lectura sino que jamás escribió una línea al respecto, tendría mucho más efecto en el nuevo líder de los Modernos. Al finalizar la sesión en la Académie, Racine se había acercado a Perrault y lo había cumplimentado abundantemente por sus versos, suponiendo –maliciosamente o no– que se trataba de un puro «jeu d'esprit», sin ninguna relación con sus verdaderos sentimientos. Lo relata el propio Perrault al cierre de sus *Mémoires*, en el que explica cómo la complacencia e incredulidad del dramaturgo fueron la causa que lo empujó a componer ni más ni menos que la serie de escritos que desde 1688 hasta 1697 conformarían la gran empresa del *Parallèle des Anciens et des Modernes*, en la que más adelante nos detendremos: «Je fus fâché qu'on ne crût pas, ou du moins qu'on fit semblant de ne pas croire que j'eusse parlé sérieusement; de sorte que je pris la résolution de dire en prose ce que j'avois dit en vers, et de le dire d'une manière à ne pas faire douter de mon vrai sentiment là-dessus» (*Mémoires* IV: 202-203).

La primera respuesta impresa al poema de Perrault no se hizo esperar demasiado, aunque no llegó de la pluma de Boileau, a pesar de lo que había prometido a voces en la Académie, sino de la del poeta y fabulista Jean de La Fontaine (1621-1695). Con fecha de aprobación

⁶ Además de este epigrama «Sur ce qu'on avoit leu à l'Académie des vers contre Homère et contre Virgile» (xxxix), compondría también los epigramas xl «Sur le même sujet», xlii «Sur l'Académie» y xliii y l «Sur les livres qu'il a faits contre les Anciens», dirigidos directamente a Perrault (*Œuvres* 258-263). Por las mismas fechas circularía también una serie de epigramas anónimos en versos latinos igualmente críticos con el poema de Perrault, al parecer iniciada por Ménage; los recoge P. Bayle en las *Nouvelles de la République des lettres* de diciembre de 1687, donde hace referencia a la Querrelle como «la fameuse Dispute de la Préférence» (*Nouvelles* 1687 1384-1386).

del 5 de febrero de 1687, La Fontaine publicó, junto con una epístola en verso en la que celebra la recuperación del rey, dirigida a François d'Usson, marqués de Bonrepaux, otra carta también en verso en la que recoge entre comillas las críticas de los Modernos y reacciona así ante su desprecio por la antigüedad:

Je ne vois point l'effet répondre à ces paroles;
 Et, faute d'admirer les Grecs et les Romains,
 On s'égare en voulant tenir d'autres chemins.
 Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
 Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue;
 J'en use d'autre sorte; et, me laissant guider,
 Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
 On me verra toujours pratiquer cet usage;
 Mon imitation n'est point un esclavage.
 («Lettre à Monseigneur l'évêque de Soissons» 275)

No es seguro que estos versos, en los que en ningún momento se alude a *Le siècle de Louis le Grand*, se compusieran a resultas de la memorable sesión de la Académie, sino que podrían ser precisamente los que el abbé de Lavau leyó justo entonces, antes de los de Perrault.⁷ Comoquiera que fuese, en ellos el autor de *Les Fables* defiende su propia poética de los ataques de los Modernos contra lo que denunciaban como una excesiva sumisión a los modelos antiguos. Homero y Virgilio, admite La Fontaine, «sont mes dieux du Parnasse» (276), y, sin embargo, lejos de obedecerlos ciegamente, como los «corderos» al «pastor de Mantua», su imitación, afirma, es perfectamente autónoma y resolutive. Fundamentar la propia obra en la admiración por los poetas del pasado no debía

⁷ Según H. Rigault (*Histoire* 147-148), La Fontaine habría compuesto la epístola en defensa de los antiguos «quelques jours après» de la sesión del 27 de enero en la Académie, como una forma de venganza ante las infamias de Perrault. En tal caso, la pieza de La Fontaine que se leyó en la sesión del 27 de enero y que el *Mercure galant* describe como una obra «sur l'avantage que les Anciens ont sur les Modernes» debería ser otra distinta, desconocida para nosotros, pero entraría en contradicción con lo que se afirma en la carta al obispo de Soissons, donde se presenta expresamente como la primera entrada del fabulista en la Querella.

considerarse, según La Fontaine, como una forma de «esclavitud», sino de reconocimiento, aunque ello implicara posicionarse a la contra de la causa mucho más popular de los poetas modernos. La Fontaine es plenamente consciente de ello y, sin embargo, «Ennemi de ma gloire et de mon propre bien,/ Malheureux, je m'attache à ce goût ancien» (277). Resulta significativo, en este sentido, que la epístola fuera dirigida a Huet, a la sazón obispo de Soissons, y que La Fontaine se encomendara a él, y no a Boileau, para oficializar su entrada en la Querella. Al parecer, habían sido las obras del sabio de Caen las que le habían hecho cambiar de opinión. Así lo señala por lo menos en los últimos versos de la carta, en origen acompañada de una traducción italiana de Quintiliano, en los que entona la siguiente palinodia:

Digne et savant prélat, vos soins et vos lumières
 Me feront renoncer à mes erreurs premières
 Comme vous je dirai l'auteur de l'univers;
 Cependant agréez mon rhéteur et mes vers. (278)⁸

Como comentaba más arriba, La Fontaine no menciona el poema de Perrault, aunque parece claro que en la decisión de dar a la imprenta de forma exenta las cartas dirigidas a Bonrepaux y a Huet había una voluntad manifiesta de reaccionar ante los versos de *Le siècle de Louis le Grand*. A este respecto, se suele considerar igualmente el prefacio que el filólogo y traductor André Dacier (1651-1722), esposo de la también traductora y futura protagonista de la *Querelle d'Homère* Anne Dacier, antepuso al sexto tomo de sus *Remarques critiques sur les œuvres d'Horace*, aparecido en 1687. Hacia el final del prefacio, en el que además de

⁸ Huet, por su parte, relata cómo «Jean La Fontaine, le spirituel, le délicieux, le malin fabuliste, avait su que je voulais voir une traduction italienne de Quintilien, faite par Horace Tuscanella; non-seulement il me l'apporta et m'en fit présent, mais il y joignit une charmante pièce de vers à mon adresse, où il se moquait des gens qui opposent et préfèrent même nostre siècle à l'antiquité. En quoi il donnait une preuve de sa candeur; car, encore qu'il fût au premier rang de nos meilleurs écrivains, il aimait mieux plaider en quelque sorte contre soi-même que de frustrer les anciens de l'honneur qui leur appartient» (*Mémoires* v: 194-195).

Horacio habla de Homero, Platón, Aristóteles y otros autores griegos y latinos, Dacier arremete en efecto contra aquellos «qui se moquent de ces grands noms, qui appellent des acclamations qu'ils ont receuës dans tous les siècles, et qui voudroient leur ôter les couronnes qu'ils ont si bien meritées, et qu'ils ont remportées devant de si augustes Tribunaux» (*Remarques* fol. o1^r). No hay, sin embargo, ninguna alusión explícita a *Le siècle de Louis le Grand*, y dado que el pie de imprenta es del 4 de diciembre de 1686, cabe pensar que el texto es anterior a la violenta jornada de enero en la Académie.

No faltaron, sin embargo, quienes respondieron directa y públicamente al poema de Perrault. Aún en 1687 apareció en París, con privilegio del rey otorgado en Versalles el 17 de julio y pie de imprenta del 20 de agosto, el extenso *Discours sur les Anciens* de Hilaire Bernard de Requeleyne, barón de Longepierre (1659-1721). Escrito con urgencia en seis meses escasos, el *Discours* es la primera oposición razonada a los ataques de Perrault. Un año antes, Longepierre se había posicionado ya en la Querrela con un *Parallèle de Corneille et de Racine* favorable a este último, y con la publicación, por esas mismas fechas, de sus primeras traducciones de los poetas líricos griegos (las *Odes d'Anacréon et de Sapho*, en 1684, y de los *Idylles de Bion et de Moschus*, en 1686). Como el del resto de Antiguos, el silencio de Longepierre, «un silence lâche et criminel», según el innominado M. *** a quien va dedicado el *Discours*, había sido recibido con profunda incomodidad, y, como bien se encarga de justificar en la carta dedicatoria con que se abre la obra, no había sido motivado por una falta de indignación: «D'abord que j'eus ouy parler de la déclama-tion de M. Perrault, mon premier mouvement fut d'y répondre sur le champ; et je ne sentis peut-estre pas moins d'indignation dans le fond du cœur, que M. D... en avoit fait paroistre au dehors. Mais quand cette premier chaleur fut un peu ralentie, et que j'envisageay les choses avec plus de sang froid, je pensay qu'il entroit peut-estre plus de vanité, que d'amour pour les anciens dans le dessein de me charger d'une semblable cause» (fols. a2^v-a3^r). Apremiado, pues, por la severa impaciencia

de M. ***, a quien algunos críticos han identificado con Racine,⁹ Longepierre abrió la puerta a la controversia con una respuesta minuciosa a *Le siècle de Louis le Grand*, en la que señala, como el Boileau de los epigramas, la significación de la puesta en escena:

On avouë que c'est le Poëme de M. Perrault qui a donné lieu à ce Discours. Ce Poëme ayant esté prononcé avec tant d'éclat et de pompe, à la face pour ainsi dire de toute la France, au milieu de la plus illustre Academie de l'Europe, par un membre de cette Academie, dans la plus grande et la plus celebre de toutes les occasions, puis qu'elle étoit assemblée alors pour témoigner sa joye du retour de la santé de son auguste Protecteur; on a crû qu'il étoit juste et important de laver les Anciens d'un affront si autentique et si solemnel, accompagné de tant de circonstances capables d'imposer, et d'en conserver à jamais la mémoire. (3-4)

El marco y la ocasión en los que Perrault había presentado su poema suponían una novedad inadmisibile en la larga carrera de los Modernos, que hasta entonces se había librado, además de en las prensas o en el teatro, en los círculos galantes de los salones y de las academias privadas. Y sin embargo, a pesar de la evidente importancia que Longepierre concede a tal afrenta, insiste en minimizarla –como ya había hecho *in situ* el mismo Racine– dándole el tratamiento de un simple «jeu d'esprit» por el que Perrault se habría querido significar aun sin creer, «dans le fond», en las «étranges paradoxes» que avanza el poema (5). Contestando pues con «raisonnemens» a lo que no eran más que «railleries», Longepierre denuncia como una paradoja insostenible la idea de una antigüedad que ofende las luces de la razón cuando es en ella donde residen, precisamente, «cette droite raison, ce jugement éclairé, cette noblesse de pensées, cette délicatesse et cette véhémence, ce sublime dans les choses et dans les expressions, cette douce et pleine fécondité, cette variété admirable, ces heureuses et riches inventions [...]» (20). Se trata,

⁹ Sobre este punto, véase T. Tobarí, «Racine et Longepierre: à propos de la Querelle des Anciens et des Modernes».

reconoce, de «des choses les plus opposées à nôtre goût et à nos manières», pero que sin embargo han logrado mantener su vigencia y su valor a lo largo de siglos de historia. El error fundamental de los Modernos, pues, no sería sólo valorativo, sino que apuntaría a una interpretación anacrónica de la tradición. Longepierre abunda sobre esta cuestión en su comentario a Homero, protagonista indiscutible de la Querella:

Injustes que nous sommes, au lieu de remonter, comme nous le pouvons facilement, jusqu'à cette Antiquité la plus éloignée, de nous défaire de nos préjugés pour rendre justice sainement et sans passion, et d'entrer dans les mœurs de ces premiers hommes, nous voulons qu'ils aient eu tort de n'avoir pas percé dans un si vaste avenir et de n'avoir pas deviné, près de trois mille ans auparavant, ce qui pourrait plaire à une superbe et trop délicate postérité. Car enfin il ne faut point se persuader que l'idée du vraisemblable et des bienséances soit une en tous les temps. Ne doit-on pas savoir qu'il y en a des fondées sur les coutumes, sur les opinions, sur la religion, etc. et que notre siècle est une très mauvaise règle pour juger de ces sortes de bienséances appuyées sur des fondements si peu stables et si sujets par conséquent à changer? Quel étrange entêtement, quel renversement injuste de vouloir tout ramener à son siècle, sans pouvoir se résoudre à le perdre un seul moment de vue! (94-96).

El autor del *Discours* revierte así el principal argumento de los Modernos acerca de la ceguera de los Antiguos: no es la admiración por la antigüedad la que impide una correcta evaluación de los primeros poetas, sino la admiración por el propio siglo, elevado a ley universal, el punto de vista que necesariamente distorsiona el juicio del pasado a favor del presente. Es cierto que el autor de *Le siècle de Louis le Grand* se había referido a la diferencia histórica con respecto a los tiempos de Homero, así como a la naturaleza cambiante de los gustos y las costumbres de los hombres (algo que Longepierre no reconoce y que Perrault no dejaría de reprocharle), pero como una prueba más del progreso de las ciencias y de las letras, no como un principio relativizador. En última instancia, además, el nuevo líder de los Modernos invitaba a ensayar una crítica racionalista que se valiera de unos mismos presupuestos —esto es, los del

presente— para juzgar cualquier obra, con independencia del momento o de la cultura en la que hubiera surgido. Frente a esta idea, que implicaba tratar a los antiguos y a los modernos como si fueran contemporáneos, Longepierre insiste en «l'espace immense de temps» (101) que separa la épica de Homero de los nuevos géneros, y en la injusticia que suponía supeditar dos mil quinientos años de historia literaria a las luces y los gustos del «siglo» de Luis *le Grand*.

Le Bossu ya había hecho hincapié en esta idea en su influyente *Traité du poème épique* (1675), en el que encontramos una denuncia del modo de proceder de los Modernos casi en los mismos términos que los que acabamos de citar: «ce seroit une injustice de prétendre que les régles nouvelles détruisent celles de nos premiers maîtres, et qu'elles doivent faire condamner les ouvrages de ceux qui n'ont pû prévoir nos caprices, ni s'accommoder au génie des personnes qui devoient naître en d'autres siècles, et en d'autres états, sous une religion bien différente de la leur, et avec des mœurs, des coutumes, et des langues qui n'y ont plus de rapport» (*Traité* 2-3). La falta de perspectiva histórica que Antiguos como Le Bossu o Longepierre reprochan a los Modernos, y de la que Boileau tanto se había burlado a propósito de la novela, tiene que ver también con un evidente desprecio intelectual hacia quienes no sabían griego y latín y, sin embargo, se atrevían a erigirse en jueces del pasado clásico. Longepierre recuerda, en este sentido, que quienes juzgan a Homero lo hacen a partir de las pocas y malas traducciones en prosa disponibles (Mme Dacier traduciría la *Iliada* en 1699, y la *Odisea* en 1716), conformándose y aun complaciéndose con un conocimiento engañoso e «infiniment au dessus» del original (*Discours* 117).

El carácter intraducible que Longepierre atribuye a las fuentes clásicas, cuyas copias serán siempre «imparfaites et défigurées» (118), remite a una idea de imitación claramente decantada del lado del *ingenium*. Frente al argumento de Perrault y los Modernos acerca de la perfectibilidad de las reglas del arte, Longepierre desprecia las «régles seches et désagréables» (169-170) de la preceptiva y defiende en cambio una relación directa con los poetas antiguos, verdadera fuente del genio poético. De la mano del pseudo-Longino, Longepierre sitúa la mimesis, así, muy por

encima de las reglas y propone para el presente un modelo creativo a medio camino entre el paradigma de las abejas y las arañas –y los corderos y los leones–, por el que la lectura intensiva de los antiguos los convierte en «nôtre propre substance» (172), esto es, en fundamento imprescindible de toda creación. Desde estas premisas, el presente adquiere su propio valor, únicamente superado por los antiguos en «l'avantage d'être nos Originaux» (181-182). Queramos a los modernos, concluye Longepierre, pero no contra sus modelos, sino gracias a ellos, pues no hay un solo autor contemporáneo que no se base en éstos, uno solo en cuya obra no se reconozca el legado de los clásicos:

Oüy je défie à la fois tous les calomniateurs de l'Antiquité de pouvoir répondre à cette raison; et de pouvoir me nommer dans cette foule de modernes, qui ont excellé depuis quelques siècles sur les matières dont nous parlons, de m'en pouvoir dis-je nommer un seul qui ne se soit pas formé sur ces admirables modeles; et dans lequel on ne reconnoisse les Anciens, soit par des imitations, soit par des copies, soit par les manières, l'esprit, ou le goût. Estimons donc les Modernes, j'y consens; mais loin de le vouloir faire aux dépens des Anciens, estimons-les par rapport à ces mêmes Anciens sur lesquels ils se sont formez, et à qui ils ont tant d'obligation. (182-183)

Como en la célebre metáfora medieval atribuida a Bernardo de Chartres, los modernos son, también para Longepierre, «enanos a hombros de gigantes». Sus logros pueden equipararse e incluso superar a los de los antiguos, pero únicamente porque se basan en el saber de sus antepasados más remotos. El auténtico valor reside, pues, en «ces premiers hommes» (95), «ces divins Originaux» (196) en cuyo mérito se fundamenta sin excepción todo lo que viene después. Los «grands Maîtres de l'Antiquité» (195) han estado, y deben seguir estando, según Longepierre, en el centro de la enseñanza, y han conformado el pensamiento de los hombres hasta el presente. El desdén de la antigüedad es considerado, así, como un desprecio dirigido contra uno mismo, por lo que exhorta a los Modernos a seguir el ejemplo de aquellos que, aun prefiriendo su propio siglo, han sabido reconocer la inmensa deuda

contraída por éste con la antigüedad y no han dudado en acreditarla como máximo referente. El ejemplo más inmediato es el de La Fontaine, que ese mismo año se había posicionado, *malgré lui*, del lado de los Antiguos; pero por supuesto esa era también la postura de Huet, a quien el fabulista se había encomendado, en su defensa de la novela, género al que, como sabemos, otorgaba reconocimiento precisamente por la antigüedad de sus orígenes.

5.3 La «guerre» según Callières

La gravedad del *Discours sur les Anciens*, enseguida criticada por el innominado *Mr* al que va dedicada la obra, fue en parte contestada por la *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, del también Antiguo François de Callières (1645-1717). La respuesta de Callières se terminó de imprimir aun en el mismo año del estallido de la disputa (con privilegio del rey del 14 de agosto y pie de imprenta del 25 de octubre) y, como el *Discours sur les Anciens*, constituye una respuesta directa a *Le siècle de Louis le Grand*.¹⁰ Callières, que poco después sería elegido miembro de la Académie en sustitución de Quinault, probablemente debido al éxito de la *Histoire*, considera también el poema de Perrault como un mero «jeu d'esprit» cuyos argumentos «ne sont pas assez importants à l'Etat ny au public pour en faire une affaire serieuse et pour les traiter methodiquement» (*Histoire* fol. a3^r), como en efecto había hecho Longepierre. La obra se presenta, así, como una «raillerie», aunque bajo el velo de la parodia Callières denuncia la vanidad de una disputa que proponía la confrontación entre dos entidades históricas en realidad incomparables.

Siguiendo el modelo de la *Nouvelle allégorique* de Furetière y las alegorías del Parnaso, a las que me he referido en el tercer capítulo de este trabajo, Callières plantea una versión novelada, en doce libros o

¹⁰ Para un comentario de esta obra, véase también C. Nédelec, «Penser l'héritage dans l'*Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* de François de Callières (1688)».

capítulos, de la historia poética de la Querella, de la que destaca «non seulement la guerre generale qui y est décrite entre les Anciens et les Modernes, mais encore les dêmêlez particuliers entre ceux du même party, pour obtenir cette préférence» (fol. a2^v). El poema de Perrault había dado pie, en efecto, a una división que sobrepasaba la confrontación entre partidos y que afectaba también a los miembros de una misma facción. En este sentido, Callières apunta, además, al nacimiento de un «troisième party», para el que los méritos de antiguos y modernos son relativos, y en cuya opinión la disputa, tal y como se había planteado, no tenía solución posible. Desde este tercer punto de vista, en el que se sitúa el narrador, la composición tiene por marco un sueño, según un modelo convencional de las alegorías cuyos referentes inmediatos son *Le Parnasse réformé* (1668) y *La Guerre des auteurs anciens et modernes* (1671) de Gabriel Guéret, que como vimos en su momento parecían presagiar el estallido de la guerra a la que ahora se refiere Callières. En este caso, la ensoñación presenta a la diosa Fama reportando a los moradores del Parnaso lo que acaba de ocurrir en la Académie, con la inclusión íntegra del poema de Perrault, que suscita también allí el desacuerdo y provoca un nuevo cisma entre Antiguos y Modernos.

Tras la lectura por parte de la diosa Fama de *Le Poëme de la Discorde* (32), los partidarios y detractores de los versos de Perrault se preparan para la guerra, espejo paródico de la de Troya. No sin dificultades y divisiones internas, los antiguos griegos y latinos disponen su ejército, con Homero y Virgilio a la cabeza de los poetas, y Demóstenes y Cicerón al mando de los oradores, y se constituyen en varios batallones, cada uno de ellos asociados a un género literario y comandados por uno o dos generales (Sófocles y Eurípides para los trágicos, Aristófanes y Menandro para los cómicos, Píndaro para los líricos, Teócrito para los bucólicos...). Los Modernos franceses, en alianza con los italianos y los españoles, organizan también sus fuerzas en base a la misma división entre poesía y retórica, aunque el acuerdo acerca de la jerarquía militar es mucho más lento y problemático. En un primer momento, se dispone que el cargo de «Généralissime des Poëtes» (43) recaiga sobre el mejor poeta épico de Francia, pero, en su ausencia (el puesto es disputado sin

éxito por Chapelain, Scudéry, Desmarests, Le Moyne y Saint-Amant), se elige finalmente a Corneille, en detrimento de Ronsard. Para los mandos de los batallones poéticos, también fuertemente disputados, se elige, entre otros, a Molière para los cómicos, a Malherbe para los líricos, a Tasso –y no a Ariosto– para los poetas épicos italianos, a Lope de Vega para los dramáticos, «tant pour la beauté de ses pensées et la fécondité de son genie, que pour la hayne irreconciliable qu’il a contre les anciens et contre toutes leurs regles» (69), y a Petrarca para los poetas cancioneriles y amorosos.

La disputa en torno al «Généralissime» de los oradores modernos merece un comentario aparte, por cuanto Callières sitúa en ella a los novelistas, que no ocupan, como sería de esperar, un simple puesto entre los batallones de la poesía. No hay entre los oradores franceses, españoles o italianos ningún nombre equiparable a los de Demóstenes y Cicerón, por lo que, tras una prolongada discusión, y a falta de mejor candidato, el cargo recae en Guez de Balzac, aunque la elección es fuertemente disputada por La Caprenède, que sale al frente de los novelistas franceses y se presenta como «le plus grand Original et le plus Inventif de tous les Orateurs modernes» (66). El autor de *Cassandre*, *Cléopâtre* y *Faramond* es elegido también en apoyo de Balzac, a pesar de la antigüedad de sus héroes novelescos, sobre los que afirma «qu’il les avoit refondus et refais beaucoup plus grands que nature» (66). Las tropas españolas e italianas, por su lado, deciden (en contra de la opinión de Castelvetro) seguir las órdenes de Cervantes, de quien esperan que, puesto que había «si heureusement defait tous les *Amadis* et les autres Romans de l’ancienne Chevalerie, par son Roman inimitable de *Dom Quixote de la Manche*» (67), sería capaz de vencer a Cicerón y a Demóstenes. Más adelante, el propio Cervantes tomará partido en la disputa entre Balzac y La Caprenède y declarará, apoyado por Boccacini y por Quevedo, «contre Balzac, et contre les Avocats François», que «Calprenède étoit plus Eloquent qu’eux, et que ses Romans faisoient honneur à la Nation Françoisé par la beauté et la fécondité des ses inventions, et par la noblesse et l’élevation des caractères qu’il y avoit sçeu donner à ses Heros» (150-151).



Carte de la guerre poétique nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes
Bibliothèque Nationale de France, París. © BnF

Los novelistas se erigen, así, en los primeros adversarios de los rétores antiguos. Una vez iniciada la batalla, impondrán contra ellos un combate más bien moderado (ni Cervantes ni La Calprenède, por ejemplo, querrán enfrentarse a Demóstenes), pero su papel es sin duda crucial en el equilibrio de fuerzas entre uno y otro bando. Como veíamos en las alegorías bélicas de Furetière o de Sorel, la importancia concedida a los novelistas indica la constatación de un cambio en la jerarquía literaria, en la que la novela, aun siendo un género nuevo sin un verdadero equivalente en la antigüedad, ocupa un lugar destacado en la disputa contra los antiguos. Callières, como sus antecedentes más inmediatos, concibe también el género desde el punto de vista de la elocuencia, aunque, frente al enfoque fundamentalmente negativo que tanto Furetière como Sorel otorgaban al auge del lenguaje galante de los héroes novelescos, considerado una amenaza al buen gusto, el estilo novelesco es defendido aquí como una arma equiparable a la de los grandes oradores de la antigüedad. La equivalencia aparece ilustrada en la *Carte de la guerre*

poétique nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes en la que, a imitación del grabado de Chaveau que acompaña *La Nouvelle Allégorique* de Furetière, se representa igualmente a los dos ejércitos dispuestos para la batalla, en una topografía dominada por una vasta planicie atravesada por ríos y rodeada de montañas, con el monte Helicón a la izquierda, defendido por Pegaso, y el monte Parnaso a la derecha. Fijémonos, sin embargo, cómo en este caso las fuerzas de los Modernos ni son mayores en número ni van mejor armadas: los ejércitos, aunque heterogéneos, son equiparables, en una muestra ostensible de la imparcialidad con que Caillères procura contemplar la Querella.

La batalla no concluye con un vencedor claro, y Apolo, alertado por las Musas, decide recibir en audiencia a los principales combatientes. El rey del Parnaso escucha por turnos las razones de Homero contra Corneille, Virgilio contra Tasso, Desmarets contra Corneille, Demóstenes y Cicerón contra Guez de Balzac y éste contra La Calprenède y Cervantes, Platón contra Boccacini y Aristóteles contra Descartes, a las que se siguen, como en el poema de Perrault, los argumentos que extienden la querella literaria a la pintura, la escultura y la música, con un papel destacado de Lully. Tras dar audiencia a las disputas entre antiguos y modernos —y entre modernos y modernos—, Apolo emplea sus habilidades diplomáticas para negociar una paz justa para ambos partidos; son, claro, las habilidades del propio Callières, quien, como secretario de gabinete del rey, había participado ya en negociaciones de primera magnitud, y que, andando el tiempo, publicaría un influyente manual *De la manière de négocier avec les souverains* (1716). Se establece, como en las alegorías del medio siglo, una reforma de las leyes del Parnaso, aunque en esta ocasión no hay ni vencedores ni vencidos: el poema de Perrault es condenado como *Le Poème de la Discorde*, pero elogiado por la belleza de sus versos; Aristóteles es confirmado como la mayor autoridad en todas las artes y las ciencias, con excepción de la física, sobre la que se concede la superioridad a Descartes, «ce hardi et ce vigoureux génie qui a formé un nouveau Système de Physique si ingénieux» (253); y se equipara a Corneille y Racine con Sófocles y Eurípides, a Boileau con Horacio, y a Molière con Menandro, Aristófanes y Terencio.

Por lo que respecta a las capitanías generales, la superioridad de los antiguos parece clara: Apolo confirma a Homero como príncipe de los poetas en detrimento de Corneille, que como apuntaba más arriba vuelve a ser considerado junto a los trágicos, y sanciona a Demóstenes y Cicerón como los mejores oradores de la historia, aunque ordena a los modernos que no imiten el estilo afectado del segundo «sur peine d'être declarez Orateurs vains et peu judicieux» (250). El título de primer poeta épico moderno es declarado vacante pero se reconoce, en cambio, el valor de la novela, sobre la que versa la ordenanza número xxxii de la reforma, por la que «Il [Apolo] declare le stile de *Calprenede* veritablement heroïque, noble et élevé tel qu'il le faut pour les Romans, qui sont des espèces de Poèmes en Prose; il met les Romans de cet Auteur au premier rang des Romans serieux et heroïques, et il le louë sur tout d'avoir sçû donner de beaux et grands caractères à tous ses Heros» (254-255). Ni vencida ni triunfadora, la novela es reconocida como un género que, a pesar de su novedad, recoge parte de la herencia de la oratoria antigua y de la épica clásica, como la propia *Histoire*, presentada al inicio de la obra como una especie de «Poème en prose d'une nouvelle invention, [...] ornée à l'exemple des Poèmes Epiques de diverses fictions tirées de la Fable et de plusieurs façons de parler figurées» (fol. *2^r). No es casual, en este sentido, que Caillères se refiera a la novela heroica de La Calprenède, mucho más decantada en favor de los antiguos, y no a la *nouvelle*, género que en teoría se había impuesto entre los lectores modernos tras el éxito de *La princesse de Clèves*.

5.4 *Hombres, no gigantes*

Salvado el apunte de Callières, ni *Le siècle de Louis le Grand* ni las réplicas inmediatas al poema abordan la cuestión de la novela, aunque en todos los casos la tensión en torno a Homero remite de forma directa al problema de la épica moderna y su fracaso frente al éxito del nuevo género, un asunto al que el mismo Perrault dedicaría especial atención en su *Parallèle des anciens et des modernes*. En seguida me detendré

en esta obra, sobre la que el nuevo líder de los Modernos se puso a trabajar con urgencia poco después del estallido de la disputa, pero antes conviene examinar la intervención de Fontenelle, el primero en dar continuidad a los argumentos del «poema de la discordia» con la publicación, en enero de 1688, de unas *Poésies pastorales*, acompañadas de un *Discours sur la nature de l'églogue* y, sobre todo, de una *Digression sur les Anciens et les Modernes*, en la que se vuelve a situar a la novela en la vanguardia de la poesía. El volumen de las *Poésies* en su conjunto, surgido también en parte como reacción en contra de las traducciones de Longepierre de los poetas líricos griegos, continúa la crítica de Perrault a propósito del peso excesivo de los modelos antiguos en la práctica literaria moderna y se propone demostrar, a partir del ejemplo de unas églogas compuestas à la moderne, el progreso de las letras bajo Luis XIV.

Como sabemos, Fontenelle había debutado como crítico literario en las páginas del *Mercurie galant* con dos textos anónimos pertenecientes a la querella en torno a *La princesse de Clèves*: la *Carte et Description de l'Empire de la Poésie* y la *Lettre sur 'la Princesse de Clèves'*, ambos en defensa de Mme de Lafayette. Y, en este mismo sentido, es importante señalar la publicación, pocos meses antes de su entrada oficial en la disputa contra los Antiguos, de otra carta en defensa de la *nouvelle*. La misiva, aparecida también de forma anónima en la gaceta de Donneau de Visé, en septiembre de 1687, se dirige a una innominada *Madame*, a la que el crítico de Rouen saluda con la siguiente noticia: «Que donneriez-vous, Madame, à un homme qui vous apprendroit que, selon toutes les apparences, le goût des Romains va se rétablir?» (*Œuvres* II: 315). Después de que Boileau hubiera determinado la muerte de la novela heroica en el *Dialogue des héros de roman*, cuya primera edición aparecería oportunamente en los Países Bajos en 1688, justo después del estallido de la Querella, Fontenelle anuncia de este modo el restablecimiento del gusto por el género:

Nous nous imaginions que ce siècle avoit perdu ce goût-là; nous croyions l'avoir perdu nous-mêmes; mais il est aisé de voir d'où cela

venoit. On ne faisoit plus de Romans, et le goût périssoit, faute de sujets sur quoi il pût s'exercer. Je viens de faire une lecture qui m'a rendu l'ancienne vivacité que j'aie eue pour ces sortes d'Ouvrages, et que j'espere qui réveillera aussi la vôtre. (*Œuvres* II: 315-316)

El motivo de «une pareille nouvelle» se debía a la reciente publicación, en agosto de 1687, de *Éléonore d'Yvrée*, de Catherine Bernard (1662-1712), prima de Fontenelle y sobrina, como él, de Pierre y Thomas Corneille. En esta *nouvelle*, la primera de una serie titulada *Les Malheurs de l'amour*, en la que al parecer Fontenelle había colaborado, y a la que seguirían, con el mismo éxito, *Le Comte d'Amboise*, en 1689, e *Inès de Cordoue*, en 1696, el crítico de Rouen cifra el renacimiento de la novela moderna tras la pérdida del «antiguo» gusto por el *roman*. Para Fontenelle, la delicadeza y la precisión de la *nouvelle* de Bernard, una intriga sentimental en la que predomina «une certaine science du cœur» y en la que «ce n'est que la nature seule qui se fait sentir» (II: 316), daba continuidad a las *petites histoires* popularizadas por *La princesse de Clèves*, contrarrestando por fin el aciago pronóstico de Boileau acerca del abandono definitivo de la novela en torno a 1660 y certificando la salud del género bajo los nuevos presupuestos examinados en el anterior capítulo de este trabajo.

En realidad, Fontenelle no hacía más que dar carta de naturaleza a un relato, el de la muerte y resurrección del género bajo las formas contrapuestas de *roman* y *nouvelle*, que había empezado a consolidarse a principios de 1680,¹¹ y que el *Mercure galant* había comentado también

¹¹ En 1681, Louis Ferrier de La Martinière (1652-1721) había aludido a la sustitución del *roman* por la *nouvelle* («Il est vray qu'enfin graces à la raison, la France est desabusée, et ces Romans fatigans ont aujourd'huy fait place aux Historiettes galantes» (*Les Moyens de se guérir de l'amour* 152-153), desplazando hacia el nuevo subgénero los atributos de representación del siglo anteriormente relacionados con el *roman*: «Cette multitude d'ouvrages n'est point injurieuse à la France. Elle fait voir aux Nations estrangeres que l'esprit et la politesse y regnent, et que le siecle de Louïs le Grand n'est pas moins illustre que le fut autrefois celui d'Auguste» (155). Pierre Bayle, por su lado, había subrayado asimismo el carácter súbito y definitivo del cambio de rumbo en la novela evocando entre las *Nouvelles de la République des Lettres* del mes de marzo de 1686 «des petits Romans qui succéderent tout d'un coup à ceux qu'on pouvoit jusqu'au 12. Vol.» (*Nouvelles* 350).

en relación a *Les Malheurs de l'amour*. Tras anunciar la publicación de la obra de Bernard en el número de julio de 1687, en el de agosto la gaceta de Donneau de Visé hacía el siguiente repaso de la historia reciente de la novela, desde Scudéry y La Calprenède, maestros del *roman*, hasta las *nouvelles* de Villedieu, Lafayette y, por último, Bernard:

Depuis vingt annés qu'on a cessé de faire des Romans, moins parce que le Public se lassoit de ces sortes d'ouvrages, que parce qu'il se trouvoit peu de Gens d'un genie assez étendu pour en faire, Mademoiselle de Scudery et feu Monsieur de la Calprenede ayant esté presque les seuls qui ayant reussi en ce genre d'écrire, on en a fait de plus courts, qui ne contenant qu'une Histoire particuliere, la commençoient et la finisoient dans un fort petit Volume. [...] Feu Mademoiselle des Jardins, connuë depuis sous le nom de Madame de Villedieu, a fait beaucoup de ces Ouvrages, qui ont assez reussi; mais ceux qui ont eu le plus grand succès, et qu'on peut dire l'avoir eu tout d'une voix, sont la *Princesse de Montpensier*, faite par une Dame de qualité du plus grand esprit, et la *Princesse de Clèves*, de Monsieur de Segrais de l'Academie Françoise. Il s'en est fait un nouveau, intitulé *Les Malheurs de l'Amour*. (*Le Mercure galant*. Août 1687 210-211)

El éxito de este nuevo tipo de relatos, mucho más breves que el *roman* y portadores de una poética propia, al margen de la tradición épica y de los modelos historiográficos antiguos, constituía para Fontenelle una de las pruebas más claras de la superioridad de una práctica literaria libre de toda obediencia al pasado. Como habían defendido Charnes (contra Valincour) y Du Plaisir en relación a *La princesse de Clèves*, Fontenelle aboga también a partir de la *nouvelle* de Bernard por una poética del presente que se adapte a los nuevos gustos y usos del gran siglo, en lugar de intentar refrenarlos a partir de lo que considera, con Perrault, un respeto ciego y supersticioso hacia la antigüedad. «Rien n'arrête tant le progrès des choses, rien ne borne tant les esprits, que l'admiration excessive des Anciens», afirma contra Aristóteles en la *Digression sur les Anciens et les Modernes* (*Œuvres* II: 430). Para el autor de las *Poésies pastorales*, los géneros de larga duración, como la égloga, y aun con más razón aquellos de cuño reciente, como la novela, debían concebirse al margen

de los dictados de la preceptiva clásica. Ni él ni sus contemporáneos podían seguir imitando unos modelos que hacía tiempo que habían dejado de cumplir con el principal compromiso de la literatura, a saber, la representación –y ensalzamiento– del propio siglo, cuando la experiencia de las nuevas lecturas mostraba un dominio mayor de la «ciencia» de las pasiones.

Ya en sus *Nouveaux dialogues des morts* (1683), Fontenelle había advertido de los límites que la autoridad de los antiguos imponía al progreso de las letras, poniendo en boca de Sócrates, el más moderno de los antiguos, la reflexión acerca del carácter irracional de la percepción del tiempo histórico:

L'antiquité est un objet d'une espèce particulière; l'éloignement le grossit. [...] Ce qui fait d'ordinaire qu'on est si prévenu pour l'antiquité, c'est qu'on a du chagrin contre son siècle, et l'antiquité en profite. On met les Anciens bien haut, pour baisser ses contemporains. (*Oeuvres* 1: 85-86)

Contra la teoría de la degeneración del saber y de la cultura defendida por Antiguos como Huet, Fontenelle apuntaba ya en este diálogo entre Sócrates y Montaigne, el más antiguo de los modernos, la idea de una naturaleza que se mantiene siempre igual a sí misma, estableciendo así una base común a partir de la cual fundamentar la idea de progreso: «Est-ce que la nature s'est épuisée, et qu'elle n'a plus la force de produire ces grandes âmes?; et pourquoi ne serait-elle encore épuisée en rien, hormis en hommes raisonnables?» (1: 85). Al negar la superioridad natural de la antigüedad («L'ordre général de la nature a l'air bien constant» 1: 86), cabía plantear un giro radical del viejo argumento de los Antiguos acerca de la vejez de la Grecia y Roma clásicas, y reclamar para la nueva época la madurez que hasta entonces había sido considerada exclusiva de los siglos más remotos. Este revés argumentativo, sobre el que Fontenelle apuntala la *Digression sur les Anciens et les Modernes* y, con ello, su participación en la Querella, había sido ya planteado por Desmarets, con quien el crítico de Rouen tampoco reconoció ninguna deuda. Veamos, sólo a modo de ejemplo, el arranque del primer capítulo de la *Comparaison*, en el que Desmarets discurría así acerca *De l'amour de l'Antiquité*.

