

01086



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***EL PEREGRINO EN SU PATRIA DE
LOPE DE VEGA Y LAS NOVELAS
DE AVENTURAS***

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA:
VERÓNICA MÉNDEZ PADILLA MAQUEO**

FAB. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ASESORA: DRA. LILIANA WEINBERG MARCHEVSKY



**DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO
MÉXICO, D.F. 2004**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Para Emilia y Ana,
presente y futuro.

☞ Agradecimientos

No cabe duda que un trabajo de investigación es una suma de voluntades que convergen y se encadenan hacia