Bien que l'Antiquité soit venerable, pour avoir défriché les esprits aussi bien que la terre, elle n'est pas si heureuse, ni si sçavante, ni si riche, ni si pompeuse, que les derniers temps, qui sont veritablement la vieillesse consommée, la maturité, et comme l'Autonne du monde; ayant les fruits, les richesses et les dépouilles de tous les siecles passés, et le pouvoir de juger et de profiter de toutes les inventions, de toutes les experiences, et de toutes les fautes des autres: au lieu que l'Antiquité n'est que la jeunesse et la rusticité du temps, et comme le Printemps des siecles, qui n'a eu que quelques fleurs. (*Comparaison* 1: 7)

La idea de la propia época como la última etapa del ciclo histórico implicaba un significativo cambio de roles –y de preferencia– entre antiguos y modernos, con evidentes ventajas para los segundos. Comparados con la sabiduría, la madurez y la experiencia del anciano, los modernos pasaban a enfrentarse, así, a una antigüedad rústica e infantilizada, cuyos logros no eran más que felices excepciones, como «algunas flores» en «la primavera de los siglos». En origen, el núcleo de esta idea había aparecido en *The New Organon* (1620), de Francis Bacon, aunque el filósofo londinense sostenía un grado menos de animadversión contra los antiguos:

But for antiquity, the opinion which men cherish of it is quite careless, and barely suits the meaning of the word. For true antiquity should mean the oldness and great age of the world, which should be attributed to our times, not to a younger period of the world such as the time of the ancients. True, that age is ancient and older in relation to us, but with respect to the world itself, it was new and younger. We expect from an old man greater knowledge of things human and more mature judgement than from a young man, both because of his experience and because of the store and variety of things which he has seen and heard and thought about. And truly in the same way than from old times (if it only knew its strength and was willing to try it and exert it); seeing that our age is the older age of the world, enriched and stocked with countless experiences and observations. (*The New Organon* 68-69)

Descartes había abundado también sobre lo mismo, reclamando para los modernos el reconocimiento de su mayoría de edad: «Je ne vois

pas qu'il faille tant faire valoir l'Antiquité dans ceux qui portent la qualité d'Anciens. C'est un nom que nous méritons mieux qu'eux, parce que le monde est plus ancien maintenant qu'il n'étoit de leur têmes, et que nous avons plus d'expérience qu'eux» (Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Descartes* II: 531). Fontenelle sigue sin duda la filosofía cartesiana, a cuya divulgación había contribuido recientemente, en 1686, con unos popularísimos *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*,¹² y contempla el mundo moderno desde la ventaja de esta recién adquirida antigüedad: el progreso continuado a lo largo de los siglos convertía sin duda a los modernos en portadores de un saber mucho más vasto que el de sus antecesores primitivos. Aunque esta no era la única razón de su superioridad: Fontenelle considera, además, el cambio fundamental que el autor del *Discours de la méthode* había marcado en la manera de pensar («Avant M. Descartes, on raisonneit plus commodément»), y que otorgaba a los modernos «une précision» y «une justesse» desconocidas en cualquier otra época, no sólo en el ámbito de la física, sino también en el de la religión, la moral o la crítica (II: 420).

En el *Discours sur la nature de l'élogue* que sigue inmediatamente a las *Poésies pastorales*, Fontenelle extiende estas razones al ámbito de la elocuencia, donde se pone de manifiesto también, como en las ciencias, el progreso del nuevo siglo:

Les passions portent avec tout leur trouble une espèce de lumière, qu'elles communiquent presque également à tous ceux qu'elles possèdent. Il y a une certaine pénétration, de certaines vues attachées, indépendamment de la différence de esprits, à tout ce qui nous intéresse et nous pique. Mais ces passions qui éclairent à-peu-près tous les hommes de la même sorte, ne les font pas tous parler les uns comme les autres. Ceux qui ont l'esprit plus fin, plus étendu, plus cultivé, en exprimant ce

¹² Significativamente, Fontenelle señala en el prefacio a estos *Entretiens* que «Je ne demande aux Dames pour tout ce Système de Philosophie, que la même application qu'il faut donner à la *Princesse de Clèves*. Il est vrai que les idées de ce Livre-ci sont moins familières à la plupart des Femmes, que celles de la *Princesse de Clèves*; mais elles n'en sont pas plus obscures, et je suis sûr qu'à une seconde lecture tout au plus, il ne leur en sera rien échappé» (*Œuvres* II: 11).

qu'ils sentent, y ajoutent je ne sais quoi qui a l'air de réflexion, et que la passion seule n'inspire point; au lieu que les autres expriment leurs sentiments plus simplement, et n'y mêlent pour ainsi dire rien d'étranger. (II: 402)

Frente a un sentimiento universalmente compartido como el amor –es- table y constante, como la naturaleza–, Fontenelle subraya la diferencia entre la simple expresión de las pasiones y el *je ne sais quoi* de los autores con un espíritu «más fino, más entendido, más cultivado». En el caso particular de la poesía pastoril, esta contraposición aparece entre «la grossièreté ordinaire» de los pastores de Teócrito y «l'esprit fin et galant» que Fontenelle defiende en su poética (II: 402). No se trata, sin embar- go, de una contraposición neta, puesto que el autor de las *Poésies* nota una progresión que va desde los pastores de Virgilio, menos rudos que los de Teócrito, hasta el amor de Céladon y Astrée, protagonistas de la novela d'Honoré d'Urfé, más delicado que el de los caballeros andantes:

Quand je lis d'Amadis les faits inimitables,
Tant de Châteaux forcés, de Géants pourfendus,
De Chevaliers occis, d'Enchanteurs confondus,
Je n'ai point de regret que ce soient là des Fables.
Mais quand je lis *L'Astrée*, où dans un doux repos
L'Amour occupe seul de plus charmants Héros,
Où l'Amour seul de leurs destins décide,
Où la sagesse même a l'air si peu rigide,
Qu'on trouve de l'Amour un zélé partisan
Jusques dans Adamas, le souverain Druide,
Dieux! que je suis fâché que ce soit un Roman! (II: 325)

Fontenelle es consciente de que la defensa de esta particular carrera en pos del refinamiento galante y la razón, cuya continuidad natural no es otra que las *nouvelles* o *histoires galantes* al modo de Lafayette, precisa de una urgente justificación. Y, avanzándose a las críticas de «ceux qui professent cette espèce de religion que l'on s'est faite d'adorer l'Antiquité», termina este primer *Discours* con una llamada al lector a que atienda sus

argumentos acerca de la cuestión «que le Poëme de M. Perrault a mis [...] fort à la mode» (II: 409). Con este objetivo escribe la *Digression sur les Anciens et les Modernes* que cierra el volumen, y en la que se concentra la posición de Fontenelle en la Querella. El tono de este último texto, que en cierta manera anticipa el *Parallèle* de Perrault, está impregnado de la distancia y la ironía que le hubiera gustado mantener a su adversario Longepierre, empezando por la célebre paradoja con la que arranca la obra:

Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étoient autrefois dans nos campagnes étoient plus grands que ceux d'aujourd'hui. En cas qu'ils l'aient été, Homère, Platon, Démosthène, ne peuvent être égalés dans ces derniers siècles; mais si nos arbres sont aussi grands que ceux d'autrefois, nous pouvons égaler Homère, Platon et Démosthène. (II: 413)

La ridiculización del argumento de los Antiguos es evidente. Fijémonos, además, en que Fontenelle se refiere a la Querella en pasado, como si se tratara de un viejo asunto ya resuelto —a favor de los Modernos, claro—, en el que únicamente los Antiguos continuaban enredados, incapaces de un análisis racional. Frente a la superstición de sus rivales, fabulistas de un pasado sobredimensionado, Fontenelle finge seguir únicamente las leyes de la física, defendidas también por el Sócrates de los *Nouveaux Dialogues des morts*, por las cuales se demuestra que la naturaleza se mantiene siempre igual a sí misma:

La Nature a entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même, qu'elle tourne et retourne sans cesse en mille façons, et dont elle forme les hommes, les animaux, les plantes; et certainement elle n'a point formé Platon, Démosthène ni Homère d'une argile plus fine ni mieux préparée que nos Philosophes, nos Orateurs et nos Poëtes d'aujourd'hui. (II: 414)

Desde esta perspectiva, el lugar de los antiguos y el de los modernos resulta, en efecto, perfectamente intercambiable. Incluso la originalidad de los grandes descubridores, inventores y creadores del pasado queda

reducida a una cuestión puramente arbitraria: supieron antes porque llegaron primero, no porque fueran más sabios. Enanos y gigantes son revertidos, así, a una misma estatura. Según Fontenelle, ninguna variable sustancial distingue a griegos, latinos y franceses, herederos por igual de una cultura unitaria y común a todas las épocas. Sólo el tiempo, que corre a favor de los modernos, interviene de forma transcendente en la disputa, confiriendo a los autores del presente el mérito de una madurez de progresión infinita, en la que la vejez nunca va seguida de la muerte: «c'est-à-dire, pour quitter l'allégorie, que les hommes ne dégénèrent jamais, et que les vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront toujours les unes aux autres» (II: 426). Este cúmulo de conocimientos, de crecimiento exponencial, implica una concepción cada vez más compleja de las artes y de las ciencias, que Fontenelle contempla por igual como un entramado de «vues qu'il faut suivre, de règles qu'il faut pratiquer» (II: 426).

Por lo que se refiere a la elocuencia y la poesía, ámbitos que reconoce como el objeto principal de la Querrelle, Fontenelle establece la misma lógica, por la que la prelación sigue igualmente un orden *natural*. Así, resulta lógico constatar cómo «Cicéron l'emporte sur Démosthène, Virgile sur Théocrite et sur Homère, Horace sur Pindare, Tite-Live et Tacite sur tous les Historiens Grecs» (II: 422), puesto que los latinos eran los Modernos con respecto a los griegos. La superioridad que Fontenelle concede al siglo de Augusto no deja de ser significativa, y pone de manifiesto el modo en el que la dialéctica antiguo-moderno es empleada además como herramienta crítica, como ya había hecho Du Plaisir en su análisis de la novela y como sería común más tarde entre los autores del siglo XVIII. Fontenelle concede, así, que la más bella versificación del mundo es la de Virgilio, (aunque, apostilla, «peut-être cependant n'eût-il pas été mauvais qu'il eût eu le loisir de la retoucher»); y, sin embargo, «pour ce qui est de l'ordonnance du Poëme en général, de la manière d'amener les événements et d'y ménager des surprises agréables, de la noblesse des caractères, de la variété des incidents, je ne serai jamais fort étonné qu'on aille au delà de Virgile; et nos Romains, qui sont des Poëmes en prose, nous en ont déjà fait voir la possibilité» (II: 422-423).

La novela, pensada aquí como continuación de la épica, es ensalzada como el género capaz de reemplazar, y aun superar, al más bello poema de la antigüedad. Más que la belleza material del verso, Fontenelle valora el modo en el que el nuevo género dispone los diversos elementos de la trama, construye argumentos variados y bien estructurados o concibe personajes moralmente ejemplares. A su juicio, la superioridad de los novelistas modernos en lo referente a la «ordenación del poema en general» es indiscutible, aunque para reconocerla hacía falta todavía un «grand et prodigieux effort de raison» que permitiera contravenir la tan asentada singularidad de los antiguos y aceptar, por ejemplo, «que l'on compare Démosthène et Cicéron à un homme qui aura un nom Français, et peu-être bas» (II: 423). Como Caillères, que había apuntado precisamente a Demóstenes y Cicerón como los rivales directos de los novelistas, Fontenelle parece confrontar también el nuevo género en una batalla contra los grandes rétores antiguos, además de concebirlo desde el punto de vista tradicional de la épica. La victoria de los modernos, en este caso, es segura, aunque quede proyectada en el futuro:

In ne faut qu'avoir patience [...]. Les meilleurs Ouvrages de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane, ne tiendront guère devant Cinna, Horace, Ariane, le Misanthrope, et un grand nombre d'autres Tragédies et Comédies du bon temps; car, il en faut convenir de bonne foi, il y a quelques années que ce bon temps est passé. Je ne crois pas que *Théagène et Chariclée*, *Clitophon et Leucippe*, soient jamais comparés à *Cyrus*, à *L'As-trée*, à *Zaïde*, à *La Princesse de Clèves*. Il y a même des espèces nouvelles, comme les Lettres Galantes, les Contes, les Opéra, dont chacune nous a fourni un Auteur excellent, auquel l'Antiquité n'a rien à opposer, et qu'apparemment la postérité ne surpassera pas. (II: 429)

De la misma manera que la diferencia entre griegos y latinos había desaparecido a los ojos de los modernos, permitiéndoles preferir a los últimos antes que a los primeros, Fontenelle concluye la *Digression* con el convencimiento de que el tiempo convertiría igualmente a los modernos en contemporáneos de los antiguos, concediendo así, por fin, la posibilidad de un juicio más razonable de la Querella. Desmarets, Corneille y

Molière serían entonces admirados por encima de Sófocles, Eurípides y Aristófanes, y las novelas de Honoré d'Urfé, Mlle de Scudéry y Mme de Lafayette dejarían de ser comparadas con las de Heliodoro y Aquiles Tacio. Y, en el mismo sentido, los nuevos géneros, entre los que Fontenelle destaca las cartas galantes (también teorizadas por Du Plaisir), los cuentos y la ópera, sin ningún referente claro en la antigüedad, serían reconocidos también en su justo valor. Para que eso ocurriera, sin embargo, era imprescindible un «enorme y prodigioso esfuerzo de razón», capaz de reconocer que el siglo de Luis XIV no sólo había superado al de Augusto en su propio terreno, el de la épica, sino que había logrado crear géneros completamente modernos, como la ópera o la novela. Afortunadamente, concluye Fontenelle, «[i]l y a toutes les apparences du monde que la raison se perfectionnera, et que l'on se désabusera généralement du préjugé grossier de l'Antiquité» (II: 430).

5.5 *Elocuencias subalternas*

Desde el punto de vista de la historia literaria, el esfuerzo de la razón que Fontenelle pide para las letras, y que se suma a la llamada de Perrault a utilizar «nos propres lumières», suponía un duro golpe a las poéticas consagradas por la autoridad y obligaba a una crítica de los fundamentos de lo bello, de su experiencia y de su producción. Tratar a los antiguos como si fueran modernos, buscar los principios racionales de las reglas poéticas y establecer, a pesar de los siglos, un método estable y seguro para la valoración del arte y de las letras: tal es, a grandes rasgos, el programa que los Modernos plantean y defienden a lo largo de toda la Querrela. Las consecuencias de este ideario, cuyas bases atentan contra la jerarquía clásica de los géneros literarios e inciden directamente en favor de la novela, se dejaron sentir pronto en el dominio de lo que hoy llamamos estética, promoviendo una aproximación al arte que suponía un desplazamiento radical del centro de interés desde la imitación antigua a la experiencia moderna.

En el momento más violento de este desplazamiento de las *belles-lettres* hacia las luces de la razón, en buena medida promovido por

Perrault, el nuevo líder de los Modernos se afanó en publicar el *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697).¹³ Escrito en respuesta a la fingida incredulidad de sus críticos, que habían recibido *Le siècle de Louis le Grand* como un mero *jeu d'esprit*, este compendio casi enciclopédico –en cuatro tomos sucesivos– de los logros de los modernos frente a los antiguos suponía un paso más en el trasvase a las letras del racionalismo de inspiración cartesiana defendido por Fontenelle. La elección misma del género de los paralelos es en este sentido significativa, puesto que, como las alegorías del Parnaso o los diálogos de los muertos, permitía valorar las obras de todos los tiempos relegando a un estratégico segundo plano la prelación histórica de los antiguos, y encauzar la disputa en los parámetros racionales de una confrontación en teoría imparcial y desprejuiciada. Con esta misma intención racionalizadora, Perrault plantea el *Parallèle* en los términos galantes de una conversación entre tres amigos: el *Président*, intransigente partidario de la antigüedad, el *Abbé*, defensor de la época moderna, y un tercero en discordia, el también Moderno *Chevalier*, dando espacio así a distintos puntos de vista sobre la Querella.

Los diálogos entre estos personajes inventados, espejo galante del debate que estaba teniendo lugar de forma simultánea en la realidad académica francesa, ofrecen sin duda un marco favorable a los Modernos. Y no sólo porque los interlocutores afines a Perrault sean mayores en número y dispongan, *a priori*, de más credibilidad (la sabiduría del abad y la honorabilidad del caballero se enfrentan a la autoridad del presidente), sino porque la mera discusión entre iguales acerca de los méritos relativos de los antiguos, que hasta entonces no había generado más que burla y escarnio –con la excepción de Longepierre–, podía considerarse ya una primera victoria de los modernos. Conviene apuntar, además, que el *Parallèle* tiene lugar durante una visita a Versalles, de modo que los tres amigos pasan revista a los principales temas y problemas de la Querella mientras admiran, en un gesto igualmente delator,

¹³ Para una síntesis general de esta obra, véase H. Rigault, *Histoire* 174-208 y L. Yilmaz, *Le temps moderne* 21-27.

las impresionantes creaciones modernas de la corte. Desde este marco privilegiado, prueba irrefutable del esplendor del siglo de Luis XIV, la conversación se organiza en cinco diálogos temáticos. El primer volumen del *Parallèle*, aparecido con urgencia con pie de imprenta del 30 de octubre de 1688, contiene los dos primeros: *De la prevention en faveur des Anciens*, en el que se resume la disputa, con especial atención a la épica homérica, y un segundo diálogo sobre el estado de las artes (la arquitectura, la escultura y la pintura). Los volúmenes sucesivos contienen, respectivamente, un tercer diálogo sobre la elocuencia, un cuarto sobre la poesía y el quinto y último sobre las diversas disciplinas de las ciencias y las técnicas.

En los cinco diálogos, dedicados por igual a combatir la «superstition criminelle» de los Antiguos (*Parallèle* I: fol. *2^v), la figura dominante es sin duda la del *Abbé*, trasunto de Perrault, cuya descripción encontramos al inicio de la obra:

L'Abbé peut aussi être regardé comme un homme sçavant, mais plus riche de ses propres pensées que de celles des autres. Sa science est une science réfléchie et digérée par la méditation, les choses qu'il dit viennent quelquefois de les lectures; mais il se les est tellement appropriées qu'elles semblent originales, et ont toute la grace de la nouveauté. Il a pris soin de cultiver son propre fonds, et comme ce fonds est fertile, il en tire par de fréquentes réflexions mille pensées nouvelles, qui quelquefois semblent d'abord un peu paradoxes, mais qui étant examinées se trouvent pleines de sens et de vérité. (I: 3)

Aunque no se menciona de forma explícita, parece resonar en este fragmento el viejo lema de las abejas y las arañas, en este caso entendido a favor de los modernos: el tipo de sabiduría que encarna el *Abbé*, una «ciencia» fundada en «sus propias ideas», más que en las de los demás, y «reflexionada y digerida por la meditación», encarna el ideal de originalidad simbolizado por la araña, y se opone de manera directa a la imagen del saber humanista representada por la abeja. La ciencia del *Abbé*, en cuyos largos parlamentos se concentra el ideario de Perrault, no proviene de libros ni maestros, y aun opone a la autoridad de estos

últimos, encarnada a lo largo de la obra por el *Président*, la novedad y el riesgo de unas razones surgidas de «su propio fondo». Esta forma de pensar, equiparable a la inaugurada por Descartes, apunta también a una nueva forma de crítica, por la que las obras son juzgadas por su propio valor, al margen de toda consideración histórica, cultural o autorial. Así, se dice del *Abbé* que «Il juge du mérite de chaque chose en elle-même sans avoir égard ni aux temps, ni aux lieux, ni aux personnes, et s'il estime beaucoup les Ouvrages excellens qui nous restent de l'Antiquité, il rend la même justice à ceux de nôtre siècle; persuadé que les Modernes vont aussi loin que les Anciens, et quelquefois au delà, soit par les mêmes routes, soit par des chemins nouveaux et différens» (I: 3).

Desde esta perspectiva crítica, en la que se reconoce como valor la novedad y la diferencia con respecto a los antiguos, Perrault apunta a partir del segundo volumen del *Parallèle*, aparecido el 15 de febrero de 1690, «au nœud principal de la difficulté» (II: fol. a2^v). Se refiere a los diálogos sobre la elocuencia y la poesía, ámbitos en los que, frente a la superioridad incontestable de los modernos en las artes técnicas y en las ciencias, se concentra la verdadera disputa entre los defensores de uno y otro partido de la Querella. A juicio de Perrault, el motivo real de la controversia en torno a «les choses de goust et de fantaisie» (II: fol. a3^r), entre las que sin duda figura la novela, no obedece a razones, sino a un largo y consolidado prejuicio creado y sostenido en la escuela:

Il y a eu des hommes payez et gagez pour la faire entrer profondément [la prevention en faveur des Anciens] dans l'esprit des jeunes gens qu'on a mis sous leur conduite; des hommes qui revestus de longues robes noires, et le bonnet carré en teste, leur ont proposé les ouvrages des Anciens, non seulement comme les plus belles choses du monde, mais comme l'Idée du beau, et cela avec des couronnes toutes prestes s'ils parvenoient à imiter ces divins modelles (II: fol. a3^v).

Contra esta forma de idolatría, Perrault apela al imperativo del progreso («il n'y a rien que le temps ne perfectionne tous les jours» II: fol. a5^r) y propone para las letras el mismo racionalismo crítico que tan buenos réditos había reportado a los Modernos en el ámbito de las ciencias, y

que el *Abbé* había ensayado ya en los dos diálogos anteriores. Como en Fontenelle, esta postura redundante, paradójicamente, en una defensa de la preceptiva. Así, mientras del lado de los Antiguos el *Président* aboga por el talento natural del genio, el *Abbé* defiende el carácter racional y progresivo de la elocuencia y la poesía, tan susceptibles de ser reducidas a leyes como cualquier otra disciplina que implique un desarrollo técnico. Además, por lo que respecta al conocimiento del corazón de los hombres, imprescindible tanto para persuadir como para deleitar, Perrault argumenta también a favor de los descubrimientos que, como en las ciencias, los modernos habían logrado en el terreno de las pasiones:

En un mot, comme l'anatomie a trouvé dans le cœur des conduits, des valvules, des fibres, des mouvements et des symptômes qui ont échappé à la connaissance des anciens, la morale y a trouvé des inclinations, des aversions, des désirs et des dégoûts que les mêmes anciens n'ont jamais connus. Je pourrais vous faire voir ce que j'avance en réunissant toutes les passions l'une après l'autre, et vous convaincre qu'il y a mille sentiments délicats sur chacune d'elles dans les ouvrages de nos auteurs, dans leurs traités de morale, dans leurs tragédies, dans leurs romans et dans leurs pièces d'éloquence, qui ne se rencontrent point chez les anciens. (*Parallèle* II: 30-31)

Las obras de elocuencia y poesía de los modernos, entre las que Perrault contempla la novela, son esgrimidas a modo de prueba de que su superioridad poética no pasa por la imitación de viejos modelos, sino por el progreso del conocimiento técnico y, sobre todo, moral. El descubrimiento de nuevas inclinaciones, aversiones, deseos y repulsiones permitía a los autores de la época explorar un mapa moral y emocional muy superior, supuestamente desconocido por los antiguos. De ello se beneficiaba tanto la «grande Eloquence» como lo que Perrault da en llamar «Eloquences subalternes», en referencia a la fábula, el *roman*, la *nouvelle*, la alegoría y la carta, un conjunto de «genres d'écrire» sobre el que sostiene la absoluta superioridad de los modernos (II: 125). Definida desde Huet por su temática amorosa, la novela era sin duda uno de los géneros que mejor podía demostrar el perfeccionamiento moral

y sentimental de los modernos, puesto que desde el *roman* d'Urfé hasta las últimas *nouvelles* de Catherine Bernard, tan del gusto de Fontenelle, el principal objetivo del género había sido indagar en los misterios del corazón humano desde un punto de vista galante ciertamente desconocido por los antiguos.

Desde esta perspectiva, y en contra de la opinión del *Président*, para quien «tous nos Romans et toutes nos nouvelles [...] ne sont qu'un amas de folles aventures noyées dans un deluge de parolles» (II: 126), el *Abbé* defiende el valor de la novela a partir de un interesante paseo por los orígenes antiguos del género, desde las fábulas milesias hasta Heliodoro:

Ces fables Milesiennes sont si pueriles, que c'est leur faire assés d'honneur que de leur opposer nos contes de *Peau d'asne* et de *Ma Mere l'oye*, ou si pleines de saletez comme *L'asne d'or* de Lucien ou d'Apulée, *Les amours de Clitiphon et de Leucippe*, et plusieurs autres qu'elles ne meritent pas qu'on y fasse attention. Il y a *L'histoire Ethiopique des amours de Theagene, et de Chariclée*, qui peut entrer en quelque concurrence avec les ouvrages d'aujourd'huy de la mesme nature; mais je crains que ce Roman ne soit pas assés ancien pour estre bon, ou du moins pour avoir un degré suffissant d'excellence. (II: 126)

Esta breve mención a los orígenes bebe sin duda de Huet, aunque aquí sirve para negar la antigüedad del género, no para demostrarla: las fábulas milesias, *figuras de verdad* según el obispo de Avranches, son despreciadas por Perrault por demasiado pueriles y comparadas desfavorablemente con los cuentos tradicionales franceses, a los que más tarde, en 1697, el líder de los Modernos dedicaría su célebre colección de *Contes de ma Mère l'Oye*. *El asno de oro*, de Apuleyo, y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, corren la misma suerte, y sólo las *Etiópicas*, de las que no en vano duda de que se trate de una obra plenamente antigua, son consideradas como posible fuente de la novela moderna. En contra de lo establecido en el *Traité* de Huet, pues, el *Abbé* sostiene la legitimidad del nuevo género en su total modernidad, con la que no deja de desafiar al *Président*:

L'ABBÉ: [...] songez seulement à me montrer quelque ouvrage dans toute l'antiquité qui ressemble à nos *Astrées*, à nos *Clélie*s, à nos *Cyrus*, et à nos *Cléopâtres*.

LÉ PRÉSIDENT: Il est vrai, que je ne vous montrerai rien de semblable dans toute la belle et sage Antiquité, car elle n'avait garde de s'amuser à composer, ni moins encore à lire de telles bagatelles.

L'ABBÉ: Croyez-vous que l'*Iliade* et l'*Odyssée* soient des ouvrages plus sérieux, ni qu'un homme sage puisse les prendre pour autre chose que pour des Romans en Vers: ils ne sont, comme les Romans en Prose que je viens de nommer, qu'un tissu agréable d'aventures de Héros, moitié vraies et moitié fabuleuses, composées pour plaire et pour instruire tout ensemble. (II: 127-128)

El vínculo con la épica clásica, a la que Perrault se refiere significativamente como «roman en vers», es contemplado también desde el mismo enfoque. A la zaga de Desmarests, y para escándalo de los Antiguos, los poemas homéricos son equiparados con las novelas de Urfé, Scudéry y La Calprenède. Pero no como había hecho Huet, o la propia Scudéry antes que él, ensalzando a Homero como el antepasado noble de un género en vías de legitimación, sino arrebatándole de un solo golpe el aura que hasta entonces le había otorgado su antigüedad e interpretando retrospectivamente sus poemas desde la óptica privilegiada de la novela. En Perrault, la inversión en los términos de la comparación entre épica y novela es, pues, absoluta. Abolido el horizonte de una épica moderna, que en Desmarests mantenía una competencia directa con el nuevo género, la epopeya es concebida como una forma que pertenece al pasado, y pasa a medirse y comprenderse a la luz del presente novelesco. De la antigua admiración que el género de Homero había despertado antaño sólo queda, según el *Abbé*, cierto apego sentimental, explicable por el hecho de que los grandes poemas épicos habían sido los libros con los que quienes ahora discutían se habían formado en la escuela.

Para demostrar tal premisa, el *Abbé* invoca el caso imaginario de un defensor de los Antiguos que, como el *Président*, era igualmente contrario a la novela, y que sin embargo, a petición de un amigo, concedió

dedicar parte de su tiempo a su estudio. Tras las primeras lecturas, «le plaisir qu'il y prit les luy fit lire presque tous [les romans], et quoy qu'il estimait Homere jusques à l'avoir appris par cœur dans sa jeunesse, il avouä que non seulement il y avoit plus d'invention et plus d'esprit dans nos Romans, que dans ceux d'Homere, mais que les mœurs et les bienséances y estoient beaucoup mieux observées» (II: 129). Más allá del prejuicio, la novela se revela, así, como un género superior a la épica clásica, pues posee más invención y describe con mayor precisión los usos y costumbres de los hombres. Frente a la arbitrariedad, la crueldad y la obscenidad de los poetas épicos antiguos, de las que Perrault ha dado buena cuenta en el primer diálogo del *Parallèle*, la novela moderna presenta una sentimentalidad tal vez exagerada, pero mucho más *honeste*:

[...] la grande honnesteté qui regne dans les Romans n'est bonne qu'à inspirer l'amour, et à le faire aimer davantage; mais la maniere dont les Anciens ont traité cette passion dans leurs ouvrages sans en excepter même Virgile, qui est pourtant appelé vierge pour sa grande pudeur, est mille fois plus dangereuse, et tous nos Romans n'ont rien de si mauvais exemple que le séjour d'Enée et de Didon dans la caverne où la pluye les força de se retirer. Avec tout cela je ne m'essoigne pas trop de blasmer nostre siecle de l'excez de tendresse qui regne dans ces sortes d'ouvrages, et qui a si estrangement defiguré tous les heros. (II:130-131)

Como Boileau, el *Abbé* reconoce el excesivo idealismo que gobierna entre los héroes del *roman*, y que el *Chevalier* nota también en el teatro, donde los personajes parecen estar igualmente remojados en «*sause douce*» (II: 132).¹⁴ Aunque para Perrault ello no es óbice para sostener la superioridad de la novela en lo que atañe a la elocuencia. En el mismo sentido que Fontenelle, para quien los más bellos versos de Virgilio podían llegar a ser superados por el modo en que la novela llevaba a cabo la ordenación general de la trama, Perrault elogia la claridad, el orden,

¹⁴ El *Chevalier* equipara la concepción dramática de los grandes héroes de la antigüedad —concretamente se refiere a las piezas teatrales de La Calprenède, *La mort de Mitridate* (1637); Quinault, *La Mort de Cyrus* (1656); y Racine, *Alexandre le Grand* (1666)— con la representación novelesca de Céladon y Sylvandre, personajes de *L'Astrée*.

la unidad interna y la economía narrativa de la novela frente al natural desordenado y digresivo de la épica:

[...] je soutiens que nos Romans l'emportent de ce costé-là [de l'Eloquence] sur l'*Iliade* et sur l'*Odisée*, qui ne sont, comme je l'ay déjà dit, que des Romans en vers: la narration en est pus claire et plus intelligible, et quoy qu'elle soit ordinairement un peu trop longue et trop difusse, elle l'est beaucoup moins que celle d'Homere, pleine de digressions, d'epithetes inutiles et de repetitions mot à mot de plusieurs discours qui ont ennuyé dés la premiere fois. (II: 132)

Por lo que cumple a los efectos de la novela, tema en el que el *Président* insiste como principal defecto del género, Perrault no deja de situar la función eminentemente lúdica de la novela en la esfera del *utile dulci* horaciano, aspecto en el que también determina la superioridad del nuevo género frente a la épica clásica, reducida a una forma obligada de instrucción, y por lo tanto poco efectiva. (A este respecto, el *Chevalier* aduce la anécdota de un compañero de colegio al que se le castigaba por la mañana por no haber estudiado a Homero, y de nuevo por la tarde al ser sorprendido leyendo un tomo de *Clélie*.) Perrault recuerda, además, que no todos los novelistas modernos son igualmente culpables de los excesos sentimentales de una Scudéry o de un Le Calprenède. Como bien se encarga de puntualizar el *Abbé*, «nous avons des Romans qui plaisent par d'autres endroits, et ausquels l'Antiquité n'a rien de la mesme nature qu'elle puisse opposer» (II: 134). Está pensando en el *Quijote*, en el *Roman comique* (1651) de Scarron y en «toutes les nouvelles des excellens Auteurs de ces deux livres», en las que Perrault percibe, siempre en boca del *Abbé*, «un sel plus fin et plus piquant que tout celuy d'Athenes» (II: 134).¹⁵

Frente a la novela heroica a la manera de Scudéry, a la que Perrault no deja de comparar con la épica clásica, aunque sea para negar su vínculo con ella, las obras de Cervantes y Scarron son presentadas como

¹⁵ Sobre la novela cómica francesa, véase la monografía de J. Serroy, *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVII^e siècle*.

un subgénero desprovisto de todo referente posible en la antigüedad. Su principal virtud, además de su modernidad, pasa por el predominio de un «certain ridicule ingenieux» (II: 136) que constituye, a ojos del *Abbé*, «le meilleur de tous les correctifs» (II: 136). Precursoras de la novela cómica o *anti-roman* del medio siglo, cultivado sobre todo por Furetière y Sorel, este subgénero novelesco ofrece «une representation naive de la vie ordinaire de la pluspart des hommes» (II: 136), en la que las bajezas de los hombres, exageradas por las lentes de la parodia, consiguen penetrar en el corazón de los lectores y convencerlos de la necesidad de corregir sus faltas mucho mejor que la más grave de las sentencias antiguas. Así, en palabras del *Abbé*, este tipo de *nouvelles* son portadoras de un tipo de «plaisanterie [...] fine et spirituelle» por la que su lectura, «bien loin d'estouffer la morale luy donne une pointe qui la fait penetrer dans le coeur plus avant que ne feroit la gravité serieuse des plus belles sentences» (II: 137).

Hasta aquí la reflexión en torno a la novela en el diálogo sobre la elocuencia. En el diálogo siguiente sobre la poesía, al que Perrault dedica el tercer tomo del *Parallèle*, publicado con pie de imprenta del 20 de septiembre de 1692, la defensa de la superioridad del nuevo género retoma buena parte de los argumentos ya expuestos, aunque con un énfasis especial en el problema de la épica.¹⁶ Las críticas contra Homero vuelven a ocupar aquí la mayor parte de la discusión, por la que Perrault se propone demostrar que «si les Poëtes Anciens sont excellens, comme on ne peut pas en disconvenir, les Modernes ne leur cedent en rien, et les surpassent mesme en bien des choses» (III: fol. a3^r, cursiva en el original). A partir de *Le siècle de Louis le Grand*, Perrault procede por ampliación, extendiéndose en los «cent défauts» de los poemas homéricos que ya había señalado en el poema, como los que hacen referencia a la brutalidad y crueldad de los dioses, la

¹⁶ Ese mismo año habían aparecido dos obras de sendos adversarios de Perrault, contra las que en cierto modo el tercer tomo del *Parallèle* suponía una respuesta. Se trata de *La Poétique d'Aristote traduite en françois avec des Remarques Critiques*, de André Dacier, en la que el filólogo opone a las críticas de Perrault una defensa entusiasta de la vigencia de la *Poética* (también por lo que respecta a la novela), y *Des bons mots et des bons contes*, de François Caillères, una obra dialogada en la que, como en el *Parallèle*, se confrontan los pareceres de un *Président*, «grand Partisan des anciens» y un *Abbé*, «zélé défenseur des Modernes» (*Des bons mots* 2).

excesiva abundancia de digresiones o la falta de moderación en el estilo. Entonces, como ahora, Perrault achaca estas faltas a los tiempos de barbarie en los que fueron compuestos los poemas homéricos, concebidos según las premisas baconianas como productos de la infancia de un mundo que sólo bajo Luis XIV había llegado a su perfecta y completa madurez.

La metáfora de las edades del hombre, por la que los modernos reclaman el título de verdaderos antiguos, permitía señalar también importantes momentos de evolución en la poesía griega y latina, percibida al inicio de la Querella como una entidad más o menos uniforme con la que el presente podía medirse sin mayores distinciones. A la altura de 1692, en cambio, Perrault percibe una «grande difference» entre Homero, cuyos poemas están «pleins de grossiereté, de puerilité, et d'extravagance», y Virgilio, «plus moderne qu'Homere de huit ou neuf cens ans», cuyos versos le parecen en cambio «remplis de finesse, de gravité, et de raison», su escritura «plus exact et plus regulier» (III: 126). Como había avanzado en el primer *Parallele*, las letras obedecen a la misma lógica de perfectibilidad que las ciencias, de manera que la excelencia poética —una excelencia eminentemente normativa, por tanto— deberá medirse en razón de la modernidad del poema. Del comentario de Homero y de Virgilio, concluye el *Abbé*, «[j]e n'ay remarqué aucun défaut [...] que l'on puisse trouver dans les Modernes: parce que la politesse et le bon goust, qui se sont perfectionnez avec le temps, ont rendu insupportables une infinité de choses que l'on souffroit et que l'on loüoit mesme dans les ouvrages des Anciens» (III: 146).

Los ejemplos de la superioridad moderna frente a la épica clásica, apoyados en esta premisa progresista, vuelven a ser significativos. Como pruebas del perfeccionamiento de la *politesse* y del buen gusto, Perrault menciona la *Gerusalemme* de Tasso, el *Clovis* de Desmarests, el *Saint Louis* de Le Moyne, el *Alaric* de Georges de Scudéry y la *Pucelle* de Chapelain, todos ellos muestras cumplidas, en su opinión, de un mayor dominio de la trama y de una caracterización mucho más justa —y cristiana— de los héroes, que poco o nada tienen que ver, en efecto, ni con la crueldad e impiedad de Aquiles ni con el natural temeroso de Eneas. La defensa

de la epopeya francesa, género al que el mismo Perrault había contribuido con la composición en 1686 de *Saint Paulin, évêque de Nôle*, un poema heroico acerca del poeta latino Paulino de Nola, deriva casi sin solución de continuidad en el problema de la novela. El *Chevalier* nota, a este respecto, que si el *Président* concede que la novela (categoría en la que parece incluirse también a la epopeya francesa) supera a la épica clásica, los Modernos habrían conseguido «un grand avantage» (III: 148) sobre los antiguos, lo que decantaría la Querella de un modo que podría considerarse definitivo. Los tres amigos están de acuerdo en este punto, sobre el que subraya el *Abbé*:

Asseurement: puis que nos bons Romans, comme l'*Astrée*, où il y a dix fois plus d'invention que dans l'*Iliade*, la *Cleopatre*, le *Cyrus*, la *Clélie* et plusieurs autres, non seulement n'ont aucun des défauts que j'ay remarquez dans les ouvrages des anciens Poetes, mais ont de même que nos poemes en vers une infinité de beautez toutes nouvelles. C'est ce que j'espere vous faire voir dans la comparaison que j'ay faite des plus beaux endroits des Anciens avec quelques endroits des Modernes. (III: 149-150)

El objetivo de la comparación entre antiguos y modernos no es otro, reconoce el personaje principal del *Parallèle*, que demostrar la superioridad de la novela. Cree, además, haberlo logrado, puesto que *L'Astrée*, *Cléopâtre*, el *Grand Cyrus* o *Clélie* (curiosamente no incluye aquí a Lafayette) no sólo poseen más invención y son más originales que los poemas homéricos, sino que, en virtud de su modernidad, están libres de los numerosos defectos que ensombrecen las obras de los poetas antiguos. Se trata, sin duda, de una afirmación escandalosa: incluso para el archi-Moderno *Chevalier*, la proposición del *Abbé* acerca de las novelas resulta «blasphématoire» (III: 150); tanto es así, que le aconseja que se abstenga de frecuentar la calle de Saint-Jacques o cualquier otro lugar cerca de la Sorbonne. La reacción de sus interlocutores obliga al *Abbé* a matizar y moderar su postura, y tras defender la superioridad de la novela frente a la épica vuelve atrás y concede que la *Eneida* es el mejor poema en su especie. Ello no impide, sin embargo, que insista de nuevo en la ventaja de los modernos, aunque, como ya había hecho

Fontenelle antes que él, la proyecte hacia un futuro condicional en el que, «s'il plaisoit au Ciel de faire naître un homme qui eust un génie de la force de celui de Virgile, il est seur qu'il feroit un plus beau poëme que l'Enéide, parce qu'il auroit [...] un plus grand amas de preceptes pour se conduire» (III: 155).

5.6 Escenificación de un final

Con la publicación del segundo y el tercer tomos del *Parallèle*, Perrault se había enfrentado al núcleo principal de la Querella, priorizando el demostrar la superioridad de los modernos en el ámbito de las letras antes que ocuparse de la tarea, mucho más sencilla, de determinar el esplendor de la nueva época «dans toutes les connoissances dont les secrets et les beautez se peuvent calculer» (III: fol. a2^v), aspecto que finalmente dejó para el cuarto y último volumen de la obra, *ou il est traité de l'Astronomie, de la Geographie, de la Navigation, de la Guerre, de la Philosophie, de la Medecine, de la Musique, etc.* Para que la Querella llegara a su conclusión, sin embargo, no hizo falta esperar a saber lo que Perrault tenía que decir acerca de las ciencias y las artes consideradas técnicas: esa batalla la habían ganado los Modernos incluso antes de que empezara la disputa. El verdadero conflicto residía en el ámbito mucho más inseguro, por incalculable, de la belleza de la elocuencia y la poesía, y sobre ello Perrault parecía haber logrado por fin resultar convincente acerca de las ventajas de una teoría del progreso que liberaba a las letras de la imitación del pasado y las hacía mirar hacia un futuro en el que la novela y los demás géneros de nuevo cuño podían ser reconocidos por encima incluso de los clásicos griegos y latinos.

La falta de una respuesta equiparable a la ambición y el alcance de los primeros tomos del *Parallèle* hizo que durante mucho tiempo la enciclopédica obra de Perrault fuera recibida como la marca de una victoria absoluta por parte de los Modernos.¹⁷ Pero el final de la Querella

¹⁷ Así lo atestigua, por ejemplo, H. Gillot, que defiende la idea de que «Dès la fin du XVII^e, la cause des modernes dans le domaine de l'art et de la littérature, comme sur le

no fue definitivo, puesto que tendría una continuación casi inmediata en Inglaterra, con la célebre *Battle of the Books*, y resurgiría aún de nuevo en Francia, con la *Querelle d'Homère*; y difícilmente puede concluirse que se saldara con una victoria o una derrota claras.¹⁸ Es cierto que las proposiciones modernizadoras de Perrault no encontraron una oposición comparable, pero también lo es que la contención y la tibieza por parte de los Antiguos fue menos un signo de debilidad que de condescendencia, cuando no una posición de fuerza, como la que en su momento habían empleado un Racine o un Longepierre. Analicemos, si no, en estas dos últimas secciones, las cartas que Huet y Boileau dirigieron a Perrault tras el impacto del *Parallèle*, dos textos que marcan el desenlace de esta primera disputa fundamental entre Antiguos y Modernos y que nos vuelven a situar en la órbita de la Querella de la novela.

Con fecha del 10 de octubre de 1692, esto es, apenas un mes después de la publicación del *Parallèle* dedicado a la poesía, Huet dirigió una larga epístola al líder de los Modernos, en la que se considera la primera participación del sabio de Caen en la Querella. En sus *Mémoires*, Huet atribuye un papel clave a esta misiva, con la que piensa haber zanjado definitivamente la disputa: «Comme il [Perrault] me demandait ce que je pensais de sa thèse, je lui en démontrai si parfaitement la sottise, qu'il parut depuis revenir à des sentiments plus raisonnables; car il ne répondit point à une dissertation assez longue que je lui adressai à ce sujet, et il ne s'opiniâtra point à soutenir par de nouveaux écrits son système insensé» (*Mémoires* v: 192-193). Sin duda, Huet sobrestima el poder de su disertación: Perrault no sólo no claudicó, sino que firmó aún nuevas publicaciones en defensa de la causa de los Modernos (el cuarto y último volumen del *Parallèle*, sin ir más lejos). Lo interesante aquí, sin embargo, es que el sentido de final, un final en el que Huet se concede la última palabra, permite visitar los parámetros mismos de la Querella

terrain de la philosophie et des sciences, a partie définitivement gagnée» (*La Querelle* 561). Véase también H. Rigault, *Histoire* 223.

¹⁸ Acerca de las continuidades y discontinuidades entre la *Querelle* francesa y la *Battle* inglesa, véase A. Tadié, «Peut-on traduire les querelles? De la *Querelle des Anciens et des Modernes* a la *Battle of the Books*».

y redefinir los términos de lo que significaba ser Antiguo o Moderno a finales del siglo XVII:

Pour le fond de la question, soyez persuadé, Monsieur, que personne ne saurait apporter, pour en juger, un esprit moins prévenu que le mien. J'estime les anciens, mais je ne les adore point; je ne les tiens pas impeccables; je vois leurs défauts, et je conviens de plusieurs de vos accusations. J'admire d'ailleurs plusieurs ouvrages modernes, et je les préfère à plusieurs autres anciens du même genre. J'ai dit dans un ouvrage qui a paru en public il y a plusieurs années, que nous surpassons infiniment les anciens dans les ouvrages de galanterie, et dans la manière de traiter l'amour. J'ai pensé la même chose sur plusieurs arts et plusieurs sciences. Tel a toujours été mon sentiment; et j'ai cru que quinconque en aurait un autre, soit pour, soit contre les anciens, tomberait dans quelque extrémité vicieuse. («Lettre de M. Huet, ancien évêque d'Avranches, à M. Perrault, sur le *Parallèle des Anciens et des Modernes*» 256)

En esta *captatio* inicial, el recién consagrado obispo de Avranches se presenta como el mejor juez posible de la disputa: su amor por la antigüedad se basa en el conocimiento, no en la adoración ni el prejuicio, y sabe reconocer los logros y aun la preeminencia de los modernos tanto en las ciencias como en las artes. Como muestra de su carácter desprejuiciado, recuerda su posición en torno a la novela, género galante en el que los modernos superan «infinitamente» a los antiguos, como había demostrado en una obra publicada muchos años atrás, en clara referencia al *Traité sur l'origine des romans*. Identifica como erróneas, así, las posturas enrocadas en un extremo u otro de la disputa y aboga por una mirada profunda y ponderada hacia el pasado. En este sentido, el autorretrato de Huet se parece mucho más al *Abbé* del *Parallèle* que al *Président* autoritario y corto de miras con el que Perrault identifica a los Antiguos. En cierto modo, Huet propone llevar la postura del *Abbé* más lejos incluso que el mismo Perrault, a quien reprocha haberse alejado de sus propias premisas:

J'ai déjà osé vous dire plus d'une fois, que si vous aviez pris ce parti un peu plus exactement que vous ne paraissez avoir fait, vous auriez gagné tous les suffrages; et que j'appréhendais que vous ne vous laissassiez

flatter à la nouveauté de votre opinion, et aux applaudissements d'une infinité de gens qui, ne connaissant point l'antiquité et désespérant de la connaître, pour la longueur et la difficulté du travail, et la rareté des talents qu'il y faut apporter, trouvent que c'est plutôt fait de la mépriser que de l'étudier, par un effet de l'amour-propre, qui ne permet guère à l'homme d'estimer que ce qu'il possède. (256)

Huet incluye así a Perrault en su consabida crítica contra los Modernos, a quienes acusa de ignorancia y vanidad, al tiempo que le recrimina la imagen demagógica y distorsionada de los Antiguos que ofrece en el *Parallèle*: «il faut condamner les partisans de l'Antiquité, *sur ce qu'ils disent et non pas sur ce que vous leur faites dire*» (258; la cursiva en el original). Frente a la caricatura del *Président*, un Antiguo de opinión maleable que apenas tiene criterio propio, Huet defiende el conocimiento filológico por encima de todo prejuicio, sea a favor de antiguos o modernos, y de la misma manera que se había enfrentado a Boileau por su falta de rigor en la lectura del Pseudo-Longino, arremete ahora contra Perrault por la superficialidad y la parcialidad con la que carga contra Homero. El problema de fondo, sugiere Huet, es el de la decadencia de la cultura, cada vez menos capaz de sostener la antigua *grandeur* de la épica clásica:

[...] notre nation et notre siècle, corrompus par le goût des femmes, sont ennemis des ouvrages longs et soutenus. Il ne nous faut plus que des madrigaux, des triolets et des rondeaux. A peine peut-on lire une ode entière. Peut-on élever auhourd'hui son esprit à la grandeur du poëme épique? a-t-on la patience de le lire ou de l'examiner? sait-on les règles par lesquelles il en faut juger? On en juge par les mêmes règles par où l'on juge des madrigaux, par des pensées délicates, des tours agréables et des expressions fines et polies. On veut cela dans tout le poëme épique; on veut qu'il soit partout madrigal, c'est-à-dire ridicule: comme qui voudrait que toute la peinture de la galerie de Versailles fût de miniature. (258-259)

La aceleración, la brevedad y la frivolidad son, según Huet, el signo de la nueva época, en la que los largos poemas heroicos de la antigüedad han dado paso al gusto por los madrigales, las letrillas y los rondós, y en la que

la única regla para el arte parece ser la pura galantería. Este desplazamiento de las grandes narraciones heroicas, entre las que debemos incluir también el *roman*, hacia formas mucho más breves y superficiales es para Huet el signo de un movimiento regresivo de la cultura. Frente a la lógica del progreso defendida por Perrault, Huet interpreta el presente como el penoso final de una Edad de Oro que sitúa, en cambio, en los orígenes de la antigüedad. El grave error de los Modernos, afirma, es su pretensión de medir la grandeza del pasado desde un presente corrupto y empequeñecido, una lógica que en su reducción al absurdo lleva a juzgar la épica desde los parámetros de la novela, e incluso desde los del madrigal. Recuerda, a este respecto, el pasaje clave en el que el *Abbé* reconoce —lo hemos visto— la superioridad de la *Eneida* por encima de la épica y la novela modernas, y en cambio persiste en su defensa de los géneros del presente. Lo expresa del modo siguiente: «quand votre bonne foi et votre candeur vous forcent à reconnaître la supériorité de l'Énéide sur les épopées modernes, cet aveu ne fait-il pas la décision de la question, non-seulement en faveur de l'Énéide, mais encore de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, dont l'Énéide n'est que le raccourci?» (259). Huet niega la teoría del progreso, y sobre esta negación sustenta lo que sin duda parece una contradicción por parte de Perrault, puesto que de su celebración de Virgilio como el más sublime de todos los poetas bien es cierto que no se deduce la superioridad de la épica y la novela modernas, sino la excelencia de Homero, en cuyo ciclo poético se basa el mito de la *Eneida*, y aun de Aristóteles, cuyas leyes del género quedan confirmadas *a posteriori* por el poema virgiliano.

Contra el presentismo universalista de los Modernos, Huet defiende un tipo de relativismo crítico según el cual las obras deben ser valoradas a partir de los parámetros de la época en la que surgen, aceptando con ello el carácter cambiante e inestable de las reglas de lo bueno y de lo bello:

Si notre siècle et notre nation étaient les règles du bien et du bon, le différend serait bientôt vidé; mais notre siècle étant partie en cette cause, il ne doit pas en être juge. Vous le faites juge néanmoins, en prétendant

tacitement que les Anciens ont dû faire tous leurs rois semblables au nôtre, et tous leurs palais semblables à celui de Versailles. Sur ce fondement, le siècle de Louis le Grand se moquera de celui de François I^{er}, qui portait les cheveux courts et la barbe longue; et par le même droit, celui de François I^{er} plaisantera sur ces chariots tirés par des bœufs, dont se servaient les rois mérovingiens. Êtes-vous bien assuré qu'il ne viendra pas un siècle, où toute la magnificence du nôtre passera pour pauvreté; et un autre plus sage que le nôtre, ennemi du luxe, amateur de la modestie, de la tempérance et de la frugalité, qui aura honte de notre vanité et de nos profusions? (260)

El futuro sobre el que Perrault, como Fontenelle, proyectan una determinada concepción del arte (la concreción de unos ideales modernizadores cuyo cumplimiento no parecía posible todavía) queda anulado así en virtud de una concepción de la preceptiva que limita su alcance a los distintos avatares del cambio histórico. Importa dejar muy claro, en este sentido, lo que a su modo de ver *no* dicen los Antiguos, cuyo amor por los clásicos no implica la imposición de sus reglas más allá de la época en la que adquirieron pleno sentido: «Ces règles ne vous plaisent pas, elles ne plaisent pas à notre siècle; elles plaisaient au leur: voilà un procès entre nous et eux; nous appartient-il de le décider et de nous constituer juges en notre propre cause?» (266). Es importante señalar, sin embargo, que Huet distingue entre el carácter artificial de los usos y los preceptos, que cambian con el paso del tiempo, y el carácter universal de valores como el genio, la belleza, la sublimidad y la regularidad. Para Huet, este segundo orden de cosas, que a juicio de Perrault y los Modernos se mantiene estable a lo largo de la historia, tuvo su verdadero y único momento de plena expresión en los orígenes de la antigüedad. La historia del arte es, en este sentido, un intento continuado de recuperar ese momento primero de verdadera significación. De ahí que las críticas de Perrault contra Homero por la brutalidad o la puerilidad de sus versos sean en realidad un elogio («votre poëme sur le siècle de Louis le Grand sont des vers à la louange d'Homère» 271), puesto que si para el líder de los Modernos «la plus importante occupation de la philosophie est de corriger la pure nature, qui est toujours

brutale», para Huet «la fin que se propose la philosophie est de corriger la nature impure et corrompue» (272-273).

Huet vuelve sobre esta misma idea en el fragmento XII de *Huetiana*, dedicado a la *Défense des Anciens contre les Modernes*. Aún en respuesta a Perrault, critica la actitud de los Modernos por querer ser juez y parte de la Querella, y por haber hecho «notre siècle, notre raison, nos sentiments, nos modes, la regle de toutes les autres» (*Huetiana* 27). Insiste en que el dogmatismo de Perrault, con el que pretendía congraciarse con la corte y el rey, apunta a un error de principio, que consiste en confundir el genio, la fuerza y la grandeza con el saber y el conocimiento. Lo primero depende únicamente de la naturaleza, sobre la que Huet sostiene una peculiar teoría de la degeneración:

Les trésors de la nature ne sont plus dans cette première abondance. Les corps humains se sentent de cet épuisement. On en peut juger par leur diminution, et par la briéveté de leur vie. Le suc vital et vegetal s'épuie de jour en jour. On remarque, dit Pline liv. 7. ch. 16. que la taille des hommes diminuë de jour en jour, et que peu d'enfans surpassent la hauteur de leurs peres; la fertilité des semences se consumant, et se brûlant [...] Il faut donc nécessairement conclure que les genies de cet heureux temps, qui étoit la jeunesse du monde, étoient supérieurs aux nôtres. (32-33).

El argumento baconiano de la antigüedad como la infancia del mundo, que había permitido a los Modernos argumentar en favor de la madurez de la nueva época, sirve aquí para defender la superioridad de los primeros antiguos. Huet parece contestar así, con toda seriedad, al planteamiento formulado irónicamente por Fontenelle en la *Digression sur les Anciens et les Modernes*, por el que el amigo de Perrault reducía el problema de la Querella a saber si los árboles del pasado fueron más altos que los del presente. La respuesta pseudo-biologista de Huet bloquea la discusión: sí, en los orígenes de los tiempos los árboles fueron más altos, y los hombres fueron mejores. Por lo que respecta a las artes, pues, se deduce que los antiguos son superiores, puesto que el genio, la belleza, la sublimidad y la regularidad —mucho más determinantes que la preceptiva, según Huet— dependen de una naturaleza en estado de

gracia. Desde esta perspectiva, únicamente cabe contender la prelación de antiguos y modernos en las ciencias, un ámbito en el que en realidad no había controversia, y en el que Huet defiende también el valor de los antiguos, verdaderos pioneros (inventores, descubridores) de una labor que se sustenta en el saber acumulativo:

La loüange de ce siècle est donc la loüange de l'antiquité. Car ce que nous estimons dans ce siècle, c'est ce que les Anciens nous ont appris, et nous ont laissé: et nous n'avons point d'autre part à cette loüange, que celle de l'ajustement, de l'arrangement, de l'ornement, et de l'augmentation. [...] De dire que les Anciens n'ont sur nous que l'avantage d'être venus les premiers; que ce qu'ils ont trouvé, nous l'eussions trouvé comme eux, c'est se vanter à crédit; et par une telle jactance il n'y a point d'invention, ni de découverte, dont je ne puisse m'attribuer la gloire. (34)

A la ingratitud y jactancia de los modernos hacia los antiguos, Huet añade aún otro «défaut essentiel» en la propuesta de Perrault, que tiene que ver con la imprecisión con la que el líder de los Modernos define los límites de «l'Antiquité» y la «Nouveauté» (34-35). ¿En qué momento de la historia arranca la nueva época? ¿En el siglo de Louis *le Grand*? Y, de ser así, ¿por qué Perrault califica de modernos inventos como la brújula, la navegación, la imprenta o el telescopio? A juicio de Huet, el esplendor del propio siglo queda empañado, así, por un juego tramposo por el que los Modernos hacen una doble violencia contra la antigüedad, atribuyéndose los méritos de los antiguos al tiempo que ridiculizan todo aquello que no se asemeja a sus gustos. Huet llega así a lo que considera el «défaut capital» de Perrault, consistente en fijar la idea de «la souveraine perfection» en el propio siglo y nación (35). Para el obispo de Avranches, la naturaleza es «la source et la véritable règle du beau» (39), y el nuevo siglo se encuentra al final de una «décadence successive» que afecta a todos los ámbitos del saber. La comparación con la antigüedad resulta, pues, poco alentadora: «notre âge osera-t-il disputer aux Anciens le prix de la Poësie héroïque? Nous pourrons comparer chansonnettes à chansonnettes. Nous nous parerons de nos madrigaux et de nos

sonnets: mais pourrions-nous sans témérité opposer nos Bucoliques, nos poèmes didactiques, et nos poèmes épiques, à ceux de Theocrite, de Virgile, d'Hésiode et d'Homère?» (40).

Perrault nunca contestó a Huet. Un mes después de recibir su carta, en cambio, envió junto al tercer tomo del *Parallèle* una «Lettre à Mr Despreaux en luy envoyant le present Livre», con fecha del 25 de noviembre de 1692, en la que intenta granjearse el favor de Boileau elogiando sus versos por encima de los de Horacio.¹⁹ La batalla de Perrault por la causa de los Modernos no había concluido todavía; como tampoco había cejado en su empeño Boileau, quien lejos de dejarse seducir por los elogios de su rival publicaría por fin, en la edición de las *Œuvres diverses* de 1694, las nueve primeras *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, concebidas como respuesta a las tesis de *Le siècle de Louis le Grand* y los tres primeros tomos del *Parallèle*.²⁰ El final de la contienda, sin embargo, no tardaría en llegar. Ese mismo año, en la sesión de la Académie Française del 30 de agosto, los miembros de *la Compagnie* presenciaron una escena de signo completamente opuesto a la que se había producido siete años antes con la lectura del poema de Perrault: los líderes de uno y otro partido, cuyas posiciones se habían ido desenrocando gracias a la mediación del recién fallecido Antoine Arnauld (1612-1694), se levantaron de sus asientos y se abrazaron en medio de la sala, en un gesto que sellaba *públicamente el final de la Querella* y que Boileau se ocupó de sancionar con un epigrama «Sur la réconciliation de l'auteur et de M. Perrault»:

Tout le trouble Poétique
A Paris s'en va cesser:
Perrault l'anti-Pindarique
Et Despreaux l'Homerique

¹⁹ En la misiva, Perrault se preocupa de recordar a Boileau que «Je soustiens dans mon Parallele que les choses qui sont de vous dans vos Satyres valent mieux que les morceaux d'Horace que vous y avez inserez, et que vostre versification est meilleure et plus agreable que la sienne» (*Parallèle* III: 334).

²⁰ En esta primera edición de las *Réflexions*, a las que Boileau añadiría más tarde otras tres, la obra apareció con el título de *Réflexions critiques sur ce Rheteur ou l'on répond aux objections faites contre quelques Anciens*.

Consentent de s'embrasser.
 Quelque aigreur qui les anime,
 Quand, malgré l'emportement,
 Comme Eux l'un l'autre on s'estime,
 L'accord se fait aisément.
 Mon embarras est comment,
 On pourra finir la guerre
 De Padron et du Parterre». (*Œuvres* LIV: 265)

A pesar de este importante gesto de conciliación, escenificado con la misma solemnidad con la que había estallado la Querella, el fondo de la disputa seguía latente. Dos años más tarde, el 27 de noviembre de 1696, Perrault no dudó en dar a la imprenta el cuarto y último tomo del *Parallèle*, con un Prefacio en el que, si bien anuncia que abandona el proyecto, no deja de asestar un último golpe contra la intransigencia de Boileau y los Antiguos:

D'excellens hommes de nostre temps que j'ay loüez et dont j'ay cité les ouvrages comme des preuves incontestables de la superiorité de nôtre siecle, ont mieux aimé se fascher de l'injustice qu'ils pretendent que j'ay faite aux Anciens, que de me sçavoir gréde la justice que je leur ay renduë. [...] il a fallu pour éteindre une cruelle guerre, dont la Republique des lettres commençoit d'estre agitée, que je me sois arresté tout court. [...] l'amour de la paix m'a fait abandonner cet ouvrage, et j'ay mieux aimé me priver du plaisir de prouver la bonté de ma cause d'une maniere qui me paroissoit invincible, plaisir qui n'est pas indifferent à un homme qui écrit, que d'estre brouillé plus long-temps avec des hommes d'un aussi grand merite que ceux que j'avois pour adversaires, et dont l'amitié ne sçauroit s'achepter trop cher. (*Parallèle* IV: fols. a3^r-a4^r)

La «guerra cruel» que había empezado a agitar la República de las Letras concluía con el silencio del líder de los Modernos, no con su aquiescencia ni menos con su claudicación («J'ay eu encore la satisfaction que personne ne m'a convaincu que j'eusse tort» IV: fol. a6^v, afirma al final del Prefacio). Bajo el disfraz de la reconciliación, pues, la postura de Perrault sigue siendo la misma. Incluso una obra tan poco sospechosa

como los *Contes du temps passé*, publicada casi al mismo tiempo que el *Parallèle* IV, aparece imbuida de esta violencia velada contra los Antiguos.²¹ Los cuentos por los que Perrault sería ensalzado en el siglo XIX como uno de los fundadores de la llamada «literatura infantil», y por los que es todavía hoy mundialmente conocido, encierran un claro desafío contra aquellos que, como se señala en el Prefacio de 1697, «ne se payent pas de raisons et qui ne peuvent être touchés que par l'autorité et l'exemple des Anciens» (*Contes* 3). Concebidos como una alternativa moderna –y cristiana– a las fábulas paganas de la antigüedad, estos *Contes de ma mère l'Oye*, entre los que destacan «La bella durmiente», «Caperucita roja» o «Barba azul», son presentados como *nouvelles*, «c'est-à-dire des Récits de choses qui peuvent être arrivées, et qui n'ont rien qui blesse absolument la vraisemblance» (4). En tanto que ficciones, son equiparadas a las fábulas milesias (así «Griselda» con la historia de la matrona de Éfeso, o «Piel de asno» con Cupido y Psique), con una ironía que carga tanto contra las creencias y supersticiones de la cultura popular como contra los Antiguos:

Je ne crois pas qu'ayant devant moi de si beaux modèles dans la plus sage et la plus docte Antiquité, on soit en droit de me faire aucun reproche. Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d'Éphèse et celui de Psyché, si l'on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites. (4)

En la definición de este nuevo subgénero narrativo, en la que Perrault parece retomar la oposición antiguo/moderno según los términos que habían regido en la Querella de la novela, la superioridad con respecto a la antigüedad vuelve a fundamentarse sobre todo en la función moral. En la estela de Desmarets, Perrault contrapone también aquí la mentira

²¹ Para una lectura de los cuentos de Perrault en el contexto de la Querella, véanse las contribuciones de J. Brody y C.-L. Malarte en Duchêne - Godard de Donville, *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes* 79-90 y 91-100, respectivamente.

pagana a la verdad moderna, y establece la ventaja de sus *contes* en su alto componente didáctico. Frente a la gracia y la elegancia de las fábulas griegas y latinas, fuente de un deleite culpable, las fábulas modernas de Perrault se caracterizan por encerrar «une moralité louable et instructive»; como en la novela moderna, la virtud aparece siempre recompensada y el vicio es siempre castigado, con un tipo de desenlace en el que se tiende a revelar «l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant, et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas» (5). El triunfo moral de los Modernos queda ligado así a la fortuna de estos relatos, cuyas maravillas –como las maravillas cristianas del autor del *Clovis*– no dejan de ser una celebración del rigorismo moral del siglo XVII, según el deseo expresado por Perrault al final del Prefacio «de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance» (7).

5.7 *Ni vencedores ni vencidos*

Una tensión parecida se pone de manifiesto en la epístola que Boileau dirigió a Perrault hacia 1698, interpretada a menudo como la muestra más completa de la rendición de los Antiguos frente a los Modernos.²² Publicada en la edición de las *Œuvres* de 1701 con el propósito de explicar a los lectores el fin de la Querella, esta «Lettre agreable» cierra, al menos formalmente, el difícil proceso de conciliación que siguió al abrazo de Boileau y Perrault en la Académie Française (*Œuvres* 567). Aunque, lejos de la rendición del defensor de los Antiguos, puede apreciarse en esta misiva un último «Duel Grammatical» en el que no parece haber ni vencedores ni vencidos (568).²³ El arranque de la carta da ya una primera pista acerca del carácter artificial de la paz entre ambos líderes:

²² A juicio de H. Rigault, Boileau plantea en esta carta una «solution» de la Querella «qui pouvait le faire accuser de tiédeur, sinon d'apostasie, par le parti des anciens» (*Histoire* 264-265).

²³ Sobre este punto, véase M. Fumaroli, «La Querelle des Anciens et des Modernes, sans vainqueurs ni vaincus».

Monsieur, Puisque le Public a esté instruit de nostre démeslé, il est bon de lui apprendre aussi nostre reconciliation, et de ne lui pas laisser ignorer, qu'il en a esté de nostre querelle sur le Parnasse comme de ces Duels d'autrefois, que la Prudence du Roy a si sagement reprimés, où après s'estre battu à outrance, et s'estre quelquefois cruellement blessé l'un à l'autre, on s'embrassoit et on devenoit sincerement amis. (568)

Según parece reconocer el viejo defensor de los Antiguos, la Querella concluye con el abandono de la disputa, no con su resolución, como en el desenlace no trágico de un duelo en el que los contendientes se han batido a fondo y con valor, y donde el honor de cada cual ha quedado demostrado, pero en el que no hay victoria ni derrota. Es una solución honrosa, un acto de *civilité* que Boileau compara, no sin malicia, a la reconciliación entre Áyax y Héctor tras *años de combate* ante las murallas de Troya. Como hicieron entre sí los dos héroes de Homero, Boileau se prodiga en elogios y buenas palabras hacia su rival, al tiempo que reconoce a cada uno su misma posición en la Querella, «c'est-à-dire, Vous toujours bien resolu de ne point trop estimer Homere ni Virgile, et Moi toujours leur passioné Admirateur» (569). Una vez más, una última vez más, el punto central de la controversia apunta al problema de la épica. Boileau pretende mostrar con esta carta una verdadera voluntad de acercamiento hacia Perrault, la prueba de que «il ne reste plus entre nous aucun levain d'animosité ni d'agreur» (569). Con este objetivo, no sólo aplaude las obras de Descartes, Arnauld, Nicole y demás filósofos y teólogos franceses de los últimos sesenta años, sino que celebra la gloria de la poesía moderna, entre la que destaca los versos de Malherbe, Racan y Maynard; la prosa de Voiture, Sarrazin y La Fontaine; las tragedias de Corneille y Racine; las comedias de Molière y aun las obras del propio Perrault, aunque de éstas últimas únicamente menciona el *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié* (1660), el *Poëme sur la peinture* (1668) y la *Épistre sur Monsieur de la Quintine* (1690). En referencia a la épica moderna, en cambio, no deja de señalar su fracaso, ni de recordar el pasaje del tercer *Parallèle* en el que el mismo Perrault carga contra Chapelain, de quien Boileau tanto se había burlado.

Boileau parece ceder a la superioridad de los modernos en casi todos los terrenos. Hasta el punto de admitir, en un calculado golpe de efecto, la ventaja del siglo de Luis *le Grand* por encima de cualquier otro momento glorioso de la antigüedad, incluido el siglo de Augusto:

[...] nous ne sommes pas même vous et moi si éloignez d'opinion que vous pensez. [...] Vôtre dessein est de montrer, que pour la connoissance sur tout des beaux Arts, et pour le merite des belles Lettres, nôtre Siecle, ou pour mieux parler, le Siecle de Louis le Grand, est non seulement comparable, mais superieur à tous les plus fameux siecles de l'Antiquité, et mesme au Siecle d'Auguste. Vous allez donc estre bien étonné, quan je vous dirai, que je suis sur cela entierement de vôtre avis. (571)

Por lo que respecta al veredicto final de la Querella, el defensor de los Antiguos afirma estar «enteramente» de acuerdo con su viejo rival y, en un gesto sin precedentes, se propone demostrar «invinciblemente» que «l'avantage est de nôtre côté» (572). A tales efectos, compara el siglo de Augusto en su más vasta extensión, desde Cicerón hasta Cornelio Tácito, con el presente, para determinar «hardiment» que la época inaugurada por Luis XIV es superior en filosofía de la ciencia, con Descartes y Gassendi a la cabeza, así como por lo que respecta a «de grand sçavoir», señalando la mediocridad de Varrón y Plinio ante la sabiduría del jansenista Jérôme Bignon, de Escalígero, del humanista y filólogo exiliado Claude Saumaise, sucesor de Escalígero en la universidad de Leiden, y de los padres jesuitas Jacques Sirmond, confesor de Luis XIII, y Pétau. En el mismo sentido, celebra la prelación de los modernos en astronomía, en geografía y en navegación; afirma su superioridad en arquitectura —con la sola excepción de Vitruvio—, en escultura y en pintura, artes en las que destaca las obras de Poussin, Le Brun, Girardon y Mansard; y, por lo que cumple a la política, se aventura a señalar que «l'Auguste des Latins ne l'emporte pas sur l'Auguste des François» (573).

En el terreno, más duramente disputado, de las letras, Boileau sigue de acuerdo con Perrault. Y, si bien no concede ventaja a los modernos en el cultivo de la épica y de la oratoria, géneros en los que Virgilio

y Cicerón le parecen incomparables, ni en la escritura de la historia, ámbito en el que los más ilustres franceses del XVII no pueden equipararse a Tito-Livio o a Salustio, reconoce el mérito de las sátiras de Regnier y de las elegías de Voiture, Sarrasin y Henriette de Coligny, condesa de la Suze. Más significativa resulta todavía la superioridad que Boileau otorga a los trágicos modernos sobre los latinos, con críticas directas a «quelques déclamations plus pompeuses que raisonnables» de las tragedias atribuidas a Séneca, o al «peu de bruit» que en su momento hicieron el *Tiestes* de Vario Rufo o la *Medea* de Ovidio; la victoria que concede a los cómicos franceses frente a Plauto, Cecilio Estacio y Terencio; o el mérito que reconoce a los poetas líricos nacionales, superiores a los antiguos latinos, con la única excepción de Horacio (572). Todavía en el apartado de la poesía, sin duda el más sensible a lo largo de la Querella, Boileau hace un último apunte sobre la novela, género al que había sepultado en su célebre *Dialogue des héros de roman* y que ahora ensalza por su modernidad sin parangón: «Je montrerois qu'il y a des genres de Poësie, où non seulement les Latins ne nous ont point surpassé; mais qu'ils n'ont pas mêmes connus; comme par exemple, ces Poëmes en prôse que nous appellons *Romans* et dont nous avons chez nous des modeles qu'on ne sçauroit trop estimer» (572). De la crítica demoledora contra el *roman* queda sólo cierto escrúpulo «à la Morale prés qui y est fort vicieuse, et qui en rend la lecture dangereuse aux jeunes personnes» (572).

La victoria de los Modernos parece ser, pues, total. Y, sin embargo, Boileau se encarga de subrayar un matiz importante, por el que la celebración del nuevo siglo resulta ser, en realidad, un último canto a la antigüedad. El defensor de los antiguos no ha dejado de serlo, y si bien concede ante Perrault que «à proprement parler, nous ne sommes point d'avis différent sur l'estime qu'on doit faire de notre nation et de notre siècle», le importa recalcar que «nous sommes différemment de même avis» (573). Boileau celebra el esplendor del nuevo siglo por razones enteramente distintas a las de su rival. Como habían apuntado ya un Longepierre o un Huet, para Boileau el valor de los modernos se sustenta en la excelencia de los antiguos, no en su rechazo ni en su emancipación:

Pouvés-vous nier que ce ne soit dans Tite-Live, dans Dion Cassius, dans Plutarque, dans Lucain et dans Senèque, que Monsieur de Corneille a pris ses plus beaux traits, a puisé ces grandes idées qui luy on fait inventer un nouveau genre de Tragedies inconnu à Aristote? [...] pouvez-vous ne pas convenir que ce sont Sophocle et Euripide qui ont formé Monsieur Racine? Pouvez-vous ne pas avoüer que c'est dans Plaute et dans Terence que Molière a pris les plus grandes finesses de son Art? (570)

A juicio de Boileau, Corneille es incomprendible sin ciertos referentes clásicos (historiadores y filósofos), tanto como Racine es inconcebible sin los trágicos griegos o Molière sin los cómicos latinos. La grandeza de sus obras, e incluso su modernidad, se construye a partir de los antiguos, no en contra de ellos. Aun en la invención de un «nuevo género» desconocido por Aristóteles, Boileau concede el mérito a los autores de la antigüedad, verdadera fuente de toda innovación. Acordada la superioridad del siglo de Luis XIV por encima del de Augusto, el problema ya no es (tal vez no lo había sido nunca) el de la competencia entre períodos históricos, sino el de la actitud crítica en relación al pasado y su función en el presente. Como bien comenta Norman, «it is the *manner* of viewing the past, rather than the *matter* of the past, that divides the parties» (*The Shock of the Ancient* 62; cursiva en el original). De ahí que Boileau, como Huet antes que él, se revele contra la imagen de los Antiguos que Perrault da en el *Parallèle* a través de la figura del *Président* y que, contra la poca credibilidad de «ces ridicules Admirateurs de l'Antiquité» (570), defiende un tipo de respuesta razonada hacia las obras del pasado clásico, basada en el espíritu, el gusto y el *bon sens*.

Desde esta perspectiva, en la que el acuerdo entre los dos partidos parece situarse de nuevo en la órbita del personaje del *Abbé*, el único escollo que queda por salvar es el de la épica:

Il ne reste donc plus maintenant, pour assurer nostre accord, et pour étouffer entre nous toute semence de dispute, que de nous guérir l'un et l'autre; vous, d'un penchant un peu trop fort à rabbaïsser les bons Écrivains de l'Antiquité, et Moi d'une inclination un peu trop violente à blâmer les méchants, et mêmes les mediocres Auteurs de nôtre Siecle. C'est à

quoy nous devons serieusement nous appliquer; mais quand nous n'en pourrions venir à bout, je vous répons que de mon côté cela ne trouble point nôtre reconciliation; et pourveu que vous ne me forciez point à lire le *Clovis* ni la *Pucelle*, je vous laisserai tout à vostre aise critiquer l'*Iliade* et l'*Eneïde*. (573)

La forma autoparódica con la que Boileau negocia su reconciliación con Perrault, permitiendo toda crítica contra la *Ilíada* y la *Eneida* a cambio de no tener que leer los poemas de Desmarets y Chapelain, es de por sí reveladora. La contraposición de Homero y Virgilio, a quienes bien podemos identificar como «des bons Écrivains de l'Antiquité», con los autores del *Clovis* y *La Pucelle*, ejemplos de «des méchants» y «des mediocres Auteurs de nôtre Siecle», sirve a Boileau para recordar una vez más el indiscutido fracaso nacional de los modernos en el cultivo de la épica, y de paso cuestionar el balance final de la disputa. La clara ventaja de los antiguos en este terreno, así como su prelación en retórica e historia (igualmente ratificada por Boileau), remite de forma directa a la novela, género que, desde el inicio de la Querella, ambos partidos habían identificado como una amalgama de estas formas narrativas, y que los Modernos habían usado como argumento principal en su defensa. En un giro crítico inesperado, hemos visto cómo Boileau reconoce la superioridad de «ces Poëmes en prôse», aunque no sin dejar de advertir, en contra de las tesis de Huet, que la novela debe considerarse un género nuevo, desconocido por los antiguos, frustrando así toda victoria de los Modernos en materia heroica. Su posición a este respecto tiene, pues, un límite muy claro; algo que, por si quedaba alguna duda, se encargaría de recordar pocos años después, autorizando por fin la publicación del *Dialogue des héros de roman* con un inequívoco «Discours» escrito para la ocasión.

Tras el final de la Querella, pasada la hora de las concesiones y los gestos de reconciliación, el problema de la prelación entre épica y novela seguía, pues, abierto y en litigio. ¿Podía verse la novela como una superación de la épica clásica, como una victoria final de los Modernos contra los Antiguos? Fue en estos mismos términos en los que se desarrolló,

por ejemplo, la polémica que tuvo lugar, poco después de la publicación de la carta de Boileau, en las páginas de *Le Nouveau Mercure*, luego de que en el número de enero de 1708 la gaceta planteara a sus lectores el siguiente interrogante: *Pourquoi les François, qui ont égalé les Anciens dans tous les genres de Poësie, n'ont-ils point réussi dans le Poëme Epique?*²⁴ En la primera respuesta a esta cuestión, publicada anónimamente en el número de febrero, el autor se lamenta de «un reproche si offensant» contra el genio nacional y defiende la novela como la prueba de que los franceses habían logrado elevar el género épico por encima de los antiguos, tanto como cualquier otra potencia europea: «Nous en avons une preuve dans plusieurs Romans très-bien écrits et poussez à un très-grand nombre de volumes: or ces Romans, que sont-ils autre chose qu'un Poëme Epique, à qui il ne manque que d'être mis en Vers; et un Poëme Epique plus étendu et plus diversifié sans comparaison que l'*Iliade* et l'*Enéide*?» (*Le Nouveau Mercure. Février 1708* 222-223).

A partir de la identificación entre épica y novela, que en este caso se desarrolla desde argumentos no aristotélicos, puesto que se apunta a la «diversidad» del género antes que a su unidad o regularidad, el innominado autor de estas páginas ensalza las obras de Gomberville, La Calprenède y Mlle Scudéry (en concreto se refiere a *Polexandre*, *Cassandre*, *Cléopâtre* y el *Cyrus*) por encima de la *Eneida*: «Où trouvera-t'on plus de fécondité, pour l'invention que dans ces Ouvrages, des intrigues mieux conduites et plus interessantes? [...] Qui a jamais éprouvé rien de pareil dans la lecture de Virgile? Qu'on mette l'*Enéide* dans la plus belle prose et la plus magnifique qui se pourra, et je défie qu'on en lise trois livres sans bâiller vingt fois» (224-225). Y aun por encima de Homero: «si l'on veut se *défaire un peu des préjugés* qu'on a apportez du College, on conviendra qu'il est pour la matiere fort au-dessous de plusieurs de nos Romans» (226). Basta comparar la *Odisea* con la novela de Fénelon acerca de *Les aventures de Télémaque* (1699), concluye, «pour faire voir que les François sont plus capables qu'aucune autre

²⁴ Tomo este ejemplo de C. Esmein, quien lo señala en «Le rôle de l'épopée dans la théorie du roman au XVII^e siècle» 255.

Nation d'exceller dans le Poëme Epique» (226). Así, y a pesar de notar las diferencias que separan el alto idealismo de las novelas heroicas del mayor realismo del relato de Fénelon, remata, «ces sortes d'ouvrages qui ne roulent que sur une fiction ingenieuse et soutenüe, n'ont rien qui puisse desesperer les François, et qu'ils sont aussi capables d'inventer, et de conduire un sujet en cette matiere, qu'aucune autre Nation» (229).

Es fácil reconocer bajo esta argumentación las ideas del líder de los Modernos en el segundo y tercer *Parallèle*, aunque el autor de *Le Nouveau Mercure* se afane a prevenir la acusación de «Peraltisme», término por el que designa «la secte qu'à fondée dans la Litterature feu Mr. Perault» (230). En su intento de desmarcarse de Perrault, sin embargo, echa mano de sus mismas razones y reconoce, como él, que «Homere tiendra toujourns la premiere place, comme celui qui le premier a donné la forme au Poëme Epique», y que la versificación de Virgilio es «la plus belle où l'art puisse atteindre» (231-232). A diferencia de Perrault, en cambio, contraargumenta que la ausencia en Francia de buenos poetas heroicos se debe a un cambio en el gusto, a una nueva deriva del genio nacional «au vrai et au solide» (242) por la que las grandes obras de ficción, entre las que cuenta por igual a la épica y a la novela heroica, han dado paso a la moda de la *nouvelle*:

Il est vrai que les petits Romans, donnez sous le nom d'Anecdotes ou de Nouvelles, et renfermez en un volume mediocre, ont succédé aux *Cyrus* et aux *Cléopatres*, et qu'il ne s'en fait nulle part tant qu'en France. La raison en est claire: les Esprits de la meilleure trempe et les plus solides ont besoin de délassement; mais ils veulent que l'amusement soit assez court pour ne faire qu'amuser: on est bien aise de donner quelques momens à des bagatelles; mais non pas de s'en faire une étude. (242-243)

La ambigüedad que encierra esta última observación, en la que las «nouvelles romanesques» son al cabo celebradas únicamente por su brevedad, puesto que el autor reconoce que «le vrai ne s'y trouve point» (243), convierte lo que había empezado como una defensa a ultranza de la novela en un elogio envenenado. Pero el artículo en su conjunto fue recibido como una clara apología del genio nacional a través de la novela,

dando lugar a una pequeña polémica literaria, una especie de *mise en abyme* de la que había tenido lugar entre Perrault y Boileau. En el número de mayo y junio de *Le Nouveau Mercure*, en una breve nota en la que se recuerda *en passant* cómo las cuestiones propuestas por la gaceta suscitaban a menudo este tipo de «guerres literaires», el redactor da cuenta del revuelo levantado por el artículo de febrero y anuncia una nueva respuesta de un «Ecrivain qui l'attaque» (*Le Nouveau Mercure. Mai-Juin 1708* 53). El autor de esta segunda disertación acerca de *Pourquoi les François, qui ont égalé les Anciens dans tous les genres de Poësie, n'ont-ils point réussi dans le Poëme Epique*, también anónimo, critica el «*Peraultisme mitigé*» (55) de su rival, y lo acusa de defender la nación a expensas de la antigüedad. Que los franceses habían fracasado en materia épica era una cuestión innegable («*de fait est certain*», afirma 56). Y argumentar, en contra de esta idea, que la novela constituía la prueba del triunfo de los modernos en este terreno suponía un ataque contra Homero y Virgilio inaceptable «*dans une Cour qu'on regarde avec raison comme le centre du bon goût*» (55).

A juicio de este segundo articulista, en cuya voz resuena la de Boileau, «[l]es Romans ne sont gueres propres à prouver la solidité de l'Esprit François» (56). Frente a la defensa de la novela heroica en la que se había expandido su adversario, el autor de este ataque critica el género por su fuerte carácter anacrónico y denuncia los abusos cometidos en nombre de la invención, como la distorsión de la naturaleza histórica de los héroes novelescos, de sus usos y costumbres, o de la *bienséance* de su rango; aspectos que apuntan a una «*imagination feconde*», pero que no podrían ser jamás el signo de un «*esprit ferme et judicieux*» (57). Cabe pensar, continúa irónicamente, que el autor del artículo de febrero no había leído ninguna de las novelas que cita, puesto que, de lo contrario,

[...] il n'auroit eû garde de mettre en parallele les Heros de l'*Iliade* avec les Chevaliers errans, ou, si l'on me permet de parler ainsi, les Breteurs celebres dans la *Cléopatre*, et dans la *Cassandra*. Il auroit senti la difference des gasconades de la Calprenede et du sublime d'Homere. Il ne compareroit pas le langoureux Aronce au pieux Enée, quoique peut-être trop facile à pleurer. Et si le Cheval de Troie le choque, il seroit

indigné de voir l'ancienne Rome pitoyablement défigurée dans *Clelie*, Cyrus travesti en Certamene, et les plus grands événemens de l'Histoire réduits à de petites intrigues de galanterie. (57-58)

En un tono burlesco que recuerda a Boileau, el articulista de *Le Nouveau Mercure* determina no sólo que las novelas de La Calprenède y Mlle Scudéry no son comparables a los grandes modelos épicos de la antigüedad (frente a los que constituyen apenas un reducto grotesco), sino que el fracaso francés en materia épica se debe a su influencia. En este sentido, sentencia contra su «Adversaire» que «il a mal justifié la Nation Françoise, en soutenant, que les Romans prouvoient qu'elle étoit capable de réussir dans la Poësie Epique» (58). Aduce, como prueba de ello, el fracaso del *Alaric* de Georges de Scudéry, a quien atribuye las novelas de su hermana, y apunta al gusto por el género, así como a la preferencia por el teatro, como «les veritables causes» (61) de la ausencia en Francia de un gran poema nacional (aunque más adelante reconoce que si Corneille y Racine hubieran dedicado su genio a la poesía heroica, o si Segrais, a quien elogia por la composición de *Zayde*, hubiera cultivado el género épico, tal vez no hubiera habido lugar para ningún reproche contra los franceses). A su juicio, Scudéry y Le Moyne podrían haber logrado el progreso de la poesía épica entre los modernos, no así Chapelain ni Desmarests, pero el impacto de la novela en su proceso creativo había cancelado para siempre tal posibilidad.

La identificación de la épica con «les fausses idées du goût romanesque» (74) había impedido, según este autor, el desarrollo de la poesía heroica entre los modernos, y de un modo especial entre los franceses:

Soit que les Nations Européanes ayent pris ce goût des Arabes Conquerans de l'Espagne; soit qu'elles l'ayent rapporté du Levant pendant les Croisades; soit qu'elles le tinsent de leurs Ancêtres sortis de ces pays Septentrionaux, où les Fables Runiques ont eù tant de vogue; il est certain que ce mauvais goût avoit infecté la France dès le temps de Philippe Auguste. [...] C'est ce qui a rendu la constitution de ces Poëmes [le *Saint Loüis* et l'*Alaric*] bizarre: c'est ce qui les a remplis d'intrigues qui sortent

du naturel et du vrai-semblable, de pensées fauses, d'expressions guindées, de descriptions trop fleuries, de sentimens fantastiques, et d'un faux Heroïsme que les personnes de bon sens regardent comme une veritable extravagance. (74-76)

El origen antiguo de la novela, explícitamente negado por Boileau, así como su temprana impronta entre los franceses, explica en este caso la deriva extravagante de la poesía épica moderna en general, y de los poemas de Le Moyne y Scudéry en particular. Lejos de aumentar el atractivo de sus poemas, «l'imitation des Romans les a perdus» (77). Ahora bien, como su adversario en esta breve disputa, el autor de esta segunda respuesta nota también signos de cambio:

Nous sommes revenus de la passion pour les Romans, et quoi qu'on ait conservé quelque inclination pour les nouvelles galantes, on ne s'en occupe pas: elles ne servent que d'amusemens, comme l'a remarqué mon Adversaire: c'est pourtant un reste des mauvaises dispositions où la plus belle partie de la Nation a été pendant tant de siecles. Il faut que le goût s'épure encore, qu'il devienne plus serieux et plus solide, qu'on ôte à la galanterie l'empire qu'elle a usurpé sur tous les Ouvrages d'esprit, qu'on n'y donne pas plus de part à l'Amour que les Anciens lui en ont donnée. Alors si la France a des Mecenas; elle ne manquera pas de Virgiles. (78-79)

El abandono del *roman* por la *nouvelle*, subgénero al que concede aun menos influencia que su rival, confirma según este autor cierto perfeccionamiento del gusto, que con el tiempo tal vez daría lugar a un deseado retorno a la antigüedad en materia épica. A la altura de 1708, sin embargo, el diagnóstico acerca de la «muerte de la novela», al que cinco años después Boileau daría su nota más autorizada con la publicación póstuma del *Dialogue des héros de roman*, parecía poco menos que la expresión de una mala forma de perder. El final de la Querella no fue en realidad un final, y menos todavía por lo que concierne a la cuestión de la épica (problema central en la *Querelle d'Homère* que empezaría por esas mismas fechas); y la victoria de los Modernos no

fue tampoco, en realidad, una victoria. Pero si de algo no hay duda tras el resultado ambivalente de esta primera disputa, es de que la novela había salido fuertemente reforzada por los argumentos enfrentados, y en ocasiones excluyentes, de ambos partidos.

Conclusiones

Frente a la idea del auge de la novela a partir de unas pocas obras inaugurales, ya sea el *Lazarillo*, el *Quijote*, *La princesse de Clèves* o *Robinson Crusoe*, la presente investigación ha puesto el acento en un proceso sostenido y apenas considerado hasta la fecha: la Querella de la novela, una pequeña «*guerre littéraire*» de por lo menos treinta años de duración (1670-1700) en la que Antiguos y Modernos disputaron acerca del sentido y el valor del género en el primer campo literario francés. La cristalización de la novela moderna como género literario se inscribe, pues, en el contexto de una prolongada disputa que, con un repertorio específico de problemas y textos, tuvo su principal foco en la Francia de las academias y los salones. Esta disputa es equiparable a otras querellas dentro de la Querella, como la *du théâtre*, la *des inscriptions*, la *du merveilleux* o la *du sublime*, con las que mantiene diversos puntos de contacto. En el proceso de emergencia y contestación de la novela, marcado ideológica y retóricamente por la Querella, el género no sólo fue aducido como emblema de lo nuevo, sino que, a pesar de su consabida modernidad, encontró fundamentación teórica y la base para su legitimación en la autoridad y las razones de los Antiguos. Asimismo, el estudio del discurso novelesco francés del siglo XVII revela que, desde las primeras poéticas barrocas hasta las teorizaciones de la *nouvelle* o *nouvelle historique*, la novela se propone como una forma alternativa de escritura de la historia.

La importancia de la novela en el debate en torno al valor del modelo literario antiguo puede observarse desde la apertura misma de la Querrela de los Antiguos y los Modernos. Los primeros panfletos anticlasicistas de Jean Desmarets, publicados entre 1670 y 1675, son en este sentido reveladores e inauguran uno de los cauces teóricos más productivos del lado de los Modernos. Tanto *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* como el *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque*, así como *La Défense du poème héroïque*, *Le Triomphe de Louis et de son siècle* y *La Défense de la poésie et de la langue française*, supusieron el verdadero disparo de salida de la disputa, mucho antes de que Perrault escandalizara a los miembros de la Académie Française con la lectura de *Le siècle de Louis le Grand*. El conjunto de estos textos, en buena medida articulados en torno a *Clovis*, la obra con la que Desmarets esperaba proyectarse como el gran poeta nacional, se convertirían en una verdadera *machine de guerre* contra el pasado clásico. El blanco principal del ataque de Desmarets es Homero y la épica pagana de la antigüedad grecolatina, mientras que la novela es defendida, junto con el poema heroico, como una de las pruebas más concluyentes de la superioridad de los Modernos frente a los Antiguos.

La temprana profecía de Desmarets acerca del siglo de «Louis le Grand» en la primera edición de *Clovis*, en 1657, apuntaba ya a un proceso de modernización de las letras francesas, en virtud del cual la ruptura con los antiguos moldes de representación (la tragedia y la épica, principalmente) daría lugar a una revalorización del genio nacional a través de dos géneros de difícil encaje en las poéticas clasicistas de la época: el poema heroico de inspiración cristiana, a la manera de Tasso, y la novela. De acuerdo con la jerarquía y dignidad de los géneros —percepción antigua, que no se cuestiona—, la épica moderna por la que aboga Desmarets, y que con tan altas expectativas cultivó, se sitúa un paso por delante de la novela en la carrera por la excelencia, puesto que implica materias más elevadas. Pero el fracaso que envolvió a la moderna epopeya cristiana, y que además de a *Clovis* afectó a obras tan esperadas como el *Saint Louis, ou le héros chrétien* del jesuita Pierre Le Moyne, el *Alaric, ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry o *La Pucelle, ou La France*

délivrée de Jean Chapelain, dejaba una vía abierta para la novela, un género igualmente apto en términos de disposición e invención, pero mucho más popular entre el nuevo público de «beaux Esprits» que copaba las academias y los salones de la época.

Por lo que respecta a la novela, Desmarets defiende un palmarés muy reducido, en el que incluye, además de su propia producción, las obras de Honoré d'Urfé, Gomberville, La Calprenède y Madeleine de Scudéry. Esta serie limitada de obras, entre las que destacan, con motivo de su enorme éxito durante la segunda mitad del siglo XVII, *L'Astrée*, *Ariane*, *La Vérité des fables*, *Polexandre*, *Cassandre*, *Cléopâtre*, *Cyrus* y *Clélie*, se asocia repetidamente al término novela o novela heroica («roman» o «roman héroïque») y constituye una especie de canon del género, como una foto fija del estado de la novela francesa a la que recurren por igual los diversos autores en disputa, Antiguos y Modernos, a lo largo de toda la Querella. A la zaga de Desmarets, Boileau vuelve sobre estos títulos en su poderosa burla contra el género; Huet, por su parte, hace lo propio en su célebre apología, con argumentos de signo contrario. Y el mismo corpus continúa vigente aún en los años más violentos de la Querella: a la altura de 1687, y en adelante, tanto Perrault como Caillères o Fontenelle siguen invocando a Desmarets, La Calprenède o Scudéry en sus disquisiciones sobre la novela, y ello a pesar de la nueva moda de la *nouvelle*, con la que a menudo se ha señalado el final del gusto por este tipo de obras.

Sin duda, la irrupción de la *nouvelle* marca un momento de cambio en la poética del género. Sobre todo a partir de Du Plaisir y sus *Sentiments sur l'histoire*, considerados la primera teorización sobre la *nouvelle*, el idealismo, la inverosimilitud y la galantería del *roman* son duramente cuestionados en favor de un tipo de relato mucho más breve y contenido. Frente a los excesos de las *novelas novelescas* a la manera de Scudéry, el mayor verismo de Villedieu, Saint-Réal o Lafayette marca una cesura histórica incuestionable en la evolución del género. Ahora bien, sin necesidad de menoscabar la importancia de la polémica en torno al *roman* y la *nouvelle*, parece claro que la novela heroica o barroca se mantuvo como referente principal del género durante toda la Querella. Tal vez porque,

como he intentado mostrar a lo largo de este trabajo, los argumentos de Desmarets, centrados exclusivamente en este tipo de obras, sentaron las bases de la disputa que ocuparía a los principales representantes de ambos bandos durante por los menos tres décadas. En buena medida, el fuego cruzado de réplicas y contrarréplicas entre Boileau y Huet se sostiene en la definición de novela que plantea Desmarets. Y la deuda con el que fuera el primer representante de los Modernos es evidente también en las defensas del género por parte de Perrault y Fontenelle, aunque ninguno de ellos reconociera la apropiación de muchas de sus ideas, en ocasiones incluso a la letra.

La definición de novela de Desmarets está marcada por la comparación con la épica, género al que significativamente se refiere como «Roman en vers». A partir de las relaciones de rivalidad y competencia entre ambos géneros, el primer líder de los Modernos reflexiona acerca de las similitudes y diferencias relativas a la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, en un modo que caracteriza de forma bastante precisa a la novela. Considera, así, que tanto el poema heroico como la novela son ficciones históricas, fundadas en la verdad y adornadas por la invención, cuyos fines principales son el deleite y la instrucción moral. A diferencia de la épica, sin embargo, la novela elude lo sobrenatural y se limita a la narración de acontecimientos puramente naturales. El recurso a lo maravilloso implica en la épica un mayor control de la trama y un lenguaje más elevado y figurado, mientras que el *realismo* de la novela permite una disposición más relajada de los elementos narrativos y un lenguaje menos artificioso. También a diferencia de la épica, la novela se caracteriza según Desmarets por atraer a un número muy superior de lectores, rasgo que la convierte en una poderosa herramienta de propaganda política y doctrinal.

La utilidad didáctica y moral que Desmarets atribuye a la novela, verdadero *Leitmotiv* de las defensas del género a lo largo de la Querrela, evoca un ámbito de recepción nuevo, no exclusivamente docto, en el que la disputa se aleja de la vía del saber humanístico defendida por los Antiguos y empieza a negociarse a partir de los códigos mundanos de la *civilité* y la *bonne conversation*. De forma equiparable

a los parámetros de la Querella del teatro, una discusión que en un principio se había planteado como estrictamente literaria empieza a admitir conceptos como los de *politesse* o *galanterie*, en un claro signo de apertura hacia los valores e intereses de los no letrados, incluidas las mujeres, avezadas lectoras del género. De acuerdo con estas nuevas reglas, Desmarests defiende a partir de la novela la superioridad de la invención moderna frente a la imitación clásica; la libertad creativa de los autores franceses del Seiscientos frente a la subordinación y la ceguera de los imitadores de los clásicos; el progreso de las letras, en definitiva, frente a lo que el autor del *Clovis* considera un culto exagerado y traidor a los muertos. Desmarests plantea, así, la resignificación del lema clásico de las abejas y las arañas, un lema que en cierto modo queda relegado por el de los leones y los corderos, en un desplazamiento que subraya, para humillación de los Antiguos, la imaginación, la fuerza y la libertad creativas de los Modernos.

Nunca hemos sido modernos

A pesar de la modernidad radical que Desmarests atribuye a la novela, el examen de las diversas contribuciones teóricas a la Querella revela la importancia del modelo literario antiguo en la formación del género. Al subrayar el peso del saber clásico en el proceso de legitimación de la novela, mi intención no es argumentar en contra de las razones de los Modernos, sino simplemente hacer frente a la tendencia a pensar los orígenes del género en los términos de una revolución, un descubrimiento o una ruptura. De ahí que haya tomado prestada en el epígrafe la sentencia de Bruno Latour *Nous n'avons jamais été modernes*. Para Latour, la conciencia de que nunca hemos sido modernos supone el convencimiento de que existen múltiples y poderosos núcleos de relación con otros momentos de la historia, sin necesidad de reducir estas relaciones a rituales de revolución, cambios de paradigma y rupturas irreversibles. La pregunta por la novela es también, hasta cierto punto, una pregunta por la modernidad. Pero importa discernir el modo en que Antiguos y Modernos se plantearon la cuestión filosófica del presente de nuestro propio anhelo de sentido.

Como ha señalado Andrew Hadfield a propósito del modelo inglés, «It is time to release the novel from the burden of expressing modernity» («When Was the First English Novel and What Does It Tell Us?» 28).¹ Hadfield se refiere fundamentalmente al peso de la modernidad tal como la entendió Ian Watt: inglesa, empirista, capitalista, quizá protestante. Pero al margen del modelo de Watt, instalados ya en una concepción más abierta y progresiva de los orígenes de la novela, existe aun otra idea que apunta en una dirección similar y que me gustaría puntualizar, puesto que tiene que ver con el núcleo central de esta tesis. Me refiero a la inferencia de Jean DeJean según la cual «prose, and the novel in particular, dominated French literature of the eighteenth century (in reality, that of subsequent centuries as well) *because* the Moderns won the war» (*Ancients Against Moderns* 42; la cursiva es mía). La relación causal que DeJean establece entre la hegemonía de la novela a partir del siglo XVIII y la supuesta victoria de los Modernos en la Querella vuelve a proyectar sobre la historia del género un determinismo que nuevamente dificulta concebir la ficción anterior a 1700 en sus propios términos. Según este esquema, el debate seiscentista en torno a la novela habría sido una cuestión exclusiva de Antiguos *contra* Modernos, cuyas diferencias se habrían saldado con el triunfo irrecusable de los segundos.²

La Querella de los Antiguos y los Modernos tuvo sin duda un papel fundamental en el proceso de formación y canonización de la novela. Pero no porque los Modernos ganaran la disputa. De hecho, y como ocurre en la mayoría de controversias literarias, la Querella no terminó: simplemente fue abandonada. En este sentido, el abrazo público con el que Boileau y Perrault sellaron la disputa debe interpretarse más como un gesto de *laissez passer* que como una verdadera

¹ Sobre esta cuestión, véase también la crítica de D. Kurnick en «The Novel (in Theory)».

² En la única referencia a la novela que encontramos en la excelente relectura de la *Querelle* que es *The Shock of the Ancient*, L. F. Norman recoge la idea de un debate igualmente polarizado: «Indeed, the Modern party is in many ways [...] the party of prose as opposed to verse, and, consequently, the party of the romance and the novel as opposed to the epic» (*The Shock* 55).

reconciliación. Ni entonces ni en los años inmediatamente anteriores a la muerte de Perrault, ocurrida en mayo de 1703, los líderes de ambos partidos llegaron a un consenso o establecieron un veredicto, tampoco por lo que respecta al caso concreto de la novela. Incluso tras la publicación, en 1701, de la que se considera la gran capitulación de los Antiguos, la carta en la que Boileau afirma reconocer a la novela como manifestación literaria moderna, la disensión teórica –o dogmática– en torno al género siguió abierta y en litigio. A pesar de las aparentes concesiones a la causa de los Modernos, Boileau no hizo más que entonar una falsa palinodia, y lo que parecía una vía abierta para la aceptación de la novela terminaría revelándose como una última burla contra ella.

La tradicional imagen de Boileau como guardián del clasicismo ha sido ya debidamente corregida por la crítica. El líder de los Antiguos promovió un tipo de racionalismo muy cercano, en ocasiones, a los postulados modernos, al tiempo que demostró un verdadero interés por el carácter subversivo de los textos clásicos (así, a propósito del *Tratado de lo sublime* del Pseudo-Longino). Por lo que respecta a la novela, sin embargo, Boileau hizo gala de un clasicismo purista y autoritario. Su desprecio por el idealismo galante de las novelas a la manera de Scudéry, sólo equiparable al que sentía por la moderna epopeya cristiana, motivó una de las críticas más duras contra el género. En el mismo sentido que los alegoristas del Parnaso, Boileau acusa el impacto creciente de la novela en el conjunto de las *belles-lettres* como el signo más evidente de la decadencia cultural de la nueva escena literaria francesa. Carente de referentes reales, y culpable de apropiárselos haciendo un uso anacrónico y disparatado de las fuentes clásicas, la novela es considerada por Boileau como una forma impostada y ridícula, una especie de mueca grotesca que no hacía sino poner de manifiesto la insalvable distancia que separaba a los autores antiguos de los modernos.

Tal vez debido a la hegemonía de Boileau en la Querella, se ha tendido a identificar su postura con la propia de los Antiguos en su conjunto. Sin embargo, la interpretación según esta idea del *Traité de l'origine des romans* de Huet resulta problemática, puesto que no encaja en el juego de simetrías desde el que a veces se ha leído la disputa. La defensa de

la novela por parte de uno de los Antiguos más respetados de la época pone en juego los mismos aspectos contemplados por Boileau en su *Dialogue des héros de roman*, pero allí donde éste presentaba la novela como una amenaza al gusto y a la moral nacionales, Huet entiende el género, y muy en especial las obras de la tan criticada Scudéry, como una muestra irrenunciable de «la gloire de notre nation» (*Traité* 534). Huet resulta, así, una figura difícil de clasificar: contra Boileau, reivindicó para sí el papel de legítimo conocedor y defensor de la herencia clásica, y también contra Boileau, publicó la que se considera la primera y más autorizada poética de la novela. Básicamente con motivo de esta confrontación, y a pesar de la poco discutible alineación de Huet con los Antiguos, algunos han considerado al sabio de Caen como miembro del partido de los Modernos, circunstancia que resolvería esa aparente contradicción.³

Hasta cierto punto, es verdad que Huet no hacía sino converger con el Moderno Desmarets, en el sentido de que su defensa de la novela considera al género en pie de igualdad con las formas clásicas de larga duración. Existe, sin embargo, una diferencia fundamental, y es que en lugar de apelar a la modernidad de la novela, Huet sitúa los orígenes del género en la más remota antigüedad. Fruto de la natural inclinación del hombre a la fabulación, la novela habría seguido un largo periplo evolutivo desde el antiguo Oriente hasta la moderna Europa, en el transcurso del cual, y debido sobre todo al impacto de autores clásicos como Heliodoro, Aquiles Tacio o Atenágoras, el género habría abandonado su irregularidad inicial y habría sido felizmente moldeado según las leyes de la épica. Frente a la ignorancia y la barbarie de las narraciones medievales europeas, defendidas en cambio por Chapelain como signo de «notre antiquité moderne», Huet subraya el valor del género en su «vénérable antiquité», estableciendo así una herencia noble y autorizada que conecta a la novela moderna con la regularidad, la grandeza y la sublimidad de los poetas antiguos, e incluso con la verdad misteriosa de las primeras fábulas paganas.

³ Así A. Adam, *Histoire* II: 552.

A la zaga de Amyot y su descubrimiento de *Las Etiópicas*, Huet plantea la superación de la desprestigiada tradición caballeresca medieval a partir de un retorno a la novela griega clásica, cuya proximidad con la épica permite llevar el género por los cauces de la preceptiva y demostrar, por esta vía, su tan anhelada legitimidad. En este sentido, el sabio de Caen sigue también la línea que había marcado Tasso en la querrela italiana del *romanzo*, y argumenta contra Cinzio y Pigna a favor de la necesaria adscripción del género a las exigencias de la poética aristotélica, rechazando el desorden estructural y excesivamente digresivo de los largos poemas elaborados según el modelo de Boiardo y Ariosto. Así, y a pesar de que los ecos del *Orlando* son todavía audibles en las obras de Desmarets, La Calprenède o los Scudéry, Huet excluye a los *romanzzi* de su definición de novela y, bajo el término despectivo de «vieux romans», proyecta sobre la tradición caballeresca medieval y renacentista, considerada en bloque, todos los excesos que los detractores del género le atribuyen en el presente.

En contra del último Desmarets y su celebración de la libertad compositiva de los modernos, Huet insiste, así, en el carácter normativo y programático de la escritura novelesca. Su definición de novela remite igualmente a la idea de verosimilitud como rasgo esencial del género, frente a los vuelos de la épica hacia lo maravilloso. Pero a diferencia del autor de *La Comparaison*, Huet concibe la invención en los términos clásicos de la *imitatio*, dando credibilidad, así, a los novelistas heroicos del medio siglo que, como Scudéry (y el propio Desmarets), habían basado sus ficciones en la autoridad de Homero, Virgilio, Heliodoro o Tasso, aducidos a conveniencia. Al defender la continuidad de la novela moderna con la tradición clásica, en lugar de su ruptura, Huet está reivindicando también la vigencia del modelo literario antiguo, al que evoca como referente y ley de un género hasta entonces tenido por bastardo, algo con lo que un Moderno como Desmarets no podía estar de acuerdo, y que para Antiguos como un Boileau suponía un ataque directo a la singularidad de los poetas paganos.

Es interesante notar, por último, que entre la antigüedad grecolatina en la que Huet hunde las raíces de la novela y el presente con que

Modernos como Desmarests, Fontenelle o Perrault identifican el género se concede relieve a un ámbito de conocimiento relativamente nuevo, el de la Edad Media oscura o gótica, que hasta entonces había quedado sepultado por la excesiva polarización de la Querella. Por esta vía se abre la posibilidad de una mayor conciencia histórica, de una mirada más compleja hacia el pasado, que contiene distintas «antigüedades» que ya no pueden considerarse uniformemente, ni con las que cabe identificarse por igual. La importancia de esta nueva esfera de la antigüedad resulta crucial si examinamos la evolución de la Querella en el Setecientos, cuando la categoría de lo gótico, y su reivindicación, resulta la prueba más evidente del interés por hallar nuevas vías interpretativas que superen los términos estrictos de la vieja *Querelle*. El peso de lo gótico en la historia del género no puede dejar de destacarse aquí, aunque escape al ámbito que abarca el presente estudio.⁴

La lejanía de la historia

La distancia adquirida con respecto a la antigüedad, la «nueva lejanía» de la historia, en expresión de Hans-Robert Jauss («Tradicón literaria y conciencia actual de la modernidad» en *La historia de la literatura como provocación* 25), convierte a la Querella en uno de los debates públicos más productivos acerca del sentido, el valor y los usos del pasado. Antes que cualquier otra consideración, la disputa entre Antiguos y Modernos fue, como bien ha explicado Joseph Levine, «a quarrel about history» (*Humanism and History* 156). El reconocimiento de la condición de pasado de la antigüedad permitió que autores, teóricos y críticos pensaran las formas literarias del presente a partir de una idea de belleza menos

⁴ Sobre esta cuestión, me permito remitir a N. Rotger, «Ancients, Moderns and the Gothic in Eighteenth-Century Historiography». Para un estado de la cuestión solvente y actualizado sobre la novela gótica, véase R. Miles, *Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy*; E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*; D. H. Richter, *The Progress of Romance. Literary Historiography and the Gothic Novel*; J. Watt, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*; J. E. Hogle, ed., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*; y la excelente síntesis de P. Sabor, «Medieval revival and the Gothic».

estática y menos pura que la establecida en las poéticas clásicas y clasicistas. Historiar el modelo literario antiguo, concebido hasta entonces como ideal universal, suponía también relativizar su autoridad y su valor y obligaba a una crítica de los fundamentos de lo bello, de su experiencia y de su producción. En este contexto polémico de pensamiento sobre el pasado, semilla de la *Deuxième Querelle* o *Querelle d'Homère* a principios del siglo XVIII, la novela se propone como la mejor forma de aprehenderlo, desde una determinada teoría de la historia y en directa competencia contra la desacreditada práctica histórica del período.

La idea de novela como escritura de la historia encontró en el siglo XVII una coyuntura especialmente favorable. La épica y la historia, géneros similares y prestigiados por la tradición, estaban bien definidos en teoría, pero no disponían en Francia de ninguna correspondencia satisfactoria en la práctica literaria moderna. Tras los fracasos de la *Pléiade*, ninguno de los poetas épicos del medio siglo, desde Desmarests hasta Chapelain, había logrado componer un poema equiparable a *Os Lusíadas*, *La Araucana*, la *Gerusalemme* o el *Paradise Lost*. Y, por lo que se refiere a la historia, la poca fiabilidad de los relatos oficiales acerca del pasado reciente hacía de esta disciplina una práctica bajo sospecha, del todo ajena a la honorabilidad que la había encumbrado en la antigüedad. El lamento por la ausencia de un buen historiador recorre todo el siglo, y fue motivo de un rico debate historiográfico en el que, ante el escepticismo de un La Mothe Le Vayer o un Le Moyne, se plantean nuevas vías para la actualización de un discurso histórico que había quedado anulado por las exageraciones y la grandilocuencia de los cantores modernos del «siècle de Louis le Grand», concentrados en la celebración de los grandes acontecimientos públicos de la monarquía.

Así, frente a la historia general o política bajo Luis XIV, autores como Saint-Réal en su *De l'usage de l'histoire* (1671) o Saint-Évremond en su *Discours sur les Historiens François* (1674) se interrogan acerca de la posibilidad de una *nueva historia*, capaz de subsanar los errores del monopolio absolutista del pasado. En este nuevo tipo de historia, el interés por lo público cede terreno ante lo doméstico y privado. El sujeto de la historia se interioriza, se vuelve hacia adentro, y lo que se busca es comprender

el presente a través de las pasiones, motor universal e imperecedero de las acciones de los hombres. El amor, centro temático de la novela, como bien había advertido Huet, pasa a ser considerado, así, como la fuerza secreta que mueve los hilos de la historia, y a la que es necesario prestar atención si de verdad quieren comprenderse las motivaciones de los grandes hombres y mujeres del pasado. Con el fin de ahondar en la dimensión trágica –más que política– de los acontecimientos, se toman en consideración, además de las fuentes documentales oficiales, fuentes menos ortodoxas como memorias, diarios, anécdotas y confidencias, y se recurre a estrategias propias de la ficción para interpretar imaginativamente los múltiples vacíos dejados por la historia general. Se pretende, con todo ello, que la historia sea *interesante*, catártica y moralmente ejemplar, que hable a los hombres de los hombres, invite a la reflexión y resulte útil para la instrucción y el deleite de los lectores.

Bajo estas premisas, se produce una especie de usurpación o apropiación de la historia por parte de la novela, que va más allá del «air de vérité» que los novelistas del Seiscientos quisieron dar a sus obras. No es casual, en este sentido, que Saint-Réal ilustre sus tesis con dos novelas de su creación, el *Dom Carlos* (1672) y la *La Conjuration des Espagnols contre la république de Venise* (1674), ni que, con la nueva etiqueta de *nouvelle historique*, acuñada por este mismo autor, se cumpla en el terreno de la novela el buen uso que se había teorizado para la historia, en un ejercicio narrativo que en muchos sentidos anuncia la transición hacia los realismos literarios. A imitación de la economía y el verismo de las *Mémoires*, tan en boga a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, y frente a los excesos idealistas del *roman*, cuyas connotaciones negativas se asocian al artificio de la poesía frente a la verdad desnuda de la historia, el subgénero de la *nouvelle* apunta a una nueva categoría narrativa de la verdad, a un modelo retórico distinto, mucho más sincero y natural, que se presenta como una forma de relación inmediata de la experiencia histórica a través de la escritura.

Con las diversas y significativas denominaciones de «nouvelle historique» o «galante», «histoire nouvelle», «histoire véritable», «historiette», e incluso «petit roman», se subraya la modernidad de este nuevo

tipo de relatos, popularizados sobre todo por el éxito de Lafayette, y se insiste en la posibilidad, avanzada en parte por la novela cómica o «*Anti-Roman*», de una novela no novelesca. Para lograr legitimación y autoridad, la *nouvelle* adopta la estrategia de negar todo rasgo novelesco («Il n'y a rien de romanesque, ... aussi n'est-ce pas un roman», afirma Lafayette a propósito de *La princesse de Clèves*), y se concentra en la presentación, a partir de anécdotas y testimonios reales, de la experiencia concreta de hombres y mujeres concretos. De esta forma se establece una oposición genérica entre *roman* y *nouvelle* en la que ésta se alinea con la simplicidad, la naturalidad, la economía y la pureza de estilo de la buena historia, mientras que aquél queda relegado al espacio desprestigiado de las «viejas novelas», en el que además de los libros de caballería medievales y renacentistas se incluyen también ahora las novelas heroicas del medio siglo a la manera de Scudéry.

Esta oposición genérica, de evidentes connotaciones valorativas, alcanzó su máxima densidad teórica durante la querrela en torno a *La princesse de Clèves*, en buena medida orquestada desde las páginas del *Mercurie galant*. Reflejo y continuación de la Querrela de los Antiguos y los Modernos, esta pequeña querrela ahonda en la existencia de una cesura histórica en la evolución del género, que se marca con el adjetivo «ancien» para las voluminosas novelas heroicas, y «nouveau» o «moderne» para la *nouvelle*. Así, desde los primeros artículos de Fontenelle en la gaceta de Donneau de Visé hasta la contrapoética de Du Plaisir, pasando por la controversia entre Valincour y Charnes, se insiste en la idea de un cambio literario en virtud del cual el antiguo *roman*, regido por las leyes de la épica y profundamente anclado en la tradición, habría sido abandonado por la moderna *nouvelle*. Ésta prescindir de la antigüedad en todos los sentidos (normativo, referencial, temático) y se basa sólo en la experiencia del presente, del que quiere ser crónica fiel y exacta, sin adornos ni aditamentos. Al margen de las reglas formales anteriores (obertura *in medias res*, unidad de acción, multiplicidad de personajes y tramas, etc.), la *nouvelle* se presenta como la forma a la medida del nuevo y moderno espíritu francés, soslayándose así la importante tradición heroica que, contra el pronóstico de Boileau acerca de la *mort du roman*, continuó vigente a lo largo de todo el siglo xvii, y más allá.

La *nouvelle* frente al *roman* (como la *novel* frente al *romance*, en el caso de las *romance wars* inglesas) participa inequívocamente de la causa de los Modernos, y es por ello por lo que la novela, entendida a la manera *realista*, ha sido percibida desde entonces como el primer género literario específicamente moderno. Así, y aunque existe un acuerdo generalizado acerca de la necesidad de corregir la percepción todavía prevalente de la novela como forma privilegiada del realismo formal, nuestra idea del género es aún deudora de los viejos prejuicios de los *nouvellistes*. Desde esta perspectiva, parece claro que la pregunta por la historia se ha resuelto en un ejercicio comparativo entre dos modos de enunciación —el de la novela realista y el de la historia— en realidad muy afines.⁵ Y poca o ninguna atención han recibido, en cambio, las obras que, lejos de la verdad concreta y el aire de autenticidad de *Dom Carlos*, *La princesse de Clèves*, *Robinson Crusoe* o *Pamela*, afirman su historicidad desde el reconocimiento, y aun la exaltación, del carácter novelesco de sus ficciones. El estudio de la tradición heroica del medio siglo demuestra, sin embargo, no sólo que la vocación histórica de la novela no depende de la representación realista, sino que el género proyectó un pensamiento sobre el pasado mucho antes del éxito de la fórmula literaria de la *nouvelle*.

La llamada a la historia fue, de hecho, uno de los primeros rasgos de la carrera de la novela en pos de su legitimación. Ya en el prefacio programático a su primera novela, *Ibrahim*, Scudéry defiende la superioridad del género como una forma de perfeccionamiento del discurso histórico, argumento que había apuntado también el autor de *Le tombeau des Romains* y al que recurren igualmente Desmarests, Gomberville, La Calprenède o el propio Huet. Frente al carácter providencialista e irreflexivo de la historia seiscentista, los autores del medio siglo se proponen

⁵ Los estudios que, en los últimos treinta años, se han interrogado acerca de las difíciles relaciones entre novela e historia parten de esta conceptualización dominante de la novela y ensayan sus tesis en los autores canónicos del siglo XVIII inglés y francés. Así Lennard J. Davis en *Factual Fictions*, S. Gearhart en *The Open Boundary of History and Fiction*, E. Zimmerman en *The Boundaries of Fiction*, R. Mayer en *History and the Early English Novel*. Sólo R. Mack (*Literary Historicity*) ha ampliado el corpus de autores abordando la cuestión en Horace Walpole y Charlotte Lennox, además de en Fielding y Sterne.

indagar en la experiencia del pasado, desde el vitalismo y la abstracción propios de la ficción heroica pero con un afán genuino por comprender y hacer comprensible la antigüedad que los Modernos tanto se empeñaban en desacreditar. Al arrimo del modelo narrativo de la épica, los *romanciers* reivindicaron la verdad superior y ejemplar de los historiadores antiguos, así como el ornato de un modelo retórico cumplido, en un ejercicio que, a diferencia del de los *nouvellistes*, se fundamenta en un claro y directo elogio de la ficción. La novela heroica no busca confundirse con la realidad, ser historia: procede por *ampliación*, inventando para los personajes históricos escenas y conversaciones de un idealismo desbordante, pero siempre desde el convencimiento de que la ficción puede hacer el trabajo de la historia mejor que la historia misma.

Hacia una teoría agónica

Frente a las tentativas fallidas de una épica y una historia nacionales, a finales del siglo xvii la novela logró conquistar un espacio preponderante en el primer campo literario, aun por encima de la tragedia. El éxito de la prosa novelesca entre un público creciente de lectores, sumado al esfuerzo teórico por parte de autores y críticos, promovió un desplazamiento gradual del nuevo género hacia el centro de la vida literaria, que por primera vez apartaba a las formas clásicas (la épica y la tragedia, principalmente) de los primeros puestos del canon. Muy pronto, esta incipiente reordenación del sistema a favor de la novela fue percibida en los términos de una guerra. Así lo demuestran, por ejemplo, las diversas alegorías del Parnaso que, desde la *Nouvelle allégorique* de Furetière hasta *Le Parnasse réformé* y *La Guerre des auteurs anciens et modernes* de Guéret, pasando por la *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie* y *Le Nouveau Parnasse* de Sorel, imaginan el monte de las musas como un campo de batalla, dividido ante las nuevas relaciones de poder y de influencia literaria a que apunta la novela. La metáfora del Parnaso como un espacio de conflicto aparece en estos relatos como una ilustración del cambio literario, y ya entonces señala una profunda división entre Antiguos y Modernos. (No es de extrañar, así, que una de las primeras

respuestas al poema de Perrault de 1687, la *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* de Callières, esté compuesta también según este modelo.)

Antes de que lo hiciera Boileau, consagrado tras la publicación de *L'Art poétique* como *le Législateur du Parnasse*, los alegoristas del medio siglo denuncian la impostura del *roman* y abogan por la restitución de la antigua jerarquía y pureza de los géneros. Concebidas como la fuente principal del desorden y el galimatías que aquejan al Parnaso, las novelas heroicas son equiparadas a las «viejas novelas» medievales y renacentistas, y, por consiguiente, expulsadas de la esfera de los «buenos libros». Así, poco después de la aparición del *Cyrus*, y tras la impresión de los primeros tomos de *Clélie*, el género es tratado como una forma sin valor y en decadencia, y ello a pesar de la enorme popularidad de este tipo de obras entre los lectores. El carácter sistemático del desprecio hacia las novelas barrocas, consideradas «viejas» casi inmediatamente después de su surgimiento, tiene pleno sentido en el marco de la polémica entre *roman* y *nouvelle* (o *romance* y *novel*, en el caso inglés). La polarización entre viejas y nuevas novelas («anciens» y «nouveaux romans», en la terminología de Du Plaisir) no se sostiene, sin embargo, más allá de esta disputa, ni tiene correspondencias demasiado directas con las posturas de Antiguos y Modernos.

Cuando en enero de 1687 Perrault publicó el que pronto se conocería como «el poema de la discordia», la sensación era que todo había cambiado (los dioses, la naturaleza, la política, los gustos, la manera de pensar) menos la literatura, aún dominada por las reglas de los Antiguos. Fracasado el sueño de una épica cristiana, que en Desmarets mantenía una competencia directa con la novela, el nuevo líder de los Modernos se enfrenta al verdadero nudo de la Querella, el que concierne a las letras, con una apelación casi exclusiva al género novelesco, al que considera la prueba más alta de la emancipación de la práctica literaria moderna. En el segundo y tercer tomos del *Parallèle des Anciens et des Modernes*, dedicados a la poesía y a la elocuencia respectivamente, Perrault defiende la superioridad de la novela en virtud de la misma lógica de perfectibilidad que ya nadie discutía para las ciencias. El argumento,

compartido también por Fontenelle en su *Digression sur les Anciens et les Modernes*, sitúa a la novela en la vanguardia del progreso literario bajo Luis XIV, esto es, a una distancia infinita de los «cien defectos» que según Perrault empañan los versos de Homero. Para el autor del *Parallèle*, tanto como para Fontenelle, la novela da la medida del verdadero –y moderno– espíritu francés. Su idea del género, sin embargo, no se apoya en las últimas manifestaciones de la *nouvelle*, sino que sigue pivotando en las voluminosas novelas heroicas de Urfé, La Calprenède o Scudéry, obras en las que ambos autores cifran la superioridad de los modernos frente a los grandes poetas épicos de la antigüedad.

A pesar del valor que los protagonistas de la Querrela concedieron a la novela heroica, el desprecio sistemático que desde la historia de la literatura se ha reservado a estas ficciones, a menudo consideradas como el reverso negativo de la novela moderna, como una forma ya extinguida de la «prehistoria» del género, sin ninguna continuidad en el presente, nos obliga a preguntarnos finalmente acerca de las razones de esta mirada retrospectiva. Según Laurence Plazenet, el consenso crítico alrededor de esta cuestión obedece a una presentación tendenciosa de los textos, que repite, sin cuestionarla, la disputa seiscentista en torno al *roman* y la *nouvelle*, en una continuación y amplificación de los argumentos de los principales detractores del género heroico:

[...] les dénonciations prononcées à l'encontre du roman baroque à la fin du XVII^e siècle ne sont-elles pas la projection d'une menace qui ne fait que naître à cette date et s'épanouit dans les textes alors composés ? Le roman baroque est-il le roman évasion que décrivent *a posteriori* ses opposants ? [...] N'est-il pas surprenant que les romans baroques passent à la fois pour des romans romanesques exemplaires et pour des ouvrages monotones, ennuyeux, voire illisibles, parce que fondamentalement dévolus à l'exaltation du verbe ? («Romanesque» 74-75).

Con el propósito de perpetuar una idea de novela muy determinada –marcada por los presupuestos estéticos del realismo, fundamentalmente–, la historia literaria de los últimos doscientos años ha tendido a moldearse, en efecto, sobre un corpus parcial de reflexiones teóricas

y obras literarias, mal identificado con los Modernos, con el que se ha consolidado la tradición de la *nouvelle* como germen exclusivo del género. Se habría producido, en este sentido, lo que Camille Esmeïn describe como un *effet de sédimentation* de la teoría, por el que a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y hasta nuestros días, se reescribe la historia de la novela desde la perspectiva de los principales críticos del idealismo y de la inverosimilitud del *roman*, y se impone una versión adaptada a unos criterios de representación distintos, proyectados hacia el pasado («*Le tournant...*» 3). De este modo se ha establecido una solución de continuidad con un asunto característico y decisivo en origen; a saber, el de la definición de la novela como género moderno a partir de la tensión, no necesariamente resuelta, entre *roman* y *nouvelle*, y se ha dado por concluida la Querella de un modo distinto a como sus propios protagonistas la percibieron.

En los estudios del último siglo sobre la novela, el esquema dialéctico procedente de la disputa seiscentista ha adquirido un relieve importante y ha tendido a producir un tipo de pensamiento que bien podríamos calificar de *agónico*. Mucho después del abandono de la Querella en el umbral del siglo XVIII, en un contexto de construcción del campo literario muy distinto, el juego de oposiciones y simetrías generado a lo largo de esa disputa sigue vivo, aunque no siempre de forma consciente y reconocida, ni desde una perspectiva libre de problemas y tensiones. En una generalización reductiva de la Querella, desde la teoría contemporánea de la novela se han recuperado los términos de la confrontación entre lo «antiguo» y lo «moderno» bajo un enfoque que a menudo carece de la complejidad que esas mismas categorías albergaron en el pasado, y que no hace sino repetir y perpetuar, de forma un tanto maniquea, la polaridad entre la tradición heroica o épica del *roman* y la novedad de tintes realistas representada por la *nouvelle*.

Esta vuelta inesperada —y parcial— a los parámetros de la Querella resulta especialmente clara en el pesimismo melancólico de la *Teoría de la novela* de Lukács, de claros ecos hegelianos, en la que la novela aparece como el despertar moderno a una totalidad perdida. Pero puede observarse también en la *Meditación primera* de Ortega (en origen

titulada *La agonía de la novela*) o en el ensayo clásico de Benjamin sobre «El narrador», igualmente melancólico, así como en la estética de la novela de Bajtín, en la que, desde unos presupuestos muy distintos, encontramos sin embargo la misma tendencia a pensar el género como una superación moderna de la épica. Estos textos fundacionales, en los que en buena parte se basa el pensamiento actual sobre la novela, representan dramáticamente la ruptura entre lo viejo y lo nuevo y encierran el género en una doble oposición dialéctica con la tradición y con la modernidad. Como si de verdad la batalla entre Antiguos y Modernos nunca hubiera terminado.

THE QUARREL OF THE NOVEL
Dispute and Creation in Early Modern France (1670-1700)

Summary and Conclusions

The research presented in this thesis is aimed primarily at revealing the existence of a *Quarrel of the novel*. My purpose is to describe and delimit this quarrel, which is dispersed across a number of contexts and forms of expression but has its own specific character and is of comparable importance to other disputes within the Quarrel, all of them clearly defined and amply covered in the literature. The study brings together texts from two distinct objects of research –the Quarrel and the novel– that are well established and broadly covered in their own right but whose correlation has gone largely unnoticed until now. In conducting a comparative analysis of these texts, I strive to illustrate the extent to which the Quarrel of the novel can be considered one of the most fruitful and relevant critical activities within the Quarrel of the Ancients and Moderns, from which its basic conceptual tools –its terms of combat, so to speak– are taken.

The thesis takes an eminently theoretical approach to the subject, lying at an equal distance between genealogy and the history of literary ideas, and although the body of work I consider is almost entirely French, I would stress that the perspective is comparative more than it

is philological. The decision to focus on the first literary field in early modern France is justified by the argument put forward in the thesis that the theoretical invention of the novel was played out in the polemics of the academies and salons, at a time when Paris was undisputedly the capital of the Republic of Letters. This said, it is not my intention to channel a reflection on the origins of the novel solely through the literature of one nation (a path that has been well trod in the literature). The scope of the Quarrel is European, with roots that link it particularly to the controversy over the *romanzo* in the sixteenth century and a clear impact on the *romance wars* in England at the beginning of the eighteenth century, debates that I take into consideration but which, strictly speaking, lie outside the boundaries of this study.

Examination of the vast and varied body of paratexts that usually accompany the French novels of the 1600s (prefaces, dedicatory epistles, real and fictional letters, notes to readers, catalogues, and even tables of historical contents) lends weight to the argument that the novel as a genre, in spite of –and in opposition to– its modernity, has its gaze turned to the past. Although I make use of this argument, which counterbalances the dominant tendency to view the novel as a sign or emblem of the new, the hypothesis of this study is not intended to be either melancholic or conservative. My aim is to show how this nod to the past can be interpreted in a context of extensive reflection on history, driven to a considerable extent by the Quarrel, at the same time as it allows us to achieve a critical understanding of the present. As such, the scope of my analysis is not restricted to the place of the novel in the poetics of the seventeenth century but also encompasses the moments of conflict or negotiation between the novel and other genres in which the past is represented: epic, history and, to a certain degree, tragedy, long-established channels of discourse that, despite their ancient sources and absolute authority within the accepted precepts, incite new tensions in the literary system of the era.

The period considered here is limited to the final thirty years of the century, which I believe provide the framework for the Quarrel of the novel. For various reasons, 1670 is a crucial year in the history of this dispute:

one the one hand, Jean Desmarets fires the first shot in the Quarrel of the Ancients and Moderns with *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine*, a work in which the novel is clearly presented as emblematic of literary modernity under the reign of Louis XIV; on the other, Pierre-Daniel Huet, on the side of the Ancients, publishes what is held to be the first poetics of the novel, the *Traité de l'origine des romans*, an erudite study that charts a link between the genre and the earliest period of antiquity. The near-simultaneous publication of these fundamental texts is illustrative of how early in the Quarrel of the Ancients and Moderns the dispute over the novel arises and signals the extent to which the theoretical legitimization of the genre draws on the arguments of the opposed factions, each of which use the novel as ammunition against the enemy. The choice of 1700 as the end of the dispute, which is both more conventional and less precise than the opening year, reflects the reconciliation between Boileau and Perrault that officially brought the Quarrel to a close and marked the end—at least for a time—of the dispute over the novel.

With regard to the structure of the study, I have endeavoured to set out my arguments chronologically, although the presentation is not entirely linear, nor does it look in equal detail at each point in the period. In order to establish a certain priority among the many themes and problems that the Quarrel of the novel encompasses I have analysed some in more detail than others and, on occasion, move away from the main focus to comment on a related point. As such, my analysis of the beginnings of the Quarrel of the novel warrants two distinct chapters. In the first, “Markers of a genre and a century”, I examine the writings of Desmarets and delineate the principal theoretical arguments that would be wielded by his successors in the Quarrel. My commentary focuses on the theoretical texts in the spirit of his epic poem *Clovis, ou La France chrétienne* (1653 and 1673), in which Desmarets foretells the historic triumph of Louis XIV and the triumph of the novel, winning him the enmity of the Ancient Boileau. In the second chapter, on “The invention of origins”, I examine Huet’s treatise on the novel. The Huetian defence of the genre is constructed in terms of the *invention* of a prestigious history of its origins—predicated on

continuity from the classical epic to the novel— that constitutes the core of the prolonged rivalry between the Bishop of Avranches and Boileau, leader of his very same party.

The third chapter, “Towards a theory of history”, focuses on the question of the novel and the past. Analysis of its continuity and discontinuity with the epic gives way to a discussion of the principal tensions between history and the novel, looking particularly at the problem of truth and the representation of the past. Using the body of ideas and models that characterise the historiographic debate of the period, which I illustrate primarily through the work of Pierre Le Moyne (*Traité de l’Histoire*, 1670), Saint-Réal (*De l’usage de l’histoire*, 1671) and Saint-Évremond (*Discours sur les Historiens François*, 1674), I consider the mid-century baroque novel, the central theme of Huet’s treatise, as an introduction to the diverse attempts to legitimise the new genre through its comparison to the great historical narratives of antiquity. The fourth chapter, “The novel against the *novelesque*”, looks more closely at the chronology of the dispute, commenting on the conceptual uncertainty between *roman* and *nouvelle* throughout the 1670s and 1680s. The main focus is the controversy surrounding *La princesse de Clèves*, which provides the framework for a renewed poetics of the novel, based mainly on Du Plaisir’s *Sentiments sur l’histoire* (1683). In the fifth and final chapter, “Outbreak and end of the dispute”, I propose a re-reading of the climax of the Quarrel of the Ancients and Moderns to illustrate the prominence of the novel in the pre-eminent texts of the debate, from *Le siècle de Louis le Grand* (1687) and the *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1692) of Perrault to the final conciliatory texts by Boileau, taking in the fundamental contributions of Longepierre, Caillères and Fontenelle.

Introduction

In 1761, the Parisian bookseller Durand presented to its clients and to passers-by in the Rue de Foin a new work that took an entirely new approach to the study of literary tradition: the *Querelles littéraires* of the *abbé* Augustin-Simon Iraitlh, a four-volume treatise on the principal

controversies in the history of literature, from the polemics against Homer to the recent debates incited by the *Encyclopédie*. For the *abbé*, as for most of his contemporaries, literary quarrels were risible to an extent, often pedantic and poorly directed. More than half a century after Jonathan Swift's celebrated satire, *The Battle of the Books*, scholarly confrontation continued to be seen as a farcical pursuit of little intellectual value, a form of dissension that Iraitlh likens to the fights of wild animals in the circus: "autrefois les bêtes combattoient dans le cirque, pour amuser les hommes qui avoient le plus d'esprit, [...] aujourd'hui les gens d'esprit combattent pour divertir les sots" (*Querelles littéraires* I: v-vi). More the product of bad faith than of reason, the quarrels were the most unedifying of spectacles. And yet, from the very beginning of his treatise, Iraitlh lauds them as a characteristic feature of the most enlightened centuries, a motor of knowledge and sign of good taste:

Elles peuvent être mises au nombre de ces maux qui produisent quelquefois un grand bien. Et qui doute qu'elles ne servent souvent à faire découvrir la vérité; qu'il ne résulte de grandes lumières du choc des sentimens sur le même sujet; que les efforts de chaque écrivain, pour défendre son opinion et pour combattre celle de son adversaire, les raisonnemens, les preuves, les autorités, l'art, employés de part et d'autre, ne répandent un plus grand jour sur les matières. [...] Au milieu de toutes ces disputes, soutenues de part et d'autre avec tant de chaleur, à travers ce fatras d'injures et de libèles, parmi ces révolutions continuelles, le lecteur pourra suivre le fil de nos connoissances, les progrès du goût, la marche de l'esprit humain. (I: vi-vii, xiv)

Amidst the chaos and violence of literary quarrels, Iraitlh sees something more than a blind confrontation of intellectuals. In his view, quarrels, like war, can be considered an expression –perhaps the most fully realised– of cultural change; not an exemplary movement but certainly a revolutionary one, in which the public exercise of criticism pushes knowledge along the path of progress. This is the motivation for his intention, stated in the preface, to present a *Théâtre de la vérité*,

a secret history of literature in which the dramatization of moments of crisis and disturbance, usually overlooked by general history, sheds light on the true meaning of literary creation. In the pursuit of his endeavour, Iraitlh distinguishes between the *Querelles particulières*, in which the disagreement arises between two or more writers; the *Querelles de différens corps*, in which the dispute sets in opposition members of different parties or institutions; and the *Querelles générales*, broader-reaching thematic disputes with repercussions across the whole of the Republic of Letters. It is in this latter group that Iraitlh places a quarrel of particular interest in the context of this thesis; that which concerns the epic poem, which is so broad in scope as to encompass the dispute over the epic, the dispute between Ancients and Moderns, and the dispute over the novel, the genre that had given rise in the mid-1600s to a “première querelle” over its origins (II: 334).

The fundamental connection between quarrel and novel, here identified by a witness situated reasonably close to the events themselves, did not ultimately find favour with later critics, and it is this notion, in part, that guides the research I present here. Placing the same focus on moments of crisis, and taking up an equally controversial position, I examine this “first quarrel” over the origins of the novel and propose a series of new arguments. First, I contend that the theoretical *invention* of the genre was at once the cause and the outcome of various controversies, which are analysed in terms of a Quarrel of the novel. Second, I argue that a deep-rooted interplay existed between this dispute and the concurrent Quarrel of the Ancients and Moderns, in which the novel was held in opposition to the classical model of the epic and the ancient paradigms of tragedy and historiography. Finally, I propose that in the emergence and reception of the novel, informed ideologically and rhetorically by the Quarrel, not only was the genre held up as an emblem of the new, it also –despite its overt modernity– found theoretical roots and the foundations of its legitimacy in the authority and reasons of the Ancients.

A time of quarrels

Early modernity was, as Alain Viala has recently shown, a time of quarrels.¹ The abundance of literary disputes and controversies from the second half of the sixteenth century and throughout the seventeenth reveals much about a period traditionally presented as uniform, lacking in originality and notable above all for its prescriptive character. The supposed uniformity of the 1600s is misleading, and this must be attributed to an erroneous interpretation of the true focus of classicist criticism. The literary theory of the period drew, admittedly, on the adoption of classical notions and teaching of literature, attaching unquestionable importance to Aristotle's *Poetics*, but this adoption was not a linear process, nor was it free of conflict; it entailed a complex activity of reception, interpretation and appropriation of the materials of the past and required codification on the basis of an incomplete model, generating a profound theoretical debate substantiated by a series of major controversies, among which we must include the dispute over the novel. It should be considered that the classical models did not contain the answers to all of the questions posed by the literary system of the seventeenth century and that the essence of critical thought in the period lay precisely in the negotiation that the choice of models made essential.²

Thus, what had previously been considered a period of continuity can be redefined as a time of constant transformation and incessant debate, a veritable intellectual "battlefield". The choice of imagery is not a trivial one, nor is it disconnected from the fundamental significance of the seventeenth-century quarrels. The tangle of disputes and

¹ See A. Viala, «Un temps de querelles», and the monograph devoted to «Le temps des querelles», directed with J.-M. Hostiou.

² The bibliography on classicist poetics is extensive. A reliable and authoritative state of the art on the theoretical-literary system of the Renaissance and Baroque periods can be found in G. P. Norton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance*, for a specific examination of the changes brought by Baroque poetics, see A. L. Moll - J. Solervicens, eds., *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*.

controversies throughout the 1600s, in which questions pertaining to the broad spectrum of “Letters” are addressed, brings us to what Viala, drawing on the constructivist approach of Pierre Bourdieu, has established as “the first literary field”.³ This arena of cultural exchange, whose rules and institutions provide the framework in which my research is situated, emerged in France through the proliferation of societies, conferences and public and private companies –often known simply as “académies”– dedicated to discussion and reflection on cultural affairs, and with the creation in Paris of the first national academies, most notably the Académie Française, founded in 1635. Decades before the intellectual hubbub of the clubs and coffeehouses of eighteenth-century London led to what Jürgen Habermas has called the birth of the bourgeois “public sphere”, the intense academic activity in France, imbued with a spirit of dialogue, reason and good judgement, was beginning to light the path of a specifically literary form of intellectual deliberation.

In this first literary field, centred in Paris but with an impact felt across the whole of the Republic of Letters, the intense critical and institutional activity linked to the quarrels played a crucial role in the processes of creation. For the *abbé* d’Aubignac, himself the founder of an Académie des Belles-Lettres in the Hôtel Matignon in Paris, and the author, in around 1670, of the controversial *Conjectures académiques* on Homer, “[l]es disputes qui surviennent entre les Savants sont toujours très utiles à la République des Lettres, parce qu’elles donnent occasion à des

³ A. Viala, “Le premier champ littéraire” (in *Naissance de l’écrivain* 13-176). On the influence of quarrels in the genesis of the French literary field, see H. Merlín, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*; G. Ferreyrolles, “Le XVII^e siècle et le statut de la polémique”, and the monograph devoted to “La polémique au XVII^e siècle” directed by him; A. Lilti, “Querelles et controverses. Les formes du désaccord intellectuel à l’époque moderne”; J. L. Fabiani, “Disputes, polémiques et controverses dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique”; and L. Burnand and A. Paschoud, eds., *Espaces de la controverse au seuil des Lumières (1680-1715)*. For an exhaustive treatment of the quarrels of the century, consult the website of the project AGON. *La Dispute: cas, querelles, controverses et création à l’époque moderne (France-Grande Bretagne)*, led by the Université de La Sorbonne and Oxford University (<http://www.agon.paris-sorbonne.fr>).

recherches et à des découvertes qui procurent de grandes lumières pour les Sciences” (*Conjectures* XLVII). A full century before Irailh, d’Aubignac hailed the creative nature of disputes between specialists, arguing that their usefulness should be valued above their capacity for destruction or immorality, and highlighting their fruitfulness in the search for and discovery of the new. It must again be stressed, then, that the literary quarrels of the period are not simply outbreaks of conflict but also constitute, in the words of Antoine Lilti, “épreuves de la grandeur”, a mandatory step in appraising the validity of new knowledge against the norms of cultural production in a critical movement that ultimately has a positive bearing on the integration and consolidation of emerging forms (“Querelles et controverses” 22-23).

This is the case, above all, of the emergence and rise of the novel, a phenomenon that found in controversy –cleverly integrated into its own discourse– a way to legitimise its novelty and consolidate its prestige. From the perspective of literary genre theory, the novel is what Gérard Genette has termed an “unrepresentative form”; in other words, a form not considered in Aristotelian orthodoxy and, as such, out of place, a form whose initial hopes of definition were to be assimilated into the established genres of the past (primarily the epic) or to linger in the limbos of indeterminacy (*Théorie des genres* 89-159). Hemmed in by this dilemma, the novel has often been perceived as a genre without its own form, rules or history. Marthe Robert, for example, has described it as a bastard, lawless genre, a *parvenu* of the literary system whose very strength lies in its indefiniteness, a property that allows it to appropriate the character of other genres (the novel can be at once fable, history, parable, *romance*, chronicle, epic, essay, biography, collected letters...) and attain the status of a hegemonic literary form (*Roman des origines et origines du roman* 11-16).

The great expansive potential of the novel stands in stark contrast to the weakness of its theoretical foundations. Permanently in a state of crisis, the novel has from its origins been immersed in a tireless “quête de légitimité”, in the words of Camille Esmein (*Poétiques du roman* 14). Alien to classical theorisation and without the support of

authorised models, the novel barely warrants a specific mention, as an independent entity, in the poetics of classicism, which perpetuate and extend the Aristotelian debate over tragedy and epic. Due in part to this lack of roots, the genre met with the disdain of the erudite, who over the course of the seventeenth century and the early eighteenth century issued harsh criticisms of its irregularity, lack of verisimilitude and moral ambiguity. Despite –or perhaps precisely because of– its growing popularity, the novel was consigned to the lowest ranks of the literary hierarchy, if it was not cast outside the walls of the *belles-lettres* altogether. And yet far from leaving this new genre to fend for itself in the limbo of indeterminacy (and censorship), the authors and theorists of the period threw themselves into constructing a poetics of the novel with the aim of regulating and dignifying the form in response to the criticisms of its detractors.

To a considerable extent, the codification of the novel was marked by the controversies around specific works that prompted zealous responses on either side of the debate, such as *Zayde* (1670), by Madame de Lafayette; *Dom Carlos* (1672), by César Vichard de Saint-Réal; *La princesse de Clèves* (1678), also by Lafayette, or *Les aventures de Télémaque* (1699), by Fénelon. This series of controversies was intimately linked to the problem of reconciling accepted precepts and the literary system –predominantly substantiated by genre theory– from a twofold perspective: on the one hand, it is necessary to determine the genre to which the debated works belong, or, more precisely, to fit them into the classic typology of literary genres; on the other, it is important to establish the extent to which they are incompatible with a theoretical framework that is itself beginning to be questioned. Throughout the years of the dispute, the various polemics become entangled, influencing one another and seeing a gradual complication of the theoretical arguments set in opposition, thus making a decisive contribution to the emancipation and theoretical legitimation of the novel. It should be remembered that the only two texts we can, with the necessary rigour, class as treatises on the novel in a complete sense reflect exactly these circumstances: the *Traité de l'origine des romans*, by Pierre-Daniel Huet, is a prologue to

Zayde; and the *Sentiments sur l'Histoire*, by the largely unknown Du Plaisir, can only be made sense of in the context of the quarrel over *La princesse de Clèves*, painstakingly orchestrated by one of the most influential literary gazettes of the period, the *Mercurie Galant*.

The various controversies surrounding the novel can be viewed today as a means of filling the void between literary theory and practical criticism. In this sense, it is interesting to note that these quarrels, although focused on specific works, in fact address problems of genre more than they deal with specific considerations of a particular literary creation. This is evident, for example, in the constant shifts and changes in the terminology: over the course of the dispute, the body of work that we now place under the term “novel” was variously defined as “poème heroïque”, “roman” or “roman heroïque”, “petit roman”, “nouvelle”, “histoire” or “nouvelle historique”. These changes in the denomination and conceptualisation of the novel, which can be summarised—as we shall see later—as a movement from a poetics of epic to a poetics of history, are produced within a complex network of divergent commentaries, criticisms and standpoints, which hold the keys to a changing and progressive definition of the genre. Far from being confined to a small number of founding works, whether *Lazarillo*, *Quijote*, *La princesse de Clèves* or *Robinson Crusoe*, the origins of the modern novel must rather be understood through this context, in which opposing views on the genre intertwine in what, for Thomas Pavel, constitutes a long-lasting “polemic dialogue” or “peaceful confrontation”.⁴

The signs of this confrontation, whose origins can be traced back to the Italian dispute over the *romanzo*, are apparent in the dialectic construction of the first critical reflections on the novel in France. The

⁴ T. Pavel, *La pensée du roman* (43) and «Continuité ou coupure? Considérations sur le roman français du XVII^e au XVIII^e siècle» (172). On the same question, see also the works of A. Pizzorusso, *La poetica del romanzo in Francia, 1660-1680*; H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, and the more recent contributions of L. Plazenet, *L'ébaissement et la délectation*; F. Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne* and C. Esmein, *Poétiques du roman* and *L'essor du roman*, as well as the monograph devoted to «L'invention du roman français au XVIII^e siècle», coordinated by W. Matzat and H. Stenzel.

rhetoric of the debate imbues both the comments found in the various genres of literary criticism of the seventeenth century (treatises, commentaries and prefaces to literary works, dialogues and pamphlets) and the arguments integrated into works of fiction. In all of these highly diverse texts, there is a notable predominance of the *disputatio*, the formal practice of debate through contrary allegations used in ancient rhetoric. The renewed use of this model of scholarly debate, considered by the universities of the Ancien Régime to be a fundamental method of teaching and learning, is an early sign of the desire to legitimise the novel that imbued the work of authors and theorists, who saw in the appropriation of authorised models a particularly useful strategy to dignify the new genre.⁵ Recourse to *sic et non* debate was a means of combining in a single discourse the arguments in support of and opposition to the novel, presenting in an ordered –and, in theory, partial– fashion the principal reasons alleged by the defenders and detractors of the novel.

In practice, such discourses often mask a criticism or a celebration (veiled or otherwise) of the novel, although in certain cases it can be difficult to reach a verdict. One example is *Le tombeau des romans* (1626), attributed to François Dorval-Langlois, where, as the subtitle states, *Il est discours I. Contre les Romans, II. Pour les Romans*. The causes for the accusation and defence are put forward without the expression of a definitive judgement in either respect by the author, and the ambiguity of the text endures –indeed grows– with its reception, as in later editions of the treatise the order of the allegations is inverted; thus, under the more neutral title of *L'orateur incogneu*, the defence of the novel precedes its criticism. A less ambiguous case is that of *De la connaissance des bons livres* (1671), a treatise by Charles Sorel in which the *quaestio disputata* is addressed through four chapters whose order leaves little room for

⁵ On the practice of the *disputatio* in the Classical era, see F. Waquet, *Parler comme un livre* 93-100. On the use of this method in the theory of the seventeenth-century novel, see the anthology of G. Berger, *Pour ou contre le roman: anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose au XVII^e siècle*, and the reflections of C. Esmein in «Polémique et réflexion sur le genre romanesque au XVII^e siècle: la fortune du débat pour ou contre le roman».

doubt: “Ce qu’on peut dire pour ou contre l’histoire”, “Censure des fables et des romans”, “Défense des fables et des romans” and “Conclusion de la censure des romans”. Sorel, who is also acknowledged as the author of *Le tombeau des romans*, had experimented with fiction as a tool to represent the debate for and against the novel, such as in Book XIII of *Le Berger extravagant* (1627), whose characters are locked in a “dispute solennelle” about the genre, or in the later work, *La Maison des jeux* (1642), where dialogue is again harnessed as a means of dramatizing the different stances in the debate.

Fictional dispute between real or imagined characters is also the primary tool of reflections as distinct as the *Dialogue de la lecture des Vieux Romans* (1646), by Jean Chapelain; the *Dialogue des héros de roman*, by Nicolas Boileau, first published in 1688; and the dialogue “Sur la lecture des romans”, recorded in the *Modèles de conversation pour les personnes polies* (1697) of the moralist Jean-Baptiste Morvan, *abbé de Bellegarde*. In the eighteenth century, this form would continue to set the doctrine for the theory and criticism of the novel. A good example is provided by Nicolas Lenglet-Dufresnoy, author of both an attack on and defence of the novel published little more than a year apart, signed under different names: using the mask of Gordon de Percel in the case of his treatise *De l’usage des romans où l’on fait voir leur utilité et leurs différents caractères* (1734), and with his own name in the case of the *Histoire justifiée contre les romans* (1735). Another representation of the Quarrel of the novel can be found in one of the first treatises on the genre published in the English language, *The Progress of Romance* (1785), by Clara Reeve, constructed as a polemic dialogue between three fictional characters. On the same point, it should be kept in mind that the “Letter on the Novel” by Friedrich Schlegel forms part of his *Dialogue on Poetry* (1800), in which reflection on the genre reappears in the form of a dialogue between a series of fictional characters.⁶

⁶ Amalia, Camilla, Ludovico, Lothario, Marcus, Andrea and Antonio, all of them apparent copies of members of the Jena romantics, with Friedrich Schlegel himself hidden beneath the character of Antonio, author of the “Letter on the novel” that sparks the ensuing discussion.

Ancients and Moderns

The intense debate over old genres and new forms, and the persistence of the former, opens the way to the Quarrel of the Ancients and Moderns, the most celebrated manifestation of which appeared in the final thirty years of seventeenth-century France. The Quarrel spreads beyond the borders of France into Europe –having a particularly notable impact in England, the scene of the *Battle of the Books*– and in fact stretches across in a number of decades before and after the period considered here, but the core of the dispute, its most violent phase, opens in around 1670 with the publication of the first pamphlets of the Modern Jean Desmarets de Saint-Sorlin, a founding member of the Académie Française and publicist for Louis XIV, and closes at the end of the century with the public reconciliation between Charles Perrault, Desmarets’ successor in the Moderns’ cause and author of the poem *Le siècle de Louis le Grand* and the *Parallèle des Anciens et des Modernes*, and the classicist Nicolas Boileau, the figurehead of the Ancients throughout the confrontation. The dispute also drew in other leading thinkers such as Huet, La Fontaine, Racine, Longepierre and Fénelon, on the side of the defenders of a literary model steeped in antiquity, and Fontenelle, Saint-Évremond, Quinault and Bayle, among the partisans of modern poetry.⁷

The questions that underpin this discussion are whether new literary forms should be subject to old rules and if the quality of recent creations is comparable –or indeed superior– to that of the monumental

⁷ For a general approach to the Quarrel, see H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*; H. Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*; Ch. Grell, *Le dix-huitième siècle et l’antiquité en France, 1680-1789*; A.-M. Lecoq, ed., *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*; L. Yilmaz, *Le temps moderne: Variations sur les Anciens et les contemporains*; L. F. Norman, *The Shock of the Ancient. Literature & History in Early Modern France* and M. Fumaroli, *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*. For the English case, the works of J. M. Levine, *The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age* and *Between the Ancients and the Moderns: Baroque Culture in Restoration England* are required reading. A good summary of the history of the Quarrel in France, England and Germany in the seventeenth and eighteenth centuries can be found in D. L. Patey, “Ancients and Moderns”.

works of Greek and Latin literature. Looking away from the specific arguments brandished by the two factions, perhaps the most interesting aspect is the depth of reflection on history from both sides of a debate that was less symmetrical than Paul Hazard suggested in his classic essay, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*.⁸ From the beginnings of the Quarrel, and throughout its various phases, both parties showed a particular sensitivity to some of the questions that continue to provide the nucleus of historiographic debate to this day, in reference to themes such as the problem of historical temporality, models of evolution and change, the uses of the past and tradition in modern culture, or the epistemological dimension of historical writing. Ancients and Moderns tackled these questions with a sometimes surprising awareness of the complexities of the critic's position and its exposure to the vagaries of history, and through a highly varied body of ideas and interests that cannot easily be reduced to a straightforward stand-off between isolated parties.

The depiction of the Quarrel as a largely essentialist confrontation of tradition and modernity, authority and reason, imitation and experience is in most instances highly inadequate. The battle lines between the two factions were frequently blurred or distorted, and it was not unusual to encounter agreements between rival authors or discrepancies and inconsistencies between members of the same party. The Quarrel undoubtedly generated a certain dialectic interplay that can be partially seen in other moments of cultural disturbance, but the historical-semantic confrontation of the ancient and the modern cannot be understood outside the context of the profound cultural transformation

⁸ Conceived to be the principal sign of the dramatic change in mentality witnessed in Europe at the end of the seventeenth century, the Quarrel appears in the Hazardian model as the intellectual revolution that set lovers of hierarchy, discipline, order and authority against the defenders of the right to individual conscience, criticism and reason. The dispute, which, according to Hazard, ended in the irrefutable victory of the Moderns, would have brought to an abrupt end ("tout d'un coup") the cult of antiquity professed during the Renaissance and throughout the classical period. On the Hazardian interpretation of the Quarrel, and its limitations, see J. Mesnard, "*La crise de la conscience européenne: un demi-siècle après Paul Hazard*".

from which it emerged; to overlook this is to risk diluting the singularity and significance of the seventeenth-century dispute. From a purely abstract point of view, the Quarrel raises a debate that is nearly as old as literature itself. In this sense, it constitutes, in the words of Ernst Robert Curtius, “a constant phenomenon of literary history and literary sociology” (*European Literature and the Latin Middle Ages* 354), an “agonistic ritual” of European culture, to use the expression of Marc Fumaroli (*Les abeilles et les araignées* 7), the origins of which can be traced to the Renaissance, the Middle Ages and even classical antiquity, and whose echoes may still be heard in the present day.⁹

If we confine our analysis of such a broad phenomenon to the *moyenne durée*, which is the approach taken in this study, the ritualistic notion of the Quarrel, understood as a recurring category in literary history (and arguably an intrinsic conflict of the human spirit), gives way to the idea of a process inextricably linked to the currents of cultural change that marked the transition from the seventeenth to the eighteenth century. In this respect, it is important to highlight the enormous significance that writers of the last fifty years attribute to the Quarrel as a vector that has helped to shape modernity, questioning its interpretation as simply one of any number of disputes in the eternal conflict between generations. Since the publication of the classic study

⁹ On this view of the Quarrel as a long-term phenomenon, see the synthesis by A. Marino, “Aux sources de la dialectique sémantique ancien/nouveau”. On the roots of the Quarrel in classical antiquity, see L. Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*; J. A. Maravall, *Antiguos y modernos*, which places a particular focus on Hispanic examples from the XVI century, and the more recent work by F. Hartog, *Anciens, modernes, sauvages*. For the Middle Ages, see E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* 354–360. For the Renaissance, the essay by H. Baron, “The Querelle of the Ancients and Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship”, and the overview by G. Margiotta, *Le Origini italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*, are essential reading. For a broad approach to the French case, see T. Cave, “Ancients and Moderns: France”. On the persistence of the Quarrel over the years, and its relation to contemporary cultural disputes, interesting revisionist views are provided by S. Rosen, in *The Ancients and the Moderns. Rethinking Modernity*; J. DeJean, in *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de siècle*; and O. Larizza, in *La querelle des livres. Petit essai sur le livre à l'âge numérique*.

by Hippolyte Rigault, the Quarrel has been presented as the dominant epistemological model and the principal repository and generator of ideas of the modern era. It is considered the backdrop against which modern academic disciplines and the fundamental distinction between arts and sciences were defined; the fire in which the category of Aesthetics –with its major implications for the modern notion of literature– was forged; and the arena in which a new attitude to culture could emerge, paving the way not only for enlightened criticism but for the whole spectrum of modern thought.¹⁰

The extraordinary relevance afforded to the Quarrel has led to its examination through a series of specific and related polemics: quarrels within the Quarrel, each with its specific body of problems and texts. Scholars, then, have identified and examined the *Querelle du théâtre*, which addresses morality in French theatre in the second half of the seventeenth century, looking particularly at Molière's *L'École des femmes* (1662), *Tartuffe* (1664) and *Dom Juan* (1665); the *Querelle des inscriptions* (1676-1677), on the language –Latin or vernacular– in which the “metallic history” of France should be written (concerning the monuments, coins and medals produced to honour the glory of the King); the *Querelle du coloris*, in the context of the conferences of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in the final quarter of the century; the *Querelle de la musique*, based around the treatise *De la Musique des Anciens* (1680), by Claude Perrault; the century-old *Querelle des femmes*, rekindled in the wake of the scandal raised by Boileau and Perrault –authors, in 1694, of a satire “Contre les femmes” and an *Apologie des femmes*, respectively; the *Querelle du merveilleux*, on the literary use of Pagan or Christian mythology; the *Querelle du sublime*, stemming from Boileau's 1674 translation of the treatise *Peri hypsous* by Pseudo-Longinus; and the discussion of new literary genres, such as the tragicomedy, in

¹⁰ On the contribution of the Quarrel to the birth of modern criticism, see E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* 304-391; R. S. Crane, *The Idea of the Humanities* 1: 72-89; H.-R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación* 7-63; M. Călinescu, *Five Faces of Modernity* 13-94; A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*; V. Bozal, “Los orígenes de la estética moderna” and J. Gomá Lanzón, *Imitación y experiencia* 222-268.

the early work *Querelle du Cid* (1637), or the “tragédie lyrique” (the precursor of opera), based around *Alceste* (1674) by Philippe Quinault.¹¹

Unlike the Quarrel of the Ancients and Moderns, these smaller-scale disputes are, to a degree, the constructions of subsequent literary history, a means of demarcating specific phenomena within a series of concurrent and interwoven events. The focuses of critical attention are many and diverse and have a bearing on areas related to the subject of this study, such as poetics, rhetoric, aesthetic ideas and literary genres. Through the prism of these and other disciplines, including hermeneutics and material history, the Quarrel can be seen as the “intimate principle”, according to Fumaroli, of the “inventive vitality” of the modern Republic of Letters (*Les abeilles et les araignées* 8); or as the nucleus of what Nicholas Hammond, working from a similar perspective, describes as a series of “creative tensions” that characterise the French literature of the century (*Creative Tensions*). As such, it is surprising that a relationship between the Quarrel and the novel has not hitherto been remarked upon. The novel appears to have been confined to its own particular intra-history, as if its development had taken place outside

¹¹ For the *Querelle du théâtre*, I refer readers to the article by M. Fumaroli, “La querelle de la moralité du théâtre au xvii^e siècle” and the works cited therein. A summary of the *Querelle de la musique* can be found in H. Gillot, *La Querelle* 478-481. On the *Querelle des femmes*, see M. Angenot, *Les champions des femmes*; I. Maclean, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652*; J. Kelly, “Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*”; A. E. Duggan, *Salonnières, Furies, and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France* (esp. 121-164) and the studies of the Société Internationale pour l’Etude des Femmes de l’Ancien Régime (SIEFAR), available at <http://www.siefar.org/>. For the *Querelle du coloris*, see J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*. The quintessential studies of the *Querelle du merveilleux* are those of P. V. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, J. Seznec, *La survivance des dieux antiques* and F. E. Manuel, *The Eighteenth Century confronts the Gods*. Of the abundant literature on the Quarrel and its treatment of the sublime, see the studies by N. Cronk, “La *Querelle du sublime*: théories anciennes et modernes du discours poétique” and *The Classical Sublime*, and the essay by E. Gilby, *Sublime Worlds*. The quarrel over *Alceste*, by Philippe Quinault, is reproduced and examined in the critical edition of W. Brooks, B. Norman and J. M. Zarucchi, *Alceste, Philippe Quinault, suivi de La Querelle d’Alceste. Anciens et modernes avant 1680*. For a general view of these and other quarrels within the Quarrel of the Ancients and Moderns, useful contributions can be found in the articles compiled by R. Duchêne and G. de Donville in *D’un siècle à l’autre*.

the generalised controversy of the Quarrel, at the edges of the dynamics of the century; and that despite the fact that the confrontation between Ancients and Moderns was played out in the same place and over the same period that the first poetics of the genre were written.

Novelistic thought, and the terms and narratives employed in defining and defining the genre in particular, underwent a profound transformation over the course of the seventeenth century. Starting from the seminal poetics of Huet, the *Traité de l'origine des romans*, the theoretical configuration of the novel reveals a different conception of the relationship with the past and a somewhat ambiguous dependence on the legacy of the ancient models. This change, whose consequences are also apparent in other genres, such as the modern epic or tragedy, can clearly be related to the debate over classical tradition that forms the backbone of the Quarrel and, as the century advances, inspires an interesting reappraisal of the conflict between the “ancient” and the “modern”, conducted under new premises. The controversial nature of the early poetics of the novel lies in the central concern of the Quarrel: the problem of value. In many commentaries on the novel, the genre is measured *against* the ancient models, principally the epic. Ultimately, it is a new form that contravenes the established rules of composition (derived from a highly specific corpus from Greco-Latin antiquity) and does not fit the patterns of the classic *imitatio*.

The atmosphere of controversy in which the novel develops is shaped by the competing interests –not necessarily shared or consistently maintained by all partisans– of the critics and apologists of the genre, the Ancients and Moderns. Unexpectedly, however, the novel finds its theoretical roots and the foundations of its legitimacy in the authority and arguments of the Ancients. The Modern defenders of the novel enthusiastically proclaim its novelty, but it is largely the Ancients, though declaring their disapproval of the new genre, who establish its historical roots and construct powerful treatises on the origins through which recent creations can be connected to the novels of ancient Greece and even the classical epic, and this when they are not evoking the still more generic foundation of man’s natural tendency to

invent. This strategic attribution of models and referents leads to the *invention* of a long and venerable prehistory of the novel, which dignifies the genre and relativises its modernity; under these terms, the novel is, in reality, the newest avatar of an old genre. From this position of strength, the discourse of the novel can appropriate one of the most significant arguments of the Quarrel, concerning the break (lamented or lauded, depending on one's place in the dispute) with the past.

For the Ancients, acknowledgement of the distance between the literature of the present and the great works of antiquity is the cause of a melancholic admiration for their Greek past, an affection viewed by their adversaries as a sign of blindness and submission. What we must bear in mind, however, is that the Ancients' fascination is not so much a blind submission to a body of outmoded works as a product of the *discovery* in the past of a radical difference with respect to the present, which is considered banal. Ancient texts, thus, achieve a major impact *because* of their otherness (rather than by fulfilling the expectations of classicism), producing what Larry Norman has recently described as the *shock of the ancient*. Under this notion, Homeric poetry –the absolute protagonist of the Quarrel– is applauded less for its influence and the weight of tradition than for its disconcerting irregularity, imagination and sublimity, all of them features shared to a greater or lesser extent by the novel but inadmissible to classicist poetics. We come, then, to the irony that it is the Ancients, those staunch defenders of the classics, who contribute to the dismantling of accepted precepts in favour of a new form of criticism founded in history rather than norms.

The place of the novel

The Ancients, often characterised by their rival Moderns as the proponents of a blind and authoritarian conservatism, in fact played a fundamental critical role in the renewal of the French literary system. In his excellent review of contemporary views on the Enlightenment, *The Enlightenment, A Genealogy* (2010), Dan Edelstein makes a similar point, highlighting the profound debt of the *philosophes* to the proponents of

antiquity in the French Quarrel and noting particularly, in the face of the predominant interpretations of the period, the weight of the ancient model in the visions and institutions that we now associate with our own modernity.¹² In the case of the genealogy of the novel, it is also important to note the function and the particular connotations that the classical inheritance acquired in literary theory. From the earliest reflections on the baroque or heroic novel, a category traditionally reserved for those works appearing between the first part of *L'Astrée* (1607), by Honoré d'Urfé, and the final volume of *Clélie* (1660), by Madeleine de Scudéry, the epic and the Greek novel were systematically posited as ideal models of representation. The comparison with the Greek model continued to be the primary point of reference –and source of controversy– in the implicit poetics of the novel as it became consolidated with the success of *La princesse de Clèves*. It is also interesting to note that the authority of Homer, Aristotle, Heliodorus and Tasso was invoked and wielded on both sides of the dispute, illustrating the extent to which these figures stood at the centre of all critical standpoints.

The seventeenth-century Quarrel of the novel took place in a series of phases and, as is the case of the Quarrel of the Ancients and Moderns, it is difficult to demarcate the different positions in the dispute. The defenders and detractors of the genre cannot be considered as members of closed, diametrically opposed factions, nor can their causes be directly aligned with those of the Ancients and Moderns. Not all of those who stand behind the novel subscribe to the seventeenth-century notion of modernity, just as not all of the Ancients form a uniform block against the genre; nor is it unusual for a particular author to shift between standpoints in the course of the dispute or for a single argument for or against the novel to be used by theorists or novelists on opposing sides of the quarrel. This said, while the Moderns' enthusiasm for values such as novelty and originality certainly strengthened the position of the novel, the genre

¹² On this question, see also P. Gay, *The Enlightenment: An Interpretation, I: The Rise of Modern Paganism*.

owes its greatest debt to the Ancients, who demonstrated that faith in progress, transposed from science into literature, was not incompatible with an admiration for the great literary models of the past. This look to the past in support of the novel, the essential *Leitmotiv* of the theory propounded in the latter half of the seventeenth century, was above all a legitimising strategy intended to justify the creative freedom and scandalous idealism of the first baroque novels. Yet the argument of antiquity also led to think the genre in dialogue with tradition, rather than to conceive it merely as a reaction to the currents of the period.

In the light of subsequent developments in the theory of the novel, however, it would seem evident that the dispute was ultimately settled in favour of the Moderns. Over time, the arguments posited by the defenders of modern poetry and reason (the analysis of which requires a degree of revision) established the association of the novel with the dawn of a new era, founded with great splendour in France by Louis XIV, as a self-evident truth. Following the end of the Quarrel, this idea would fit seamlessly into the historical sensibilities of the German Romantics, who held up the novel as a programmatic, era-defining category, an all-encompassing expression of the modern aesthetic ideal. "A novel is a romantic book", declared Friedrich Schlegel (*Dialogue on Poetry* 136), alluding to the genre's privileged position as the essential form of "progressive universal poetry". Schelling, in turn, would define the genre as the essential mythology of the modern age, a symbolic representation of the struggle between the Ideal and Reality (*Philosophy of Fine Art*). Shortly after, Hegel, in the context of his controversial ideas on the death of art, would give his famed definition of the novel as the "modern bourgeois epic" (*Aesthetics* II: 403), in reference to the prosaic spirit of the new bourgeoisie, captured flawlessly by the novelists of the nineteenth century.

For reasons closely related to this "Romantic conception" of the novel, in the sense it was given by Anthony Close in reference to Cervantes (in *The Romantic Approach to 'Don Quixote'*), over the course of the twentieth century and into the twenty-first, the novel has

continued to be, in the words of theorists with strongly contrasting ideologies, “a distinctively modern, that is, a post-Renaissance form”; “the quintessentially modern genre, ...deeply intertwined with the historicity of the modern period, of modernity itself”; “an aesthetic expression, although not a sublimation, of the characteristic dualisms of the modern age”; “the distinctively modern literary form, a response to uniquely modern conditions, ...the unique marker of European modernity”; “a product of modernity, ...a model of modern society, not simply a reflection on it”, and so on.¹³ As well as underlining the essential modern nature of the novel, many critics and contemporary scholars have interpreted it in terms of the more flexible framework of *radicals of presentation*, as defined by Northrop Frye. Less strictly delimited and less precise than genres, radicals of presentation or communication favour a particular theoretical bias, in which the novel is fundamentally conceived as a radical manifestation of modern writing rather than a normative and relatively specialised model.¹⁴

In broad terms, a solid line of thought can be traced from Lukács and Benjamin (the clear heirs of the Hegelian model) to the more recent work of Pavel, McKeon or Moretti, and taking in the multi-generic approach of Bakhtin. In all of these cases the approach is markedly horizontal, diachronic and non-exclusive, focusing in a particular manner on the study of tensions between text and culture and, by extension, of

¹³ The quotations are taken, in order, from I. Williams (*The Idea of the Novel* xi); M. McKeon (*Theory of the Novel* xv); A. Cascardi (*The Subject of Modernity* 77); J. Richetti (*The British Novel* x), and T. Eagleton (*The English Novel* 5, 6). From a wealth of other examples, we can consider the first of the five volumes that F. Moretti devoted to *Il romanzo* between 2001 and 2003, under the title “La cultura del romanzo”, which begins and ends with the same question: “È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?”. This is answered by Mario Vargas Llosa and Claudio Magris, respectively, the latter in particularly categorical terms: “Ci si può immaginare il romanzo senza il mondo moderno? Il romanzo è il mondo moderno; non solo non potrebbe esistere senza di esso, come un’onda senza il mare, ma per taluni aspetti s’identifica con esso, ne è la mutevole espressione, come lo sguardo o la piega di una bocca sono l’espressione di un viso” (*Il romanzo* I: 870).

¹⁴ On this point, I follow the lead of C. Guillén, *Literature as System* and *Entre lo uno y lo diverso* (156-171).

the forms in which novelistic mimesis is woven into the great ebbs and flows of history. Although the body of associated texts and ideas is extremely diverse, these broad meditations on the novel invite closer analysis of the scope of the various transformations the novel undergoes throughout its long history; that is, the analysis of a heterogeneous genre, at once self-aware and controversial, that is impossible to address from a single theoretical perspective. As is logical, most studies that adopt this approach place their emphasis firmly on the fundamental period of historical change in which the novel emerges and are notable for an interesting series of correspondences between the models of epic and novel, considered as forms that endeavour to condense, respectively, the ancient and the modern universe.

This comparison of the epic and the novel, understood as the true radicals of presentation of contrasting eras and world views, clearly recalls the Quarrel of the Ancients and Moderns, in which this point was of one of the primary sources of controversy. However, there has yet to be a systematic examination of this apparent relationship. To my knowledge, the only clear reference in the literature is the re-reading of the Quarrel offered by Joan DeJean in *Ancients against Moderns*. In this essay, published in 1997, DeJean draws an interesting parallel between the end of the xx century and the French *fin de siècle* of the 1690s, offering a Foucauldian interpretation of the Quarrel as the threshold to an era in which a series of revolutions take shape that give us the means to respond with equal creativity to the “culture wars” of the present day. Among the significant reforms of the period, DeJean includes the invention of the first public sphere, which plays a central role in literature; the development of new forms of emotion and inner life, the seeds of modern subjectivity; and, tied closely to these phenomena, the birth of the novel, a subject to which she devotes a full chapter.

With the exception of DeJean’s essay, in which on the other hand the genre continues to be placed on the side of the Moderns, the dominant explanatory framework in the literature remains that of Ian Watt’s *The Rise of the Novel* (1957), the essay that marks the entry of novel theory into the academic sphere. Still considered the most influential

twentieth-century analysis of the novel, Watt's book was a pioneering effort to understand the genre both through the assumptions of traditional literary history and criticism and from the perspectives of philosophy and social history. In what has become a classic description of "formal realism", Watt contends that the *problem* of the novel is not merely a literary one but also epistemological and sociological, hence any analytical approach to the genre must also necessarily be interdisciplinary. Considering the cultural influences and material changes in literary production and reception, Watt explains the origins of the modern novel as the result of a paradigm shift: "that vast transformation of Western civilisation since the Renaissance which has replaced the unified world picture of the Middle Ages with another very different one—one which presents us, essentially, with a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and at particular places" (*The Rise* 31).

The principal vectors of this profound transformation, identified with individualism, empiricism, Protestantism and the industrial capitalism of the eighteenth century, led, says Watt, to a new form of writing, whose earliest and finest proponents were Defoe, Richardson and Fielding. The *rise* of the novel is therefore tied to a small number of founding works of English realism, in a view of the genre's history that has become hegemonic.¹⁵ In the tradition established by Watt, or a particular line of thought that his work served to consolidate, the complex question of the origins of the novel has generated an extensive bibliography.¹⁶ Thus, turning away from the picaresque and *Don*

¹⁵ On the validity and boundaries of this perspective, consider the views expressed by Watt himself some ten years later in "Serious Reflections on *The Rise of the Novel*", and the interesting monograph "Reconsidering the Rise of the Novel", coordinated in 2000 by D. Blewett.

¹⁶ I. Williams, *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*; C. N. Davidson, *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*; N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*; J. Bender, *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*; T. Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*; M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740* and, as compiler, *Theory of the Novel. A Historical Approach*;

Quijote, which are often cited as its precursors, the rise of the genre is inseparable from the English model, even in those works that point to a remapping of the novel.¹⁷ As Paul Salzman has noted, Watt's model is also visible in approaches such as those espoused by Lennard J. Davis (*Factual Fictions*), Paul J. Hunter (*Before Novels*) or Robert Mayer (*History and the Early English Novel*), in studies that have changed our view on the prehistory of the novel but which continue to attribute a determinism that impedes efforts to define fiction produced prior to 1700 on its own terms ("Theories of prose fiction in England: 1558-1700" 296).

Since the work of Arnaldo Pizzorusso and Henri Coulet in the 1960s, specialists in the French novel of the Ancien Régime have demonstrated, contradicting Watt, that it was in fact the seventeenth century in which the theoretical foundations of the genre were laid, its independence won and its legitimacy established. The powerful metaphor of the *rise* of the novel, however, continues to exert an influence on the study of French prose of the 1600s. The idea of a quasi-miraculous birth of the novel, brought about by a radical change in historical context, is also evident in the literature on the subject, which promotes the canonisation of *La princesse de Clèves* as the single, founding work of the new genre. Thus, emphasis is again placed on the moments of disturbance rather than the currents of continuity, advocating a notion of the novel that returns to Watt's model of formal realism. On the basis of this predetermined notion of the novel, theories regarding the origins of the genre have largely been constructed in

A. J. Cascardi, *The Subject of Modernity (Literature, Culture, Theory)*; J. Richetti, editor of *The Columbia History of the British Novel* and *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*; F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo* and, as compiler, *Il romanzo*; T. Eagleton, *The English Novel. An Introduction*; P. Parrinder, *Nation and Novel: The English Novel from Its Origins to the Present Day*.

¹⁷ See M. Cohen and C. Denver, *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel* and J. Mander, *Remapping the rise of the European novel*. For a discussion of the Spanish case, F. Rico, "Lázaro de Tormes y el lugar de la novela"; A. Close, "El 'Quijote' y la teoría de la novela moderna"; J. R. Resina, "The Short, Happy Life of the Novel in Spain" and A. J. Cruz, "The *pícaro* meets *Don Quixote*: the Spanish picaresque and the origins of the modern novel".

the restrictive terms of a dilemma, such as the argument put forward by Georges May in 1963:

Fallait-il satisfaire les partisans d'une littérature d'édification morale, embellir donc la nature humaine en la peignant, l'idéaliser, et tomber, ce faisant, dans l'irréel et l'invraisemblable? Ou fallait-il, au contraire, représenter la nature humaine telle qu'elle était, et donc, dans la mesure où le réalisme est à l'art ce que le cynisme est à la morale, tomber dans l'immoralité? (*Le dilemme du roman au XVIII^e siècle* 102)

May's classic description of the origins of the modern novel signals a fundamental break between the idealism of the baroque novel and the realism of the analytical novel, the latter a feature that would become characteristic of the new genre. The categorical opposition of *roman* and *nouvelle* (equivalent to the more marked distinction in English between *romance* and *novel*) implies a break in history just as abrupt as that which has been proposed for the change of era. Thus, in direct correlation to "la soudaineté avec laquelle fut consacré l'avènement d'une ère nouvelle, et le triomphe de cet esprit et de ce goût nouveaux», the novel, "de paria qu'il était, le voilà tout à coup parvenu, anobli" (*Le dilemme* 3). An old and dilapidated world –of conscience and representation– comes to an end, and *voilà*, a new era and a new genre are briskly established. This somewhat schematic version of the origins of the novel has survived into the present, creating a vision of the past that should be considered a myth more than a historical reality.¹⁸ The break between the old and new was neither so clean nor

¹⁸ M. Escola, for example, in his edition of the *Nouvelles galantes du XVII^e siècle*, published in 2004, writes: «En l'espace de quelques années seulement, une forme romanesque inédite, la nouvelle ou 'petit roman', est venue supplanter, jusqu'à l'éclipser totalement, le genre qui avait connu durant plusieurs décennies les constantes faveurs du public: dans toute l'histoire de la littérature, nul discrédit n'a été aussi rapide, aussi net et aussi définitif que celui qui a frappé les grands romans héroïques» (*Nouvelles galantes* 7). On this point, valuable criticisms have been made by G. Berger, «Histoire et fiction dans les pseudo-mémoires de l'âge classique: dilemme du roman ou dilemme de l'historiographie?»; L. Plazenet, «Romanesque et roman baroque»; and C. Esmein, «Le tournant historique comme construction théorique: l'exemple du «tournant» de 1660 dans l'histoire du roman».

so permanent, and the metaphor of the *rise* of the novel could conceivably be replaced by the more agonistic and progressive imagery of a long-running conflict.

Conclusions

I hope, with this study, to have demonstrated the existence of a Quarrel of the novel, a “*guerre littéraire*” lasting some thirty years or more in which Ancients and Moderns clashed over the pre-eminence of the genre in early modern France. Against the idea of the rise of the novel from a small number of foundational works, this thesis develops a series of arguments. First, that the formation of the modern novel as a literary genre can be framed within a prolonged dispute that, through a specific body of problems and texts, reached its greatest expression in the academies and salons of seventeenth-century France. Second, that the dispute over the novel plays a part in the concurrent Quarrel of the Ancients and Moderns and can be likened to other specific disputes within the Quarrel, such as the *Querelle du théâtre, des inscriptions, du merveilleux* or *du sublime*, with which it shares a number of features. Finally, that in the emergence and reception of the novel, informed ideologically and rhetorically by the Quarrel, not only was the genre held up as an emblem of the new, it also –despite its overt modernity– found theoretical roots and the foundations of its legitimacy in the authority and reasons of the Ancients. Furthermore, examination of discourse on the novel in seventeenth-century France reveals that, from the earliest baroque poetics to theoretical treatises on the *nouvelle* or *nouvelle historique*, the novel is defined as a form of historical writing.

The importance of the novel in the debate over the value of the ancient literary model is evident from the beginnings of the Quarrel of the Ancients and Moderns. The first anti-classicist pamphlets of Jean Desmarets, published between 1670 and 1675, are particularly illustrative in this sense and initiate one of the most productive

channels of discourse on the Modern side of the dispute. *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* and the *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque*, together with *La Défense du poème héroïque*, *Le Triomphe de Louis et de son siècle* and *La Défense de la poésie et de la langue française*, can be considered the opening salvo of the conflict, coming long before Perrault scandalised the members of the Académie Française with the reading of *Le siècle de Louis le Grand*. This collection of texts, largely based around the notions espoused in *Clovis*, the work through which Desmarets hoped to attain the status of the nation's great poet, would become a veritable *machine de guerre* against the classical past. These works target in particular Homer and the Pagan epic of Greco-Latin antiquity, whereas they exalt the novel—together with the heroic poem—as one of the most conclusive proofs of the Moderns' superiority over the Ancients.

Desmarets' foretelling of the century of "Louis le Grand" in the first edition of *Clovis*, in 1657, was an early sign of the modernisation of the arts in France, through which the break with the ancient models of representation (tragedy and epic primarily) would bring a reappraisal of the national spirit, manifested in two genres that are difficult to reconcile with the classicist poetics of the era: the heroic poem in the Christian tradition, typified by Tasso, and the novel. In accordance with the established hierarchy and dignity of genres—an ancient notion, not to be questioned—the modern epic advocated by Desmarets, which he cultivated with such great expectations, finds itself a step ahead of the novel in the race for excellence by virtue of the higher matters with which it deals. Yet the failure that surrounded the modern Christian epic, affecting not only *Clovis* but also works as keenly anticipated as *Saint Louis, ou le héros chrétien*, by the Jesuit poet Pierre Le Moyne, *Alaric, ou Rome vaincue* by Georges de Scudéry, and *La Pucelle, ou La France délivrée*, by Jean Chapelain, left the way open to the novel, an equally capable genre in terms of its disposition and invention but far more popular among the new audience of "beaux Esprits" that filled the academies and salons of the period.

With regard to the novel, Desmarets professes his admiration for an extremely limited selection, in which he places, alongside his own oeuvre, the work of Honoré d'Urfé, Gomberville, La Calprenède and Madeleine de Scudéry. This small corpus, most notable for *L'Astrée*, *Ariane*, *La Vérité des fables*, *Polexandre*, *Cassandre*, *Cléopâtre*, *Cyrus* and *Clélie*, which enjoyed enormous success in the second half of the seventeenth century, is repeatedly associated with the terms “roman” or “roman héroïque”, and constitutes a tentative canon of the genre, a snapshot of the state of the French novel used variously by the different authors involved in the dispute –Ancients and Moderns alike– throughout the Quarrel. After Desmarets, Boileau returns to these texts in his powerful criticism of the genre; Huet, for his part, does the same in his celebrated apology. The same corpus persists even into the most violent years of the Quarrel: as late as 1687 and beyond, Perrault, Caillères and Fontenelle continue to reference Desmarets, La Calprenède or Scudéry in their disquisitions on the novel, even in the face of the new fashion for the *nouvelle*, which has often been used to signal the end of the taste for these types of works.

The emergence of the *nouvelle* marks a clear shift in the poetics of the genre. With the publication, most significantly, of Du Plaisir's *Sentiments sur l'histoire*, which is considered the first theoretical treatise on the *nouvelle*, the idealism, implausibility and gallantry of the *roman* are strongly criticised in favour of a shorter and more contained form of prose. In the face of the excesses of the *romans romanesques* of writers such as Scudéry, the greater realism of Villedieu, Saint-Réal or Lafayette is unquestionably the sign of a change in the evolution of the genre. Nevertheless, without downplaying the importance of the *roman-nouvelle* controversy, the heroic or baroque novel clearly seems to have remained the principal model of the genre throughout the Quarrel; perhaps because, as I have endeavoured to show in this study, the arguments of Desmarets, which focus exclusively on this form of writing, laid the foundations of the dispute that would occupy the main figures of each faction for over three decades. To a considerable extent, the crossfire of responses and counter-responses between Boileau and

Huet is predicated on the definition of the novel posited by Desmarets. This debt to the first representative of the Moderns is also apparent in the defences of the genre put forward by Perrault and Fontenelle, although neither of these authors acknowledges the appropriation of many of Desmarets' ideas or even, on occasion, his words.

Desmarets' definition of the novel is notable for the comparison he establishes with the epic, a genre that he refers to, significantly, as "Roman en vers". Through the dynamics of rivalry and competition between the two genres, the first leader of the Moderns reflects on their similarities and differences in terms of *inventio*, *dispositio* and *elocutio*, producing a relatively precise characterisation of the novel. He considers, then, that both the heroic poem and the novel are historical fictions –founded in truth and adorned by invention–, whose fundamental purposes are pleasure and moral instruction. Unlike the epic, however, the novel eschews the supernatural to focus on the narration of purely natural events. Recourse to the marvellous affords the epic greater control of the story and provides for the use of higher, more figurative language, whereas the *realism* of the novel allows a more relaxed disposition of narrative elements and less artful language. Again in contrast to the epic, the novel is characterised by its ability to attract a greater number of readers, making it a powerful tool of political and doctrinal propaganda.

The didactic and moral function that Desmarets attributes to the novel, a *Leitmotiv* of the defences of the genre throughout the Quarrel, suggests a new sphere of reception, no longer exclusively scholarly, in which the dispute departs from the humanistic knowledge defended by the Ancients and embarks on a negotiation founded in the mundane codes of *civilité* and *bonne conversation*. Similarly to the changing parameters of the *Querelle du théâtre*, what had begun as a strictly literary dispute gradually begins to admit concepts such as *politesse* and *galanterie*, clearly signalling a new accommodation of the values and interests of non-scholars, including women, avid readers of the genre. Under these new rules, Desmarets uses the novel to defend the superiority of modern invention over classical imitation; of the creative freedom of

seventeenth-century French authors over the subordination and blindness of the imitators of the classics; of the progress of the arts over what the author of *Clovis* considers an excessive and misguided cult of the dead. Desmarets, then, proposes a reinterpretation of the classic symbols of the bee and the spider, supplanted to a degree by those of the lion and the lamb, in a shift that underlines the creative imagination, power and freedom of the Moderns and ridicules the stance of the Ancients.

We have never been modern

Despite the radical modernity that Desmarets attributed to the novel, an examination of the diverse theoretical components of the Quarrel reveals the importance of the ancient literary model in the formation of the genre. In stressing the weight of classical knowledge in the process of legitimation of the novel, my aim is not to refute the arguments of the Moderns but simply to challenge the tendency to interpret the origins of the novel in terms of a revolution, discovery or rupture. It is for this reason that I borrow here the phrase of Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*. For Latour, the awareness that we have never been modern underpins the belief that there are many powerful focal points around which relationships between past and present are hinged, and that these relationships need not be reduced to rituals of revolution, paradigm shifts or irreversible ruptures. The debate about the novel is also, to a degree, a debate about modernity. However, it is important to distinguish the manners in which Ancients and Moderns approached the philosophical question of the present from our own search for meaning.

As Andrew Hadfield has stated with regard to the English model, "It is time to release the novel from the burden of expressing modernity" ("When Was the First English Novel and What Does It Tell Us?" 28).¹⁹ Hadfield refers fundamentally to the weight of modernity

¹⁹ On this question, see also the criticism of D. Kurnick in "The Novel (in Theory)".

ty as it was understood by Ian Watt: English, empiricist, capitalist and perhaps Protestant. Yet outside Watt's model, looking instead towards a more open and progressive understanding of the origins of the novel, we come to another idea that points in a similar direction and that I would like to highlight here, as it has a bearing on the central theme of this thesis. I refer to the interpretation of Joan DeJean according to which "prose, and the novel in particular, dominated French literature of the eighteenth century (in reality, that of subsequent centuries as well) *because* the Moderns won the war" (*Ancients Against Moderns* 42; my italics). The causal relationship that DeJean establishes between the hegemony of the novel from the eighteenth century onwards and the supposed triumph of the Moderns again adduces a determinism in the history of the genre that complicates any effort to define fiction produced prior to 1700 on its own merits. By this logic, the seventeenth-century debate over the novel must be perceived exclusively as a case of Ancients *against* Moderns, whose differences would have been settled with the unimpeachable triumph of the latter.²⁰

The Quarrel of the Ancients and Moderns played a fundamental role in the process of formation and canonisation of the novel, but not by virtue of the Moderns' victorious emergence from the dispute. In fact, as is the case of most literary controversies, the Quarrel did not end: it was merely abandoned. In this sense, the public embrace with which Boileau and Perrault brought the dispute to an end should be interpreted as a gesture of *laissez passer* rather than a genuine reconciliation. Neither at that time, nor in the years leading up to Perrault's death in May 1703, did the leaders of the two parties reach a genuine consensus or establish a verdict on the dispute as a whole or the specific case of the novel. Even after the publication, in 1701, of what is held to be the great capitulation of the Ancients, the letter in which Boileau

²⁰ In the only reference to the novel found in the excellent re-reading of the *Querelle* that is *The Shock of the Ancient*, L. F. Norman outlines the idea of an equally polarised debate: "Indeed, the Modern party is in many ways [...] the party of prose as opposed to verse, and, consequently, the party of the romance and the novel as opposed to the epic" (*The Shock* 55).

states his recognition of the novel as a modern literary form, the theoretical –or dogmatic– disagreement over the genre remained open and very much alive. Despite his apparent concessions to the Modern cause, Boileau was merely giving a false disavowal, and what appeared to be a gesture of acceptance would ultimately be revealed as one final taunt.

The traditional image of Boileau as the guardian of classicism has been duly revised by the critics. The leader of the Ancients professed a form of rationalism that, on occasion, comes very close to the modern postulates and at the same time he demonstrated a genuine interest in the subversive character of classical texts (thus, for example, the treatise *On the sublime* by Pseudo-Longinus). In his views on the novel, however, Boileau brought to bear a purist, authoritarian classicism. His disdain for the gallant idealism of novels in the style of Scudéry, comparable only to his scorn for the modern Christian epic, was the source of one of the harshest attacks on the genre. In the same sense as the allegorists of Parnassus, Boileau criticises the growing impact of the novel among the *belles-lettres* as the clearest indication of the cultural decadence of the new literary scene in France. Lacking real models, and guilty of appropriating them to make anachronistic and senseless use of classical sources, the novel is dismissed by Boileau as an unnatural and ridiculous form, a grotesque farce that merely services to highlight the unbreachable gap between ancient and modern authors.

Perhaps because of Boileau's hegemonic position in the Quarrel, there has been a tendency to align his personal views with the general stance of the Ancients as a party. However, an interpretation of Huet's *Traité de l'origine des romans* on this basis is problematic, since it does not sit comfortably alongside the play of symmetries in which some interpretations of the dispute are grounded. This defence of the novel by one of the most respected Ancients of the period considers the very aspects that Boileau addresses in his *Dialogue des héros de roman*, but whereas Boileau presents the novel as an affront to good taste and a threat to national morals, Huet views the genre, and particularly the work of the pilloried Scudéry, as an irrefutable sign of “la gloire de notre nation”

(*Traité* 534). Huet, then, becomes a difficult figure to classify: against Boileau, he claimed for himself the role of legitimate authority on and defender of the classical legacy, and again against Boileau, he published what is considered to be the first and most authoritative poetics of the novel. Essentially in response to this confrontation, and in spite of Huet's largely unquestionable alliance with the Ancients, some authors have preferred to consider the Bishop of Arranches a member of the Modern party, which would resolve the apparent contradiction.²¹

It can be argued to an extent that Huet's views did indeed coincide with those of the Modern Desmarests, in the sense that his defence of the novel considers the genre on an equal footing with the classical forms of antiquity. There is, however, a fundamental difference, in that rather than positing the modernity of the novel Huet traces the roots of the genre to the earliest period of antiquity. According to Huet, then, the novel, driven by man's natural inclination for invention, would have followed a long evolutionary course from the ancient East to modern Europe, during which, primarily through the impact of classical authors like Heliodorus, Achilles Tatius and Athenagoras, it shed its original irregularities and became moulded by the laws of the epic. Against the ignorance and brutality of medieval European narrative, defended by Chapelain as a sign of "notre antiquité moderne", Huet stresses the value of the genre through its "vénérable antiquité", endowing it with a noble, authorised heritage that connects the modern novel to the regularity, greatness and sublimity of the ancient poets, and even to the mysterious truth of the earliest Pagan tales.

After Amyot and his *discovery* of the *Aethiopica*, Huet considers a reworking of the discredited medieval chivalric tradition through a return to the classic Greek novel, whose proximity to the epic would permit the genre to develop in line with accepted precepts, thus demonstrating its longed-for legitimacy. In this endeavour, Huet is also following the path laid down by Tasso in the Italian quarrel over the *romanzo*; he argues against Cinzio and Pigna, positing instead the need for the

²¹ For example, A. Adam, *Histoire* II: 552.

genre to conform to the demands of Aristotelian poetics and rejecting the structural disorder and excessive digression of the long poems written under the model of Boiardo and Ariosto. As such, and though the echoes of the *Orlando* can still be heard in the work of Desmarets, La Calprenède or Madeleine and Georges de Scudéry, Huet excludes the *romanzzi* from his definition of the novel and attributes to the medieval and Renaissance chivalric tradition –which he scornfully brands “vieux romans”– all of the excesses the genre’s detractors are critical of in the present.

Against the latest Desmarets and his celebration of the creative freedom of the Moderns, Huet insists on the normative and programmatic character of novelistic writing. His definition of the novel remains tied to the notion of verisimilitude as an essential feature of the genre, which contrasts with the excursions into the marvellous encountered in the epic. Unlike the author of *La Comparaison*, however, Huet understands invention in the classical terms of the *imitatio*, giving credence to the work of the mid-seventeenth-century heroic novelists who, like Scudéry (and Desmarets himself), had founded their fiction in the authority of Homer, Virgil, Heliodorus and Tasso. In defending the continuity of the modern novel with respect to the classical era rather than espousing the notion of a break with classical tradition, Huet is also calling for acknowledgement of the ancient literary model, which he invokes as the basis for and authority of a genre hitherto branded a bastard, an unacceptable notion for a Modern like Desmarets and a direct attack on the singularity of the Pagan poets for Ancients in the mould of Boileau.

It is interesting to note, finally, that between the Greco-Latin antiquity in which Huet places the roots of the novel and the present with which Moderns like Desmarets, Fontenelle and Perrault identify the genre, a relatively new area of knowledge comes to prominence: the Gothic Middle Ages, which had hitherto been overlooked in the excessive polarisation of the Quarrel. This new path brings with it the potential for a greater historical awareness, a more complex appraisal of the past, which comprises different “antiquities” that can no longer be considered uniformly and

with which different relationships can be established. The importance of this new sphere of antiquity is crucial if we examine the evolution of the Quarrel in the eighteenth century, where support for the Gothic provides the clearest evidence of an interest in new paths of interpretation that stretch beyond the strict boundaries of the original *Querelle*. The Gothic influence on the history of the genre cannot go unmentioned, for all that it lies outside the scope of this study.²²

The distance of history

The recently established distance from antiquity, the “new distance” of history, to use the term coined by Hans-Robert Jauss (*Literary History as a Challenge to Literary Theory* 25), turns the Quarrel into one of the most productive public debates on the meaning, value and uses of the past. Before any other consideration, the quarrel between Ancient and Moderns was, as Joseph Levine rightly observed, “a quarrel about history” (*Humanism and History* 156). This acknowledgement of antiquity as a part of the past enabled authors, theorists and critics to interpret the literary forms of the present through a less static and less pure conception of beauty than the one upheld in classical and classicist poetics. To consign the ancient literary model to history, removing its status as a universal ideal, was to relativise its authority and value and called for a critical examination of the foundations of beauty; its experience and production. In this controversial context of reflection on the role of the past, which sowed the seeds of the *Deuxième Querelle* or *Querelle d’Homère* in the early eighteenth century, the novel is considered the best literary form for capturing beauty, founded in a particular theory of history and in direct opposition to

²² On this point, I allow myself the reference to N. Rotger, “Ancients, Moderns and the Gothic in Eighteenth-Century Historiography”. For an authoritative state of the art on the Gothic novel, see R. Miles, *Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy*; E. J. Clery, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*; D. H. Richter, *The Progress of Romance. Literary Historiography and the Gothic Novel*; J. Watt, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*; J. E. Hogle, ed., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*; and P. Sabor, «Medieval revival and the Gothic».

the discredited historiography of the period.

The idea of the novel as a historical form found particularly fertile ground in the seventeenth century. Epic and history, similar genres ennobled by the weight of tradition, were amply defined in the theory but lacked in France a satisfactory reflection in modern literary practice. After the failures of *La Pliade*, none of the epic poets of the mid-seventeenth century, from Desmarests to Chapelain, had managed to produce anything comparable to *Os Lusíadas*, *La Araucana*, the *Gerusalemme* or *Paradise Lost*. With regard to history, the unreliability of official accounts of the recent past created an air of suspicion around the discipline, a far cry from the honourable reputation that had underpinned its status in antiquity. The absence of a reliable historian was a source of lament throughout the century and led to a rich historiographical debate in which, before the scepticism of La Mothe Le Vayer or Le Moyne, new strategies were proposed for bringing into the present a historical discourse that had been nullified by the excesses and grandiloquence of the modern cantors of the “siècle de Louis le Grand”, based around the celebration of the great public events of the monarchy.

Thus, as a response to the general or political history of the reign of Louis XIV, authors like Saint-Réal, in *De l'usage de l'histoire* (1671), or Saint-Évremond, in his *Discours sur les Historiens François* (1674), begin to examine the possibility of a *new history*, one capable of correcting the mistakes of the absolutist monopoly of the past. In this new type of history, interest in public affairs loses ground to the domestic and private spheres. The subject is internalised, turning in on itself, and a new focus emerges on understanding the present through passions, the universal and inextinguishable motor of the actions of men. Love, the thematic heart of the novel, as Huet had alluded to, is gradually seen as the secret force that holds the threads of history together, a power that must be heeded in order to understand the motivations of the great men and women of the past. To delve deeper into the tragic (more than political) dimension of events, in addition to official records, less orthodox sources such as memoirs, diaries, anecdotes and confidences are consulted, and the strategies of fiction are adopted to create imaginative interpretations of

the many gaps left by general history. These efforts are channelled into creating a history that is *interesting*, cathartic and morally exemplary, that speaks to men about men, that fosters reflection, and that plays a role in entertaining and instructing readers.

Under these premises, history was effectively usurped, or appropriated, by the novel, which went beyond the “air de vérité” that the novelists of the seventeenth century intended their works to have. In this respect, it is no coincidence that Saint-Réal set out his theories through two novels, *Dom Carlos* (1672) and *La Conjuración des Espagnols contre la république de Venise* (1674), or that, under the new label of *nouvelle historique*, coined by the very same author, the novel came to fulfil the function that theory had envisaged for history, through a narrative exercise that in many senses heralded the transition towards literary realism. In its imitation of the economy and verisimilitude of the *mémoires*, so in vogue throughout the second half of the seventeenth century, and against the idealistic excesses of the *roman*, whose negative connotations are associated with the artifice of poetry set against the naked truth of history, the subgenre of the *nouvelle* points to a new narrative category of truth, a distinct rhetorical model, more sincere and more natural, that is presented as a form of immediate relation of historical experience through writing.

The diverse and significant denominations “nouvelle historique” or “galante”, “histoire nouvelle”, “histoire véritable”, “historiette” and even “petit roman” underline the modernity of this new type of narrative, popularised above all by the success of Lafayette, and an insistence remains on the potential—realised to an extent with the comic novel or “Anti-Roman”—for a non novelistic novel. To achieve legitimacy and authority, the strategy adopted for the *nouvelle* is a denial of novelistic qualities (“Il n’y a rien de romanesque, ...aussi n’est-ce pas un roman”, states Lafayette in reference to *La princesse de Clèves*), and a focus is placed on presenting the particular experiences of particular men and women, through anecdotes and direct testimonies. This dynamic establishes a generic opposition between *roman* and *nouvelle*, in which the latter is associated with the natural simplicity, economy and purity of style

of history while the former is relegated to the discredited category of the “old novels” to languish with the chivalric tales of the Renaissance and Middle Ages and the more recently consigned heroic novels of the mid-seventeenth century typified by Scudéry.

This generic confrontation, with evident evaluative connotations, reaches the height of its theoretical complexity during the quarrel about *La princesse de Clèves*, which was orchestrated to a considerable extent by the *Mercure Galant*. Both a reflection and a continuation of the Quarrel of the Ancients and Moderns, this quarrel examines the existence of a fracture in the evolution of the genre, identified by the adjective “ancien” in the case of the lengthy heroic novels, and by “nouveau” or “moderne” for the *nouvelle*. Thus, from the first articles by Fontenelle published in the gazette of Donneau de Visé to the counter-poetics of Du Plaisir, and in the dispute between Valincour and Charnes, we see an insistence on the notion of a literary change through which the ancient *roman*, governed by the laws of the epic and deeply rooted in tradition, has been abandoned by the modern *nouvelle*. The new form throws off the shackles of antiquity in every possible sense (normative, referential and thematic) and grounds itself exclusively in the experience of the present, of which it aspires to be a faithful and exact chronicle, unadorned and unembellished. Distancing itself from the formal rules of the past (opening *in medias res*, unity of action, multiple characters and plots), the *nouvelle* is presented as a form in the image of the new and modern spirit of France, rejecting the important heroic tradition that, far from being forgotten, continues to hold sway throughout the seventeenth century and into the eighteenth.

The theme of the *nouvelle* versus the *roman* (the *novel* versus the *romance*, in the case of the English *romance wars*) is an unequivocal feature of the Moderns’ cause, which explains why the novel, understood from the *realist* perspective, has ever since been considered the first specifically modern literary genre. Thus, and despite the generally acknowledged need to correct the still-prevalent notion of the novel as a privileged example of formal realism, our idea of the genre still bears the prejudices

of the *nouvellistes*. In this sense, it would seem evident that the matter of the genre's history has been resolved through a comparative reflection on two modes of enunciation –the realist novel and the history– that are in fact closely related.²³ Thus, little or no critical attention has been paid to those works that, far from the concrete truth and air of authenticity of *Dom Carlos*, *La princesse de Clèves*, *Robinson Crusoe* or *Pamela*, affirm their historicity through a recognition (and exaltation, even) of the novelistic character of their fictions. Study of the mid-century heroic tradition, however, reveals that not only is the historical vocation of the novel *not* contingent on realistic representation but also that the genre reflected on the past long before the success of the new literary formula of the *nouvelle*.

The call to history was, in fact, one of the earliest components of the novel's search for legitimacy over the course of its evolution. In the programmatic preface to her first novel, *Ibrahim*, Scudéry upholds the superiority of the genre as a means of perfecting historical discourse, an argument that had also been stated by the author of *Le tombeau des Romains* and would be used by Desmarets, Gomberville, La Calprenède and Huet himself. As a response to the providentialist and unreflective nature of seventeenth-century history, the authors of the mid-1600s move towards enquiry into the past, founded in the vitalism and abstraction of heroic fiction but with a genuine desire to comprehend and to make comprehensible the antiquity that the Moderns were at such pains to discredit. Through the narrative model of the epic, the *romanciers* claim the higher, exemplary truth of the ancient historians and the adornments of an accomplished rhetorical model, in a literary exercise built on a clear and direct celebration of fiction, in evident contrast to

²³ The studies of the last thirty years that have examined the complex relations between novel and history are based on this dominant conceptualisation of the novel and centre their theories around the canonical authors of eighteenth-century England and France. Thus, Lennard J. Davis in *Factual Fictions*, S. Gearhart in *The Open Boundary of History and Fiction*, E. Zimmerman in *The Boundaries of Fiction*, and R. Mayer in *History and the Early English Novel*. Only R. Mack (*Literary Historicity*) has expanded the corpus of authors, addressing the question in Horace Walpole and Charlotte Lennox, as well as in Fielding and Sterne.

the approach of the *nouvellistes*. The heroic novel does not strive to be confused with reality, to *be* history: it invents scenes and conversations of boundless idealism, but always predicated on the belief that fiction can fulfil the function of history better than history itself.

Towards an agonistic theory

Following failed attempts to institute a national epic and history, by the end of the seventeenth century the novel had become the dominant presence in the first literary field, prized even above tragedy, the most celebrated genre of the French Golden Age. The success of novelistic prose among a growing body of readers, allied to the theoretical contributions of authors and critics, gradually brought the new genre to the centre of literary life, displacing classical forms (the epic and tragedy, primarily) from the head of the canon for the first time. The incipient reordering of the literary system in favour of the novel was perceived in the terms of a war. This is exemplified, for example, by the numerous allegories of the Parnassus, from Furetière's *Nouvelle allégorique* and Guéret's *Le Parnasse réformé* and *La Guerre des auteurs anciens et modernes* to the *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie* and *Le Nouveau Parnasse* of Sorel, in which the mountain of the muses becomes a battlefield, divided by the new relations of power and literary influence heralded by the novel. The metaphor of the Parnassus as a scene of conflict is presented as an illustration of literary change and is an early sign of the deep division between Ancients and Moderns. (It comes as no surprise, then, that one of the first response to Perrault's *Le siècle de Louis le Grand*, the *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* by Callières, is also constructed on this model.)

Before Boileau, whose publication of *L'Art poétique* earned him the title of *Législateur du Parnasse*, the allegorists of the mid-seventeenth century denounce the imposture of the *roman* and advocate a return to the ancient hierarchy and purity of genres. Conceived as the principal source of the disorder that afflicts Parnassus, heroic novels are likened to the "old novels" of the Renaissance and Middle Ages and

therefore expelled from the realm of “good books”. Thus, shortly after the appearance of *Le Grand Cyrus*, and following the printing of the first volumes of *Clélie*, the genre is treated as a form with no implicit value, which has fallen into decadence, despite its enormous popularity with the reading public. The systematic nature of the disdain towards baroque novels, which were considered “old” almost as soon as they had emerged, makes perfect sense in the framework of the polemic between *roman* and *nouvelle* (or *romance* and *novel*, as they are given in English). The polarisation of old and new novels (“anciens” and “nouveaux romans»), to use the terminology of Du Plaisir) has no weight, though, outside the sphere of this dispute nor does it tie in directly with the views of the Ancients and Moderns.

When in January 1687 Perrault published what would quickly become known as “The Poem of Discord”, there was a feeling that everything had changed (the gods, nature, politics, taste, the way of thinking) with the sole exception of literature, which remained in thrall to the rules of the ancients. The failed dream of a Christian epic, which for Desmarets was a case of direct competition with the novel, brought the new leader of the Moderns face to face with the true focus of the Quarrel, the dispute over literature, which brought his call for the exclusive recognition of the novel, a genre he considers the greatest proof of the emancipation of modern literary practice. In the second and third volumes of the *Parallèle des Anciens et des Modernes*, on poetry and eloquence, respectively, Perrault constructs a defence of the superiority of the novel using the very logic of perfectibility that was by this time implicitly acknowledged in science. His argument, echoed by Fontenelle in the *Digression sur les Anciens et les Modernes*, places the novel at the forefront of literary progress under Louis XIV; that is, at an infinite distance from the “hundred faults” that Perrault sees as tarnishing the verses of Homer. For the author of the *Parallèle*, as for Fontenelle, the novel is the measure of the true –and modern– French spirit. Their notion of the genre, however, is not founded on the most recent manifestations of the *nouvelle*, but instead remains rooted in the long heroic novels of Urfé, La Calprenède and Scudéry, works in which both authors address the ascendancy of the

Moderns over the great epic poets of antiquity.

Despite the value that the protagonists in the Quarrel afforded the heroic novel, the systematic disregard with which such fiction is treated throughout literary history (it is often branded as the exact negative of the modern novel, an extinct form from the “prehistory” of the genre that lacks any continuity with the present) obliges us to question, finally, the reasons for this retrospective view. According to Laurence Plazenet, the critical consensus on this issue responds to a tendentious presentation of the texts, which unquestioningly reiterates the seventeenth-century dispute over the *roman* and the *nouvelle*, perpetuating and extending the arguments of the principal detractors of the heroic genre:

[...] les dénonciations prononcées à l'encontre du roman baroque à la fin du XVII^e siècle ne sont-elles pas la projection d'une menace qui ne fait que naître à cette date et s'épanouit dans les textes alors composés? Le roman baroque est-il le roman évasion que décrivent *a posteriori* ses opposants? [...] N'est-il pas surprenant que les romans baroques passent à la fois pour des romans romanesques exemplaires et pour des ouvrages monotones, ennuyeux, voire illisibles, parce que fondamentalement dévolus à l'exaltation du verbe? («Romanesque» 74-75).

With the aim of perpetuating a highly specific conception of the novel –characterised, fundamentally, by the aesthetic assumptions of realism– the literary history of the last two hundred years has tended to shape itself around a narrow corpus of theoretical reflections and literary works, wrong associated with the Moderns, that has consolidated the tradition of the *nouvelle* as the sole seed of the genre. We have witnessed, then, what Camille Esmein describes as an *effet de sédimentation* in the theory, by which over the course of the eighteenth and nineteenth centuries (and still to this day) the history of the novel is rewritten from the perspective of the principal critics of the idealism and implausibility of the *roman*, and a revised narrative is imposed that responds to different criteria of representation, projected towards the past (“*Le tournant...*” 3). The theory has therefore broken away from a

characteristic and decisive theme, that of the definition of the novel as a modern genre through the tension (not necessarily resolved) between *roman* and *nouvelle*, bringing the Quarrel to a resolution that was not the one experienced by its protagonists.

In studies of the novel over the last century, the dialectic framework of the seventeenth-century dispute has gained considerable weight, tending to produce a style of thought we could describe as *agonistic*. Long since the Quarrel was abandoned at the turn of the eighteenth century, against the contemporary backdrop of the construction of an altogether different literary field, the play of oppositions and symmetries that characterised the dispute remains very much alive, albeit not always in a conscious or acknowledged sense, and not without its own problems and tensions. In a reductive generalisation of the Quarrel, the contemporary theory of the novel has recovered the language of confrontation between the “ancient” and the “modern”, in an approach where the complexity these categories once held is often lacking and which essentially reiterates and perpetuates –somewhat simplistically– the polarity between the heroic or epic tradition of the *roman* and the novelty and realism represented by the *nouvelle*.

This unexpected –and selective– return to the parameters of the Quarrel is particularly evident in the melancholic pessimism of Lukács’ *The theory of the novel*, with its clear Hegelian echoes, in which the novel is held to be the modern awakening to a lost whole. But it can also be seen in Ortega y Gasset’s *Meditación primera* (originally titled *La agonía de la novela*), in Benjamin’s classic, equally melancholic essay on “The Narrator”, and in Bakhtin’s aesthetics of the novel, where, albeit through an entirely distinct set of assumptions, we arrive at the same tendency to conceptualise the novel as an enhanced and modern reworking of the epic. These foundational texts, which form the basis of much of the contemporary theory on the novel, offer dramatic representations of the fracture between the old and the new and lock the genre into a twofold dialectic confrontation with tradition and with modernity. As if the Quarrel of the Ancients and Moderns had never come to an end.

Bibliografía

Fuentes

- Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d'. *Histoire des membres de l'Académie Française*. París: Moutard, 1787.
- Amyot, Jacques. «Le Proesme du Traducteur». En *L'histoire Aethiopique de Héliodorus*. Ed. L. Plazenet. París: Champion, 2008, 157-164.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Eds. C. Segre – M^a de las N. Muñiz. Madrid: Cátedra, 2002.
- Aubignac, François-Hédelin (*abbé d'*). *Macarise, ou la reine des Iles Fortunées*. 2 vols. París: P. du Brueil, 1664.
- . *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade*. Ed. V. Magnien. París: Hachette, 1925.
- Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (*baronne d'*). *Mémoires de la cour d'Espagne*. París: Claude Barbin, 1690.
- Bacon, Francis. *The New Organon*. Eds. L. Jardine - M. Silverthorne. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Baillet, Adrien. *La vie de Monsieur Descartes*. 2 vols. París: Daniel Horthemels, 1691.
- Bayle, Pierre. *Nouvelles Lettres de l'auteur de la critique du calvinisme de Mr. Maimbourg*. París: Pierre le Blanc, 1685.
- . *Nouvelles de la République des Lettres*. Amsterdam: Henry Desbordes, 1684.
- . *Nouvelles de la République des Lettres*. Amsterdam: Henry Desbordes, 1687.

- . *Dictionnaire historique et critique*. Ámsterdam: Brunel, 1740. URL: <http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaire-de-bayle>
- Behn, Aphra. *Oroonoko, and other writings*. Ed. P. Salzman. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Boileau-Despréaux [Boileau, Nicolas]. *Œuvres complètes*. Ed. F. Escal. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1966.
- . *Œuvres diverses du sieur D***, avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*. París: D. Thierry, 1674.
- . «Discours prononcé le 3 Juillet 1684 par Monsieur Boyleau Despreaux lorsqu'il fut reçu à la place de Monsieur de Bezons Conseiller d'Etat». En Coignard, *Recueil des harangues* (véase más abajo), 447-452.
- Boisguilbert, Pierre Le Pesant (*sieur de*). *Marie Stuart, reine d'Écosse. Nouvelle historique*. París: Claude Barbin, 1675.
- Boursault, Edme. *Le prince de Condé*. París: Claude Barbin, 1675.
- Callières, François de. *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*. París: Pierre Aubouin, Pierre Emery, Charles Clousier, 1688.
- . *Des bons mots et des bons contes. De leur usage, de la Raillerie des Anciens, de la Raillerie & des Raillieurs de notre temps*. París: Claude Barbin, 1692.
- Caussin, Nicolas. *La cour sainte*. 2 vols. París: Jean du Bray, 1645.
- Chapelain, Jean. *Dialogue de la lecture des Vieux Romans*. En *Opuscules critiques*. Intr. A. Duprat, ed. A. H. Hunter. Ginebra: Droz, 2007, 317-349.
- . *La Pucelle, ou La France délivrée*. París: Augustin Covrbé, 1656.
- . *Mélanges de littérature, tirez des lettres manuscrites de M. Chapelain, de l'Académie Française*. París: Briasson, 1726.
- Charnes, Jean Antoine (*abbé de*). *Conversations sur la critique de la 'Princesse de Clèves'*. Lyon: Thomas Amaulry, 1679.
- Coignard, Jean-Baptiste. *Recueil des harangues prononcées par Messieurs de l'Académie Française dans leurs receptions, & en d'autres occasions différentes, depuis l'établissement de l'Académie jusqu'à présent*. París: J.-B. Coignard, 1698.
- Coras, Jacques de. *Josué ou la conquête de Canaan*. París: Charles Angot, 1665.
- Corneille, Pierre. *Œuvres*. París: Hachette, 1862.
- Dacier, André. *Remarques critiques sur les œuvres d'Horace. Avec une Nouvelle Traduction*. Vol. VI. París: Deny Thierry, Claude Barbin, 1687.

- . *La Poétique d'Aristote traduite en françois avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage*. Paris: Claude Barbin, 1692.
- Dacier, Anne Lefebvre. *Des causes de la corruption du goût*. Paris: Rigaud, 1714.
- . «Preface de l'Iliade». En *Introduction à l'Homère traduit du Grec & commenté*. Leiden: J. de Wetstein, 1766, 1-82.
- . «Preface de l'Odyssée». En *Introduction à l'Homère traduit du Grec & commenté*. Leiden: J. de Wetstein, 1766, 83-190.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Intr. J. M. Coetzee. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- . *Moll Flanders*. Intr. V. Woolf. Nueva York: Modern Library, 2002.
- . *Roxana*. Ed. J. Mullan. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Descartes, René. *Œuvres complètes*. Paris: Garnier, 1963.
- Desfontaines, Pierre François Guyot. *Observations sur les écrits modernes*. Vol. VIII. Paris: Chaubert, 1737.
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Ariane*. Paris: Mathieu Guillemot, 1632.
- . *Rosane, histoire tirée de celle des Romains et des Perses*. Paris: Henry Le Gras, 1639.
- . *La Vérité des fables, ou l'Histoire des dieux de l'antiquité*. 2 vols. Paris: Henry Le Gras, 1648.
- . *Clovis, ou La France chrétienne*. 1^a ed. Paris: Augustin Covrbé –Henry Le Gras, 1657.
- . *Les Délices de l'Esprit. Dialogues dediez aux beaux esprits du monde*. Paris: Augustin Covre, Henry Le Gras, Jacques Roger, 1658.
- . *Marie Madeleine, ou Le Triomphe de la grace*. Paris: Denys Thierry, 1699.
- . *La Comparaison de la langue et de la poésie française, avec la grecque et la latine, et des poètes grecs, latins, et français*. Paris: Thomas Jolly, 1670.
- . *Clovis, ou La France chrétienne*. 3^a ed. Paris: Claude Cramoisy, 1673.
- . *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie Heroïque*. En *Clovis, ou La France chrétienne*. 3^a ed. Paris: Claude Cramoisy, 1673.
- . *Traité pour juger des poetes, grecs, latins, et François*. En *Clovis, ou La France chrétienne*. 3^a ed. Paris: Claude Cramoisy, 1673.
- . *La Défense du poème héroïque avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D***. Dialogues en vers et en prose*. Paris: Jacques Le Gras, Nicolas Le Gras, Augustin Besoigne y Claude Audinet, 1674.

- . *Le Triomphe de Louis et de son siècle. Poëme Lyrique, Dedié au Roy*. Paris: Jacques Le Gras, Nicolas Le Gras, Augustin Besoigne y Claude Audinet, 1674.
- . *La Défense de la Poésie, et de la langue française, adressée à Monsieur Perrault*. Paris: Nicolas Le Gras- Claude Audinet, 1675.
- Desessarts, Nicolas LeMoyné. «Préface de l'éditeur». En P.-D. Huet. *Traité de l'origine des romans, par Huet suivi d'observations et de jugemens sur les romans français, avec l'indication des meilleurs romans qui ont paru surtout pendant le XVIII^e siècle jusqu'à ce jour*. Paris: N. L. M. Desessarts, 1799, v-viii.
- Donneau de Visé, Jean. *Novelles galantes, comiques et tragiques*. Paris: Estienne Loyson, 1680.
- Donneau de Visé, Jean, ed. *Le Mercure galant. Contenant plusieurs histoires véritables*. Paris: Claude Barbin, 1672-1674.
- . *Mercuré galant. Janvier 1678*. Lyon: Thomas Amaulry, 1678.
- . *Extraordinaire du Mercuré galant. Quartier d'Avril 1678*. Lyon: Thomas Amaulry, 1678.
- . *Le Nouveau Mercuré galant. Contenant tout ce qui s'est passé de curieux au Mois de May de l'Année 1678*. Paris: Au Palais, 1678.
- . *Extraordinaire du Mercuré galant. Quartier de Juillet 1678*. Lyon: Thomas Amaulry, 1678.
- . *Mercuré galant. Octobre 1678*. Paris: Au Palais, 1678.
- . *Extraordinaire du Mercuré galant. Quartier d'Octobre 1678*. Lyon: Thomas Amaulry, 1678.
- . *Mercuré galant. Février 1683*. Paris: Au Palais, 1683.
- . *Mercuré galant. Avril 1683*. Lyon: Thomas Amaulry, 1683.
- . *Mercuré galant. Mai 1683*. Lyon: Thomas Amaulry, 1683.
- . *Mercuré galant. Fevrier 1687*. Lyon: Thomas Amaulry, 1683.
- . *Mercuré galant dedié a Monseigneur Le Dauphin. Août 1687*. Lyon: Thomas Amaulry, 1687.
- Dorval-Langlois, François. *Le tombeau des romans*. Ed. F. Greiner. Université de Reims Champagne-Ardenne: Presses Universitaires de Reims, 2003.
- Dryden, John. *The Works of John Dryden*. Ed. W. Scott. Edimburgo: William Miller, 1808.
- Du Bellay. *La deffense et illustration de la langue françoise*. Ed. J.-Ch. Monferran. Ginebra: Droz, 2001.

- Du Fresnoy, Nicolas Lenglet [Gordon de Percell]. *De l'usage des romans où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères*. Amsterdam, 1734.
- . *Histoire justifiée contre les romans*. Amsterdam, 1735.
- Du Plaisir. *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*. Ed. Ph. Hourcade. Ginebra: Droz, 1975.
- Fénelon, François de Pons de Salignac de La Mothe. *Les aventures de Télémaque*. Ed. J. Le Brun. París: Gallimard, 2003.
- Ferrier de La Martinière, Louis. *Les Moyens de se guérir de l'amour. Conversations galantes*. París: G. Quinet, 1681.
- Fielding, Henry. *Tom Jones*. Eds. J. Bender –S. Stern. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de. *Œuvres complètes*. Ed. A. Niderst. Tours: Fayard, 1990-1998.
- Frain Du Tremblay, Jean. *Nouveaux essais de morale sur le luxe et les modes, l'usage de l'esprit et de la science, la chasteté du style et du langage, l'antipathie et la bizarrerie, les duels, la crainte du tonnerre...* París: Daniel Hortemels, 1691.
- . *Traité des Langues, où l'on donne des Principes et des Règles pour juger du mérite et de l'excellence de chaque Langue, et en particulier de la Langue Française*. París: J.-B. Delespine, 1703.
- Furetière, Antoine. *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence*. 2^a ed. París: Guillaume de Luyne, 1658.
- . *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence*. Ed. E. van Ginneken. Ginebra: Droz, 1967.
- . *Le Roman bourgeois*. En *Romanciers du XVII^e siècle*. Ed. A. Adam. París: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1958, 899-1104.
- Giraldi Cintio, Giovambattista. *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. En: *Discorsi... intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di Poesie*. Venecia: G. Giolito, 1554.
- Godeau, Antoine. *Saint-Paul, poème chrestien*. París: Pierre le Petit, 1654.
- Gomberville, Marin le Roy (sieur de). *Polexandre*. París: Augustin Covrbé, 1637.
- Guéret, Gabriel. *Le Parnasse réformé*. París: Charles Osmont, 1674.
- . *La guerre des auteurs anciens et modernes*. París: T. Girard, 1671.
- Haywood, Eliza. *The Fortunate Foundlings*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.

- Hegel, G.W.F. *Estética*. 2 vols. Trad. H. Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada, 2008.
- Heródoto. *Los nueve libros de la Historia*. Trad. De P. Bartolomé Pou. Madrid: Edaf, 1989.
- Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*. En Esmein, *Poétiques du roman* (véase más abajo), 438-535.
- . «Lettre de M. Huet, ancien évêque d'Avranches, à M. Perrault, sur le *Parallèle des Anciens et des Modernes*». En Huet, *Mémoires* (véase más abajo), 255-274.
- . «Lettre de M. Huet, ancien évêque d'Avranches, à M. le Duc de Montausier, dans laquelle il examine le sentiment de Longin sur le passage de la Genèse: *Et Dieu dit: Que la lumière soit faite, et la lumière fut faite*». En Huet, *Mémoires* (véase más abajo), 275-291.
- . «Lettre à Mlle de Scudéry touchant Honoré d'Urfé et Diane de Châteaumorand». En Esmein, *Poétiques du roman* (véase más abajo), 832-859.
- . *Huetiana, ou Pensées diverses de M. Huet, Évêque d'Avranches*. Ed. P.-J. d'Olivet. Paris: J. Estienne, 1722.
- . *Mémoires de Daniel Huet, Évêque d'Avranches. Traduits pour la première fois du latin en français*. Trad. C. Nisard. Paris: L. Hachette, 1853.
- Irailh, Augustin-Simon. *Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la république des lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours*. 4 tomos. Paris: Durand, 1761.
- Journal des Sçavans, Le*. Paris: Florentin Lambert, Jean Cusson, 1683.
- La Bruyère, Jean de. *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris: Classiques Garnier, 1990.
- La Calprenède, Gauthier de Costes (*sieur de*). *Cassandra*. Lyon: La Compagnie des Libraires, 1666.
- . *Abrégé de la Cléopâtre*. Paris: Thomas Jolly, 1667.
- La Fontaine, Jean de. «Lettre à Monseigneur l'évêque de Soissons». En Lecoq, *La Querelle des Anciens et des Modernes* (véase más abajo), 274-278.
- La Mothe Le Vayer, François de. *Discours de l'Histoire*. Paris: Jean Camusat, 1638.
- Le Laboureur, Louis. *Charlemagne, poème héroïque*. Paris: Louys Billaine, 1666.
- . *Avantages de la langue françoise sur la langue latine*. Paris: Guillaume de Luyne, 1669.

- Lafayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne. *La princesse de Montpensier*. En Escola, *Nouvelles galantes du XVII^e siècle* (véase más abajo), 37-85.
- . *La princesse de Clèves*. Ed. J. Mesnard. París: Flammarion, 1996.
- . *La princesa de Clèves*. Ed. y trad. A. M. Holzbacher. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *Histoire d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans (1661-1670)*. París: Charavay, 1882.
- . *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*. Ámsterdam: J. Frederic Bernard, 1731.
- . *Correspondance*. Ed. A. Beaunier. París: Gallimard, 1942.
- Le Bossu, (père) René. *Traité du poème épique*. París: Pralard, 1693.
- Le Moyne, (père) Pierre. *De l'histoire*. París: Louis Billaine, 1670.
- . *Ceuvres poétiques*. París: Thomas Jolly, 1672.
- Longepierre, Hilaire-Bernard de. *Discours sur les anciens*. París: P. Aubouin, P. Emery, C. Clousier, 1687.
- Maimbourg, Louis. *Histoire des Iconoclastes*. París: 1674.
- Mancini, Hortensia. *Mémoires*. Colonia: Pierre du Matteau, 1675.
- Mancini, Marie. *Apologie ou Les véritables Mémoires de Marie Mancini, princesse de Colonna*. París: Librairie Générale, 1881.
- Marolles, Michel de. *Traité du poème épique. Pour l'intelligence de l'Eneïde de Virgile, lequel doit estre joint aux Remarques de la Traduction qui en a esté faite*. París: Guillaume de Luyne, 1662.
- Montpensier, Anne-Marie Louise d'Orléans (*duchesse de*). *Mémoires*. 2 vols. Ed. C. Bouyer. París: Éditions de la Fontaine, 1985.
- Morvan de Bellegarde, Jean-Baptiste. *Modèles de conversation pour les personnes polies*. París: J. Guignard, 1697.
- . *Lettres curieuses de littérature et de morale*. 2^a ed. Ámsterdam: Henri Schelte, 1707.
- Motteux, Peter Anthony. *The Gentleman's Journal; or, The Monthly Miscellany. By Way of Letter to a Gentleman in the Country. Consisting of News, History, Philosophy, Poetry, Translations, &c.* Londres: R. Baldwin, 1692-1694.
- Motteville, François Bertaut de. *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII, roi de France*. 5 vols. Ed. M. F. Riaux, con nota de Saint-Beuve. París: Charpentier, 1869.

- Nicole, Pierre. *Les imaginaires, ou Lettres sur l'hérésie imaginaire, Vol. 1. Les visionnaires, ou Seconde partie des lettres sur l'hérésie imaginaire*. Liège: Adolphe Meyers, 1667.
- Nouveau Mercure, Le. Février 1708*. Trévoux: Etienne Ganeau, 1708.
- Nouveau Mercure, Le. Mai-Juin 1708*. Trévoux, Paris: Jaques Estienne, 1708.
- Perrault, Charles. «Discours prononcé le 23 Novembre 1671 par Monsieur Perrault, lorsqu'il fut reçu à la place de Monsieur l'Evêque de Leon». En Coignard, *Recueil des harangues* (véase más arriba), 164-167.
- . *Critique de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Paris: Claude Barbin, 1674.
- . *Le Siècle de Louis le Grand*. En Lecoq, *La Querelle des Anciens et des Modernes* (véase más abajo), 256-273.
- . *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*. 4 vols. Paris: Coignard, 1693-1697.
- . *Contes*. Ed. G. Rouger. Paris: Garnier, 1967.
- . *Mémoires*. Avignon, 1759.
- Perrault, Pierre. *La Secchia rapita, le Seau enlevé, poème héroïcomique du Tassoni nouvellement traduit d'italien en françois*. Paris: Guillaume de Luyne et Jean-Baptiste Coignard, 1678.
- Le Petit, Pierre. *Discours prononcés à l'Académie Française le 13 d'Août 1674 à la réception de Monsieur l'Abbé Huet, Sous-Précepteur de Monseigneur le Dauphin. Avec quelques ouvrages de Poésie qui y furent lus & récitez le même jour*. Paris: Pierre Le Petit, 1674.
- Pigna, Giovanni Battista. *I romanzi*. Venecia: V. Valgrisio, 1554.
- Reeve, Clara. *The Progress of Romance, Through Times, Countries, and Manners*. Nueva York: The Facsimile Text Society, 1930.
- Rapin, René. *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps*. Paris: Claude Barbin, 1672.
- . *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes Anciens et Modernes*. Ed. E. T. Dubois. Ginebra: Droz, 1970.
- . *Instructions pour l'Histoire*. Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy, 1677.
- Richardson, Samuel. *Pamela*. Eds. T. Keymer- A. Wakely. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- . *Clarissa*. Ed. Angus Ross. Londres: Penguin Books, 2004.

- . *Selected Letters*. Ed. John Carroll. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- Saint-Amant, Marc-Antoine (*sieur de*). *Moyse sauvé. Idyle heroïque*. Ámsterdam: Pierre le Grand, 1664.
- Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis (*seigneur de*). *Œuvres en prose*. vol. III. Ed. René Ternois. París: Publications de la Société des Textes Français Modernes, 1966.
- Saint-Réal, M. César Vichard (*l'abbé de*). *De l'usage de l'histoire*. París: Claude Barbin, Estienne Michallit, 1671.
- . *De l'usage de l'histoire*. Intr. R. Demoris, C. Descamps, C. Meurillon. Ville-neuve d'Acqs: Groupe d'études et de recherches sur la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles, 1980.
- . *Dom Carlos. Nouvelle historique*. En Escola, *Nouvelles galantes du XVII^e siècle* (véase más abajo), 117-201.
- . *La Conjuration des Espagnols contre la république de Venise*. Ed. M. Valensi. Toulouse: Éditions Ombres, 1999.
- Scudéry, Georges de. *Alaric ou Rome vaincue*. París: Augustin Covrbe, 1655.
- . *Almahide ou l'esclave reine*. París: Augustin Covrbe, 1660.
- Scudéry, Madeleine de. *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*. París: Antoine de Sommavill, 1644.
- . *Artémene ou le Grand Cyrus*. Eds. C. Bourqui – A. Gefen. París: Flammarion, 2005. Ed. completa en línea del Institut de Littérature Française Moderne. Université de Neuchâtel : <http://www.artamene.org>
- . *Clélie. Histoire romaine*. 5 vols. Ed. Ch. Morlet-Chantalat. París: Champion, 2001-2005.
- . «Lettre à Pierre-Daniel Huet». En Esmein, *Poétiques du roman* (véase más abajo), 227-230.
- . *La promenade de Versailles*. París: Claude Barbin, 1669.
- Segrais, Jean Regnault de. *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*. 2 vols. Ed. R. Guichemerre. París: 1990-1992.
- Schlegel, Friedrich. *Diálogo sobre la poesía*. En *Poesía y filosofía*. Trad. D. Sánchez Meca – A. Rábade Obradó. Madrid: Alianza, 1994, 95-149.
- Sorel, Charles. *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la Rhétorique et l'Eloquence*. París: Charles de Sercy, 1659.
- . *Œuvres diverses ou Discours meslez*. París: Compagnie des Libraires, 1663.

- . *La Bibliothèque française*. París: Compagnie des Libraires du Palais, 1667.
- . *De la connoissance des bons livres*. París: André Pralard, 1671.
- Swift, Jonathan. *The Battle of Books*. En *A Tale of a Tub and Other Works*. Eds. A. Ross –D. Woolley. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . *A Tale of a Tub and Other Works*. Ed. M. Walsh. En *The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Tatler, The*. Ed. D. F. Bond. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Tasso, Torquato. *Prose*. Ed. E. Marzali. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1959.
- D'Urfé, Honoré. *L'Astrée*. París: Folio, 2007.
- Valincour, Jean-Baptiste Henri du Troussel (*sieur de*). *Lettres à Mme la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*. París: S. Mabre-Cramoisy, 1678.
- Villedieu, Marie-Catherine Desjardins (*Madame de*). *Journal amoureux*. París: Deny Thierry, Claude Barbin, 1699-1671.
- . *Annales galantes*. Lyon: Hilaire Baritel, 1697.
- . *Ceuvres*. París: Compagnie des Libraires, 1720.
- Voltaire. *Essay on Epic Poetry*. En *Voltaire's Essay on Epic Poetry. A Study and an Edition*. Ed. F. Donnell White. Albany: The Brandow Printing Co., 1915.
- . *Le siècle de Louis XIV*. En *Ceuvres historiques*. Ed. R. Pomeau. París: Gallimard («Bibliothèque de la Pléyade»), 2000, 603-1295.

Estudios y monografías

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. 3 vols. París: Albin Michel, 1997.
- Albanese, Ralph. «Réflexions sur le mythe culturel du 'Grand Siècle'». *Société d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français* XIII, 2 (2011): 184-200.
- Allen, Don Cameron. *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1971.
- Allen, Michael J. B. «Renaissance Neoplatonism». En Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism*. III: *The Renaissance* (véase más abajo), 435-441.

- Angenot, Marc. *Les champions des femmes*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1977.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Ashton, Harry. «L'anonymat des œuvres de Mme de Lafayette». *Revue d'histoire littéraire de la France* (1914): 712-715.
- Assaf, Francis. «La deuxième Querelle (1714-1716): pour une gènese des Lumières». En Duchêne - Godard de Donville, *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes* (véase más abajo), 277-292.
- Bacque, Sylvie de. «La dévotion du bel esprit: fragments d'une poétique du récit dans l'œuvre de Desmarets de Saint-Sorlin». *XVII^e siècle* 193 (1996): 845-857.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Baron, Hans. «The *Querelle* of the Ancients and Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship». *Journal of the History of Ideas* 20, 1 (1959): 3-22.
- Beasley Faith A. «Un mariage critique: *Zayde* et *De l'origine des romans*». *XVII^e siècle* 181 (1993): 687-704.
- Beaune, Colette. *Naissance de la nation France*. París: Gallimard, 1985.
- Beq, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne*. París: Albin Michel, 1994.
- Bender, John. *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Benjamin, Walter. «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov». En *Obras*. Libro II, Vol. 2. Barcelona: Abada Editores, 2009, 41-68.
- Berger, Günter. «Préfaces et vérité: la théorie romanesque au XVII^e siècle entre la contrainte à l'apologie et la tentation de l'histoire». *Papers on French Seventeenth Century Literature* xviii, 35 (1991): 275-282.
- . *Pour ou contre le roman: anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose au XVII^e siècle*. Seattle: PFSCS, Biblio 17, 1996.
- . «Histoire et fiction dans les pseudo-mémoires de l'âge classique: dilemme du roman ou dilemme de l'historiographie?». En Bury, *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle* (véase más abajo), 213-226.
- . «Genres bâtards: roman et histoire à la fin du XVIII^e siècle». *Dix-septième siècle* 215, 2 (2002): 297-305.
- Beugenot, Bernard - Roger Zuber. *Boileau, Visages anciens, visages nouveaux*. Montreal: Presses de l'Université, 1973.

- Biard, Jean Dominique. «Une source du *Grand Cyrus*: Salluste et la prise de Sardis». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1678): 781-789.
- Birkett, Mary Ellen. «The Ironic Cartography of Fontenelle's 'Description de l'Empire de la Poésie'». *Modern Language Studies* 15, 4 (1985): 157-164.
- Blewett, David, ed. «Reconsidering the Rise of the Novel». Monográfico. *Eighteenth-Century Fiction* 12, 2-3 (2000).
- Blocker, Déborah. «Theatrical Identities and Political Allegories: Fashioning Subjects through Drama in the Household of Cardinal Richelieu (1635-1643)». En *Space and Self in Early Modern European Cultures*. Eds. D. Warren Sabean - M. Stefanovska. Toronto: University of Toronto Press, 2012, 112-133.
- Boch, Julie. *Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*. Paris: Champion, 2002.
- Boilève-Guerlet, Annick. *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*. Santiago de Compostela: Universidade, 1993.
- Boixareu Mercè; Robin Lefere, coord. *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...* Madrid: Castalia, 2002.
- Bombart, Mathilde. «La production d'une légitimité littéraire. Classements et hiérarchisation des auteurs dans la fiction allégorique critique: *La Nouvelle allégorique* d'A. Furetière». *Littératures classiques* 31 (1997): 99-114.
- Bonnefon, Paul. «Charles Perrault. *Essai sur sa vie et ses ouvrages*». *Revue d'histoire littéraire de la France* 11 (1904): 365-420.
- . «Charles Perrault littérateur et académicien». *Revue d'histoire littéraire de la France* 12 (1905): 549-610.
- . «Les dernières années de Charles Perrault». *Revue d'histoire littéraire de la France* 13 (1906): 606-657.
- Borghero, Carlo. *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo et conoscenza storica*. Milán: F. Angeli, 1983.
- Bozal, Valeriano. «Los orígenes de la estética moderna». *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: A. Machado Libros, 2004, 19-31.
- Bray, René. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet, 1966.
- Brooks, William, B. Norman y J. M. Zarucchi. *Alceste, Philippe Quinault, suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et modernes avant 1680*. Ginebra: Droz, 1994.
- Burke, Peter. «A Survey of the Popularity of Ancient Historians, 1450-1700». *History and Theory* 5: 2 (1966): 135-152.

- . «History, Myth, and Fiction: Doubts and Debates». En *The Oxford History of Historical Writing*. Vol. 3: 1400-1800. Eds. J. Rabasa, M. Sato, E. Tortarolo, D. Woolf. Oxford: Oxford University Press, 2012, 261-281.
- Burnand, Léonard – Adrien Paschoud, eds. *Espaces de la controverse au seuil des Lumières (1680-1715)*. París: Champion, 2010.
- Burrow, John. *A History of Histories. Epics, Chronicles, Romances and Inquiries from Herodotus and Thucydides to the Twentieth Century*. Londres: Allen Lane, 2007.
- Bury, Emmanuel. «Bien écrire ou bien traduire: Pierre-Daniel Huet théoricien de la traduction». *Littératures classiques* 13 (1990): 251-260.
- . «L'humanisme de Huet: paideia et érudition à la veille des Lumières». En Guellouz, *Pierre-Daniel Huet* (véase más abajo), 197-210.
- . *Littérature et politesse: L'invention de l'honnête homme, 1580-1750*. París: PUF, 1996.
- . «A la recherche d'un genre perdu: le roman et les poéticiens du XVII^e siècle». En Bury, *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle* (véase más abajo), 9-33.
- . Bury, Emmanuel, ed. *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*. Pisa: Edizioni ETS, 2000.
- Bury, Emmanuel –Éric Van der Schueren, comp. *Charles Sorel polygraphe*. Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2006.
- Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke: Duke University Press, 1987.
- Cascardi, Anthony J. *The Subject of Modernity (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Contemporánea, 2008.
- Castle, Terry. *Masquerade and Civilization: The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- Cavaillé, Jean-Pierre. «Galanterie et historie de l'Antiquité moderne'. Jean Chapelain, De la lectura des vieux romans, 1647». *XVII^e siècle* 200 (1998): 387-415.
- Cave, Terence. «Suspense and Pre-History of the Novel». *Revue de Littérature Comparée* 70, 4 (1996): 507-516.
- . «Ancients and Moderns: France». En Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism*. III *The Renaissance* (véase más abajo), 417-425.

- Cazenave, Jean. «Le roman hispano-mauresque en France». *Revue de Littérature Comparée* 5 (1925): 594-640.
- Chamard, A. Henri - Gustave Rudler. «Les sources historiques de *La Princesse de Clèves*». *Revue du seizième siècle* 2 (1914): 92-131.
- . «Les épisodes historiques de *La Princesse de Clèves*». *Revue du seizième siècle* 2 (1914): 289-321.
- . «La couleur historique dans *La Princesse de Clèves*». *Revue du seizième siècle* 5 (1917-1918): 1-20.
- . «L'histoire et la fiction dans *La Princesse de Clèves*». *Revue du seizième siècle* 5 (1917-1918): 231-243.
- Charbonneau, Frédéric. *Les silences de l'histoire. Les mémoires français du XVII^e siècle*. Laval: Les presses de l'Université Laval, 2000.
- Chartier, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: Nathan, 2000.
- Chupeau, Jacques. «Roman». En *Dictionnaire de littérature française du XVII^e siècle*. Dirs. Z. Roger- M. Fumaroli. Paris: Quadrige/PUF, 2001, 153-158.
- Clery, Emma J., *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 1995.
- Close, Anthony J. *The Romantic Approach to 'Don Quixote'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- . «El 'Quijote' y la teoría de la novela moderna». *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo 85, Cuaderno 291-292 (2005): 209-223.
- Cohen, Margaret -Carolyn Denver, eds. *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2002.
- Collingwood, Robin George. *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Costentin, Catherine. «Le romanesque dans les œuvres de Mme de Lafayette: une fascination distanciée». En Declercq - Murat, *Le Romanesque* (véase más arriba), 85-103.
- Coulet, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Colin, 1967.
- Couton, Georges. *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*. Paris: Aux amateurs de livres, 1991.
- Crane, Ronald Salmon. *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical*, The University of Chicago Press, Chicago, 1967, 2 vols.
- Craveri, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Trad. C. Palma. Madrid: Siruela, 2007.

- Cronk, Nicholas. «La *Querelle du sublime*: Théories anciennes et modernes du discours poétique». En Duchêne - Godard de Donville, *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes* (véase más abajo), 9-18.
- . *The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature*. Charlottesville, VA: Rockwood Press, 2002.
- Cruz, Anne J. «The *pícaro* meets *Don Quixote*: the Spanish picaresque and the origins of the modern novel». En Mander, *Remapping the rise of the European novel* (véase más abajo), 127-137.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Davis, Lennard J. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.
- Declercq, Gilles. «Boileau-Huet: la querelle du *Fiat lux*». En Guellouz, *Pierre-Daniel Huet* (véase más abajo), 237-262.
- Declercq, Gilles - Michel Murat, eds. *Le Romanesque*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DeJean, Joan. *Tender Geographies. Women and the Origins of the Novel in France*. Nueva York: Columbia University Press, 1991.
- . *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Delaporte, Victor. *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. París: Retaux-Bray, 1891.
- Deloffre, Frédéric. *La Nouvelle en France à l'âge classique*. París: Didier, 1967.
- Démoris, René. *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*. París: Droz, 2002.
- . «Aux origines de l'homme historique: le croisement, au xvii^e siècle, du roman et de l'histoire». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 15 (1983): 23-42.
- Denis, Delphine. *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au xvii^e siècle*. París: Champion, 2001.
- . «Romanesque et galanterie au xvii^e siècle». En Declercq - Murat, *Le Romanesque* (véase más arriba), 105-117.
- . «Charles Sorel et le Parnasse galant». En Bury - Van der Schueren, *Charles Sorel polygraphe* (véase más arriba), 421-437.

- DiPiero, Thomas. *Dangerous Truths and Criminal Passions. The Evolution of the French Novel, 1569-1791*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Doody, Margaret Anne. *The True Story of the Novel*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996.
- Donné, Boris, ed. Corneille, *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid*. Paris: Flammarion, 2009.
- Dryhurst, James. «Évhémère ressuscité: 'La vérité des fables' de Desmarest». En *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 25 (1973): 281-293.
- Duchêne, R. -L. Godard de Donville, eds. *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes*. Marsella: CMR 17, 1987.
- Duggan, Anne E. *Salonnieres, Furies, and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- Dulong, Gustave. *L'abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman au XVII^e siècle*. Paris: Champion, 1921.
- Dupront, Alphonse. *Huet et l'exégèse comparatiste*. Paris: Ernest Leroux, 1930.
- Eagleton, Terry. *The English Novel. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Edelman, Nathan. *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*. Nueva York: King's Cross Press, 1946.
- Edelstein, Dan. *The Enlightenment. A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Edelstein, Ludwig. *The Idea of Progress in Classical Antiquity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967.
- Escola, Marc, ed. *Nouvelles galantes du XVII^e siècle*. Paris: Flammarion, 2004.
- Esmein, Camille. «Le *Traité de l'origine des romans* de Huet, apologie du roman baroque ou poétique du roman classique?». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 56 (2004): 417-436.
- , ed. *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*. Paris: Champion, 2004.
- . «Le tournant historique comme construction théorique: l'exemple du «tournant» de 1660 dans l'histoire du roman». En «Théorie et histoire littéraire», *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)* 0 (16 junio 2005). URL : <http://www.fabula.org/lht/0/Esmein.html>

- . «Polémique et réflexion sur le genre romanesque au xvii^e siècle: la fortune du débat pour ou contre le roman». *Littératures Classiques* 59 (2006): 223-238.
- . «Le rôle de l'épopée dans la théorie du roman au xvii^e siècle. Exemplarité, concurrence et abandon de la poétique épique». En *Palimpsestes épiques: récritures et interférences génériques*. Dirs. D. Boutet -C. Esmein. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2006, 237-255.
- . «La nouvelle historique au xvii^e siècle: entre 'histoire véritable' et fiction mensongère». En *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*. Ed. H. Baby. Paris: L'Harmattan, 2006, 125-140.
- . «La théorie du roman héroïque (environ 1640 - environ 1660), première poétique d'un roman historique?». En *Problèmes du roman historique*. Eds. A. Déruelle - A. Tassel. Paris: L'Harmattan, 2008, 103-115.
- . *L'essor du roman: discours théorique et constitution d'un genre littéraire au xvii^e siècle*. Paris: Champion, 2008.
- . «Genre romanesque et critique littéraire (fin xvii^e-début xviii^e siècle): le *Mercur galant* et l'avènement d'une critique mondaine». En *Le Discours critique sur le roman (1650-1850)*. Dirs. O. Smyth -J. Hopes. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2010, 21-35.
- Fabiani, Jean-Louis. «Disputes, polémiques et controverses dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique». *Mille neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 25 (2007): 45-60.
- Feijoo, Luis Iglesias. «En torno al género novela en el Siglo de Oro». *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 90, Cuaderno 302 (julio-diciembre 2010): 241-252.
- Ferreyrolles, Gérard, ed. *La Représentation de l'histoire au xvii^e siècle*. Dijon: Éditions universitaires, 1999.
- . «Le xvii^e siècle et le statut de la polémique». *Littératures Classiques* 59 (2006): 5-27.
- Fiaschi-Dubois, Annick. «Charles Perrault dans la querelle des Anciens et des Modernes: la *Critique de l'opéra Alceste ou le triomphe d'Alcide* de Jean-Baptiste Lully (1674)». *Œuvres et Critiques: Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française* 31 (2006): 57-72.
- Fontana, Josep. *Historia: análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Forestier, Georges. «Littérature de fiction et histoire au xvii^e siècle: une suite de raisonnements circulaires». En Ferreyrolles, *La Représentation de l'histoire au xvii^e siècle* (véase más arriba), 123-138.

- Fournier, Nathalie. «Comment définir un genre? La *Lettre sur l'origine des romans*». En Guellouz, *Pierre-Daniel Huet* (véase más abajo), 109-117.
- Francillon, Roger. *L'Œuvre romanesque de Madame de La Fayette*. Paris: José Corti, 1973.
- . «Madame de La Fayette: au carrefour des esthétiques du roman». En Bury, *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle* (véase más arriba), 269-280.
- Freidel, Nathalie –Jean Leclerc. «Le *Dialogue des héros de roman* de Boileau: de la galanterie des anciens aux simulacres des jeux mondains». *Littératures classiques* 77, 1 (2012): 297-310.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Fumaroli, Marc. «Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric novel». *Renaissance Quarterly* 38, 1 (1985): 22-40.
- . «Hiéroglyphes et lettres: la 'sagesse mystérieuse des Anciens' au XVII^e siècle». *XVII^e siècle* 158 (1988): 7-20.
- . «La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle». *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 84, 3 (1990): 65-97.
- . «L'Allégorie du Parnasse dans la Querelle des Anciens et des Modernes». En *Correspondances. Mélanges offerts à R. Duchêne*. Eds. W. Leiner -P. Ronzeaud. Tübingen, Aix-en-Provence: Günter Narr Verlag, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 1992, 523-534.
- . *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris: Gallimard, 1998.
- . «La Querelle des Anciens et des Modernes, sans vainqueurs ni vaincus». *Le Débat. Histoire, politique, société* 104 (1999): 73-88.
- . *Les abeilles et les araignées*. En Lecoq, *La Querelle des Anciens et des Modernes* (véase más abajo), 7-218.
- . *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*. Paris: Gallimard, 2013.
- Fumaroli, Marc –Chantal Grell, comps. *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVI^e siècle. Actes des Journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002, Collège de France*. Paris: Champion, 2006.
- Garin, Eugenio. *L'Educazione in Europa 1400-1600: problemi e programmi*. Bari: Laterza, 1976.
- Gay, Peter. *The Enlightenment: An Interpretation, I: The Rise of Modern Paganism*. Nueva York: Norton, 1996.

- Gearhart, Suzanne. *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Genette, Gérard, et al.. *Théorie des genres*. París: Seuil, 1986.
- . «Vraisemblance et motivation». *Figures II*. París: Éditions du Seuil, 1979, 71-99.
- Gilby, Emma. *Sublime Worlds: Early Modern French Literature*. Londres: Legenda, 2006.
- Gillot, Hubert. *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*. Ginebra: Slatkine Reprints, 1968.
- Ginzburg, Carlo. «Fiction as Historical Evidence: A Dialogue in Paris, 1646». *Yale Journal of Criticism* 5, 2 (1992): 165-178.
- Giorgi, Giorgetto. *Antichità classica e seicento francese*. Roma: Bulzoni, 1987.
- . «Du Plaisir romanzier e teorico della narrativa classica». En *Antichità classica e Seicento francese*. Roma: Bulzoni, 1987, 59-81.
- . «Les poétiques italiennes et françaises du roman au XVI^e et au XVII^e siècles». En Bury, *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle* (véase más arriba), 35-52.
- Grimal, Pierre. «Boileau et L'Art Poétique d'Horace». *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*. París: Éditions du CNRS, 1977, 183-189.
- Guion, Béatrice. *Pierre Nicole moraliste*. París: Champion, 2002.
- . «Langue et nation: l'invention du 'siècle de Louis le Grand'». *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques* 36 (2012): 347-363.
- Godenne, René. *Histoire de la nouvelle française aux XVI^e et XVIII^e siècles*. Ginebra: Droz, 1970.
- Gomá Lanzón, Javier. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Gouverneur, Sophie. *Prudence et subversion libertines: la critique de la raison d'État chez François de La Mothe Le vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*. París: Champion, 2005.
- Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*. París: Champion, 1999.
- . «Discours paratextuel et stratégie d'écriture chez Madame de Villedieu». En Keller-Rahbé, *Madame de Villedieu romancière* (véase más abajo), 163-173.
- Grell, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*. París, 1993.

- . *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680-1789*. 2 vols. Oxford: Voltaire Foundation, 1995.
- . «La querelle d'Homère et ses incidences sur la connaissance historique». En Duchêne - Godard de Donville, *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes* (véase más arriba), 19-30.
- , dir. *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006.
- . «History and Historians in France, from the Great Italian Wars to the Death of Louis XIV». En *The Oxford History of Historical Writing*. Vol. 3: 1400-1800. Eds. J. Rabasa, M. Sato, E. Tortarolo, D. Woolf. Oxford: Oxford University Press, 2012, 384-405.
- Guellouz, Suzanne, ed. *Pierre-Daniel Huet, Actes du Colloque de Caen (12-13 xi 1993)*. Paris-Seattle-Tübingen: Biblio 17, 1994.
- . «Entre baroque et classicisme: *Le faux Ynca* ou *Diane de Castro*». En Guellouz, *Pierre-Daniel Huet* (véase más arriba), 119-132.
- Guillén, Claudio. *Literature as System. Essays Towards a Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- . *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Hadfield, Andrew. «When Was the First English Novel and What Does It Tell Us?». En Mander, *Remapping the rise of the European novel* (véase más abajo), 23-34.
- Haig, Stirling. «*La Princesse de Clèves* and Saint-Réal's *Dom Carlos*». *French Studies* 22, 3 (1968): 201-205.
- Hall, H. Gaston. «Racine, Desmarets de Saint-Sorlin, and the 'Querelle des Imaginaires'». *The Modern Language Review* 55, 2 (Abril 1960): 181-185
- . «Aspects esthétiques et religieux de la querelle des Anciens et des Modernes: Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin». *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*. Paris: Éditions du CNRS, 1977, 213-220.
- . «Le Siècle de Louis le Grand. L'évolution d'une idée». En Duchêne - Godard de Donville, *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes* (véase más arriba), 43-52.
- . *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*. Oxford: Clarendon, 1991.
- Hammond, Nicholas. *Creative Tensions: An Introduction to Seventeenth-Century French Literature*. Londres: Duckwork, 1997.
- Hartog, François. *Anciens, modernes, sauvages*. Paris: Galaade Éditions, 2008.

- Hazard, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. París: Fayard, 2009.
- Hepp, Noémi. *Homère en France au XVII^e siècle*. París: Klincksieck, 1968.
- . «L'utilisation d'Hérodote et de Xénophon dans *Le Grand Cyrus* ou les tabous de Sapho». En Alain Niderst, ed. *Les Trois Scudéry: Actes du Colloque du Havre*. París: Klincksieck, 1993, 359-366.
- Hersant, Yves. «'Histoires feintes d'aventures amoureuses...' Pour une relecture du *Traité* de Pierre-Daniel Huet». *L'Atelier du roman* 4 (1995): 72-81.
- . «Le roman contre le romanesque». *L'Atelier du roman* (1996): 145-153.
- Hipp, Marie-Thérèse. *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*. París: Klincksieck, 1976.
- Hogle, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hourcade, Philippe. «Du Plaisir et les problèmes du roman: esquisse de l'expérience littéraire d'un écrivain vers 1683». *XVII^e siècle* 96 (1972): 55-71.
- . «Supplément à l'édition des *Sentiments* de Du Plaisir (Genève 1975)». *PFSCCL* XIII: 24 (1986): 432-437.
- Hunter, J. Paul. *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. Nueva York: Norton, 1990.
- Huss, Bernhard. «La teoria del *furor poeticus* come arma dottrinaría: Ficino, Landino e il Cinquecento». En *La poética renacentista a Europa. Una recreación del *llegat clàssic**. Eds. J. Solervicens –A. L. Moll. Punctum & Mimesi, 2011, 19-44.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Trad. J. Godo Costa -J. L. Gil Arístu. Barcelona: Península, 2000.
- Javitch, Daniel. «Italian epic theory». En Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance* (véase más arriba), 205-215.
- . «El descrédito y la atracción del *romanzo* caballeresco en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI». En: *La teoría épica en el siglo XVI*. Eds. M^a J. Vega –L. Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010, 221-239.
- Jones, S. Paul. *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750*. Nueva York: The H. W. Wilson Company, 1939.
- Jouhaud, Christian. *La Main de Richelieu ou Le pouvoir cardinal*. París: Gallimard, 1991.

- . *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'une paradoxe*. Paris: Gallimard, 2000.
- Keller-Rahbé, Edwige, ed. *Madame de Villedieu romancière. Nouvelles perspectives de recherche*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004.
- Kelly, Joan. «Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*». En *Women, History, and Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, 65-109.
- Kristeller, Paul Oskar. *Renaissance thought: the classic, scholastic, and humanist strains*. Nueva York: Harper & Row, 1961.
- Kurnick, David. «The Novel (in Theory)». *Literature Compass* 6, 1 (2009): 228-243.
- Lallemand, Marie-Gabrielle. «Le *Huetiana*: Contribution à l'étude d'un genre». En Guellouz, *Pierre-Daniel Huet* (véase más arriba), 155-168.
- . «Galanterie des conquérants: l'Alexandre de La Calprenède et le Cyrus des Scudéry». *Littératures classiques* 77 (2012): 99-112.
- . «Roman et humanisme dévot: l'exemple de Desmarets de Saint-Sorlin». *Littératures classiques* 79 (2012): 159-176.
- Larizza, Olivier. *La querelle des livres. Petit essai sur le livre à l'âge numérique*. Paris: Buchet-Chastel, 2012.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essais d'anthropologie symétrique*. Paris: Éditions La Découverte, 1991.
- Lavocat, François. *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*. Paris: Champion, 1998.
- Lecoq, Anne-Marie., ed. *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris: Gallimard, 2001.
- Leffler, Phyllis K. «The 'Histoire Raisonnée,' 1660-1720: A Pre-Enlightenment Genre». *Journal of the History of Ideas* 37: 2 (1976): 219-240.
- . «From Humanist to Enlightenment Historiography: A Case Study of François Eudes de Mézeray». *French Historical Studies* 10: 3 (1978): 416-438.
- Lennon, Thomas M. *The Plain Truth: Descartes, Huet, and Skepticism*. Leiden: Brill, 2008.
- Lesne, Emmanuèle. *La poétique des mémoires (1650-1685)*. Paris: Champion, 1996.
- Létoublon, Françoise –Catherine Volpilhac-Auger, eds. *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*. Paris: Champion, 1999.
- Lever, Maurice. *La fiction narrative en prose en XVII^e siècle. Répertoire bibliographique du genre romanesque en France (1600-1700)*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976.

- . «Charles Sorel et les problèmes du roman sous Louis XIII». *Colloques Internationaux du C.N.R.S. Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle* 557 (1978): 81-89.
- Levine, Joseph M. *Humanism and History. Origins of Modern English Historiography*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- . *The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- . *Between the Ancients and the Moderns: Baroque Culture in Restoration England*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 1989.
- Lilti, Antoine. «Querelles et controverses. Les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne». *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 25 (2007): 13-28.
- Lombard, Jean. *Courtisā de Sandras et la crise du roman à la fin du grand siècle*. Paris: PUF, 1980.
- Lukács, Georg. *Obras completas*. Trad. M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- Mack, Ruth. *Literary Historicity: Literature and Historical Experience in Eighteenth Century Britain*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- McGowan, Margaret M. Reseña de *Richelieu's Desmarests and the century of Louis XIV*, de H. G. Hall. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 8, 2 (1990): 80-83.
- Macleon, Ian. *Woman Triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Mallinson, G. Jonathan. «Seventeenth-century theories of the novel in France: writing and reading the truth». En Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance* (véase más arriba), 314-321.
- Mander, Jenny, ed. *Remapping the rise of the European novel*. Oxford: Voltaire Foundation, 2007.
- Mantero, Anne. «Chapelain lecteur ou l'avenir des 'vieux romans'». *Autour du roman. Études présentées à Nicole Cazauran*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, 155-166.
- Manuel, Frank E. *The Eighteenth Century confronts the Gods*. Nueva York: Harper Torch Books, 1971.
- Maravall, José Antonio. *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1986.

- Margiotta, Giacinto. *Le Origini italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*. Roma: Editrice Studium, 1953.
- Marino, Adrian. «Aux sources de la dialectique sémantique ancien/nouveau». *Cahiers roumains d'études littéraires* 1 (1975): 50-59.
- Massimi, Jean-Robert. «Vérité et histoire chez P.-D. Huet». *XVII^e siècle* 147 (1985): 167-168.
- Matzat, Wolfgang –Hartmut Stenzel, coords. «L'invention du roman français au XVII^e siècle», *Dix-septième siècle* 215 (2002).
- May, Georges. *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. New Haven: Yale University Press, Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- Mayer, Robert. *History and the Early English Novel. Matters of Fact from Bacon to Defoe*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Maynor Hardee, A. «Towards a definition of the French Renaissance novel». *Studies in the Renaissance* 15 (1968): 25-38.
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- ed. *Theory of the Novel. A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Merlín, Hélène. *Public et littérature en France au XVII^e siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- Mesnard, Jean. «La crise de la conscience européenne: un demi-siècle après Paul Hazard». En *De la mort de Colbert à la Révocation de l'Edit de Nantes: un Monde Nouveau?* Dir. L. Godard de Donville - R. Duchêne. Marsella: CMR, 1984, 185-199.
- «Lumières sur le Sieur Du Plaisir». *Inventaire, lecture, invention. Mélanges de critique et d'histoire littéraires offerts à Bernard Beugnot*. Eds. J. Martel –R. Melançon. Montréal: Université de Montréal, 1999, 275-291.
- Meurillon, Christian. «Saint-Réal, *De l'Usage de l'Histoire*: savoir penser, aimer vivre». En Ferreyrolles, *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle* (véase más arriba), 139-154.
- Miles, Robert. *Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy*. Routledge: Londres, Nueva York, 1993.
- Molinié, Georges. *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse: Presses Universitaires Mirail, 1995.

- Moll, Antoni L. —Josep Solervicens, eds. *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*. Punctum & Mimesi, 2009.
- Momigliano, Arnaldo. *The Classical Foundations of Modern Historiography*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Montoya, Alicia C. *Medievalist Enlightenment. From Charles Perrault to Jean-Jacques Rousseau*. Cambridge: D. S. Brewer, 2013.
- Moretti, Franco. *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*. Turín: Einaudi, 1997.
- ed. *Il romanzo*. 5 vols. Turín: Einaudi, 2001-2003. Versión inglesa reducida en *The Novel*. 2 vols. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Mounier, Pascale. «La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance». *Seizième Siècle* 4 (2008): 173-193.
- Mueller, Judith C. «A Tale of a Tub and early prose». En *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. Ed. Christopher Fox. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 202-215.
- Nédelec, Claudine. «Penser l'héritage dans l'Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes de François de Callières (1688)». *Littératures classiques* 75 (2011): 183-196.
- Nemeth, Jenó. «La raison d'être d'un genre avorté. La théorie du poème héroïque sous l'Ancien Régime». *Acta romanica* 3 (1976): 87-153.
- Niderst, Alain. «L'histoire dans les romans de Madeleine de Scudéry». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 15 (1983): 11-22.
- Nisbet, H. B. —Claude Rawson, eds. *The Cambridge History of Literary Criticism. IV: The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Norman, Larry F. *The Shock of the Ancient. Literature & History in Early Modern France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- Norton, Glyn P., ed. *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Norton, Glyn P. —Cottino-Jones, Marga. «Theories of prose fiction and poetics in Italy: novella and romanzo». En Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance* (véase más arriba), 322-336.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza, 2008.
- Parish, Richard. «Port-Royal and Jansenism». En Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance* (véase más arriba), 475-484.

- Parrinder, Patrick. *Nation and Novel: The English Novel from Its Origins to the Present Day*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Patey, Douglas Lane. «Ancients and Moderns». En Nisbet-Rawson, *The Cambridge History of Literary Criticism. IV: The Eighteenth Century* (véase más arriba), 32-71.
- Pavel, Thomas. *L'art de l'éloignement. Essais sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard, 1996.
- . «Comment poser la question du réalisme». En *Réalisme et réalité en question au XVII^e siècle*. Dir. D. Souiller. Dijon. *Littérature comparée* 1 (2002): 261-270.
- . *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003. Trad. Cast. D. Roas: *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005.
- . «L'axiologie du romanesque». En Declercq - Murat, *Le Romanesque* (véase más arriba), 283-290.
- . «Continuité ou coupure? Considérations sur le roman français du XVII^e au XVIII^e siècle». En *Un siècle de deux cents ans? Les XVII^e et XVIII^e siècles, continuités et discontinuités*. Eds. J. Dagen - Ph. Roger. Paris: Desjonquères, 2004, 171-180.
- Peters, Jeffrey N. *Mapping Discord. Allegorical Cartography in Early Modern French Writing*. Newark: University of Delaware Press, 2004.
- Pioffet, Marie-Christine. «Voyages au Royaume des Lettres: Vers la cartographie d'un lieu commun». *Seventeenth-Century French Studies* 30 (julio 2008): 106-121.
- Pizzorusso, Arnaldo. *La poetica del romanzo in Francia, 1660-1680*. S. Sciascia: Catlanissetta-Roma, 1962.
- Plazenet, Laurence. *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: Champion, 1997.
- . «D'un roman baroque». *Littératures Classiques* 36 (1999): 293-305.
- . «Jacques Amyot and the Greek Novel: The Invention of the French Novel». En *The Classical heritage in France*. Ed. G. Sandy. Leiden: Brill, 2002, 237-280.
- . «Romanesque et roman baroque». En Declercq - Murat, *Le Romanesque* (véase más arriba), 63-84.
- Popkin, Richard Henry. *The History of Scepticism: from Savonarola to Bayle*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

- Rapetti, Elena. *Pierre-Daniel Huet: erudizione, filosofia, apologetica*. Milán: Vita e pensiero, 1999.
- . *Percorsi anticartesiani nelle lettere à Pierre-Daniel Huet*. Florencia: Olschki, 2003.
- Resina, Joan Ramón. «The Short, Happy Life of the Novel in Spain». En Morretti, *Il romanzo* (véase más arriba), 1:291-312.
- Rey, Alan. *Antoine Furetière: un précurseur des Lumières sous Louis XIV*. París: Fayard, 2006.
- Richter, David H. *The Progress of Romance. Literary Historiography and the Gothic Novel*. Columbia: Ohio State University Press, 1996.
- Richetti, John, ed. *The Columbia History of the British Novel*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- , ed. *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Rico, Francisco. «Lázaro de Tormes y el lugar de la novela». *Problemas del 'Lazarillo'*. Madrid: Cátedra, 1988, 153-180.
- Rigault, Hippolyte. *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*. París: L. Hachette et Cie, 1856.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. París: Gallimard, 1977.
- Rosellini, Michèle. «La curiosité pour l'histoire dans la formation intellectuelle au xvii^e siècle». En Ferreyrolles, *La Représentation de l'histoire au xvii^e siècle* (véase más arriba), 51-76.
- Rosen, Stanley. *Ancients and the Moderns: Rethinking Modernity*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Rosenthal, Olivia. «Que pour juger en maistre de la Langue et de la Poësie François, il faut estre bon Orateur et bon Poëte François». *xvii^e siècle* 193 (1996): 813-824.
- . «Épopée et roman dans les discours théoriques en France au xvii^e siècle». En *Plaisirs de l'épopée*. Dir. G. Mathieu-Castellani. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000, 173-188.
- Rotger, Neus. «Ancients, Moderns and the Gothic in Eighteenth-Century Historiography». En *The Making of the Humanities. Volume II: From Early Modern to Modern Disciplines*. Eds. R. Bod, J. Maat, Th. Weststeijn. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, 321-336.
- Rouben, César. «Valincour, Charnes et la querelle de *La princesse de Clèves*». *French Literature Series* 4 (1977): 57-74.

- Roussillon, Marine. «Usages du merveilleux dans le *Clovis* de Desmarets de Saint Sorlin». En *Épopée et mémoire nationale au XVII^e siècle*. Dir. F. Wild. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2011, 91-102.
- Roy, Émile. *La vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*. Paris: Hachette, 1891.
- Sabor, Peter. «Medieval revival and the Gothic». En Nisbet-Rawson, *The Cambridge History of Literary Criticism. IV: The Eighteenth Century* (véase más arriba), 470-488.
- Saint-Beuve, Charles-Augustin. *Causeries du lundi*. Paris: Garnier, 1852.
- Saint Girons, Baldine. *Fiat Lux: Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993.
- Salazar, Philippe-Joseph. «Huet, ou l'art de parler de soi». En Guellouz, *Pierre-Daniel Huet* (véase más arriba), 133-140.
- . «La mémoire sacrée de l'écrivain: Écritures et fiction». *XVII^e siècle* 182 (1994): 5-19.
- . «Huet, ou l'amour des lettres». En *Le loisir lettré à l'âge classique*. Ed. M. Fumaroli, P.-J. Salazar, E. Bury. Ginebra: Librairie Droz, 1996, 233-253.
- . «Pierre-Daniel Huet (1630-1721)». *Centuria latina. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*. Ed. C. Nativel. Ginebra: Droz, 1997, 427-431.
- Salzman, Paul. «Theories of prose fiction in England: 1558-1700». En Norton, *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance* (véase más arriba), 295-304.
- Santoro, Marco. «Considerazioni sul *Trattato sull' origine dei Romanzi*». *Esperienze letterarie* 3 (1978): 63-71.
- Schaeffer, Jean-Marie. «La catégorie du romanesque». En Declercq - Murat, *Le Romanesque* (véase más arriba), 291-302.
- Schaffner, Alain. «Le romanesque: idéal du roman?». En Declercq - Murat, *Le Romanesque* (véase más arriba), 267-282.
- Shapiro, Stephen. «Histoire générale et histoire particulière: le discours historiographique chez Mme de Motteville et Mlle de Montpensier». En *Les femmes et l'écriture de l'histoire. 1400-1800*. Eds. S. Steinberg - J.-C. Arnould. Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, 119-127.
- Serroy, Jean. *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVII^e siècle*. Paris: Minard, 1981.

- . «Le roman et l'histoire au XVII^e siècle avant Saint-Réal». *Studi Francesi* 110 (1993): 243-250.
- Seznec, Jean. *La survivance des dieux antiques. Éssai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Paris: Flammarion, 1980.
- Shelford, April. *Transforming the Republic of Letters: Pierre-Daniel Huet and European Intellectual Life, 1650-1720*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2007.
- Solvicens, Josep. «De l'ampliació del sistema aristotèlic de gèneres a l'establiment d'un nou paradigme (1548-1601)». En 101-135.
- Steiner, Arpad. «A French Poetics of the novel in 1683». *Romanic Review* 30 (1939): 235-243.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language & Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Stenzel, Hartmut. «Épopée chrétienne et modernité: le cas Desmarets». *XVII^e siècle* 193 (1996): 753-765.
- . «Discours romanesque, discours utile et carrière littéraire. Roman et 'anti-roman' chez Charles Sorel». *XVII^e siècle* 215 (2002): 235-250.
- Stone, Donald. «Amyot, the Classical Tradition, and Early French Fiction». *Respublica litterarum* 2 (1979): 319-325.
- Sutton, John L. «The Source of Mrs. Manley's Preface to 'Queen Zarah'». *Modern Philology* 82, 2 (1984): 167-172.
- Tadié, Alexis. «Peut-on traduire les querelles? De la *Querelle des Anciens et des Modernes* a la *Battle of the Book*». *Littératures classiques* 81 (2013): 211-226.
- . «The networks of quarrels: the strange case of Peter Anthony Motteux». *Études Anglaises* 66-2 (2013): 147-160.
- Tallemant des Réaux, Emile Magne. *Le Cardinal de Richelieu, sa famille, son favori Bois-Robert*. Paris: Editions Bossard, 1920.
- Tobari, Tomoo. «Racine et Longepierre: à propos de la Querelle des Anciens et des Modernes». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 31 (1979): 169-176.
- Tocanne, Bernard. «Boileau et l'épopée d'après *L'Art Poétique*». *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*. Paris: Éditions du CNRS, 1977, 183-189.
- Tolmer, Léon. *Pierre-Daniel Huet (1630-1721): humaniste, physicien*. Bayeux: Colas, 1949.

- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain: Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- . «Desmarets, la guerre des institutions et la modernité». *XVII^e siècle* 193 (1996): 875-890.
- . «Eléments pour une poétique historique des recueils: un cas ancien singulier: la *Comparaison* de Desmarets». *Études littéraires* xxx: 2 (1998): 13-22.
- . «Un temps de querelles». *Littératures classiques* 81 (2013): 5-22.
- Vincent, Monique. *Donneau de Visé et le Mercure galant*. Paris: Aux amateurs de livres, 1987.
- . «Anciens et Modernes dans le 'Mercure galant'. Prémices et échos de la Querelle dans la société mondaine». En Duchêne - Godard de Donville, *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes* (véase más arriba), 181-192.
- Waquet, Françoise. *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècle)*. Paris: Albin Michel, 2003.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001.
- . «Serious Reflections on *The Rise of the Novel*». *Novel: A Forum on Fiction* 1 (1968): 205-218. Check
- Watt, James. *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Walsh, Marcus. «Swift's *Tale of a Tub* and the mock book». En *Jonathan Swift and the Eighteenth-Century Book*. Eds. P. Bullard - J. McLaverty. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 101-118.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vols. Chicago: The University Press of Chicago, 1961.
- Weinbrodt, Howard, «'He Will Kill Me Over and Over Again': Intellectual Contexts of the Battle of the Books». En *Reading Swift. Papers from the Fourth Münster Symposium on Jonathan Swift*. Eds. H. J. Real - H. Stöver-Leidig. Múnich: Fink, 2003, 225-248.
- Williams, Ioan, ed. *Novel and romance 1700-1800; a documentary record*. Nueva York: Barnes & Noble, 1970.
- . *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*. Nueva York: New York University Press, 1979.
- Williams, R. Coplestone. *Bibliography of the Seventeenth Century Novel in France*. Londres: Holland Press, 1964.

- Woodrough, Elisabeth M. M., «Du Plaisir's ingenious theory of roman nouveau». *Newsletters of the Society for Seventeenth Century French Studies* 3 (1981): 51-59.
- Yilmaz, Levent. *Le temps moderne: Variations sur les Anciens et les contemporains*. Paris: Gallimard, 2004.
- Zimmerman, Everett. *The Boundaries of Fiction: History & the 18th-Century British Novel*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1996.
- Zonza, Christian. «Les métamorphoses de l'histoire et de la fiction dans *Le prince de Condé* de Boursaulb». *Dalhousie French Studies* 65 (2003): 101-111.

Listado de las ilustraciones

Antoine Furetière. *Les troubles arrivés au royaume d'Eloquence*, 1658.

Madeleine de Scudéry. *Carte de Tendre*, 1654.

Bernard Le Bovier de Fontenelle. *Carte de l'Empire de la Poésie*, 1678.

François de Callières. *Carte de la guerre poétique nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, 1688.

(Derechos de reproducción cedidos por de la Bibliothèque Nationale de France.)

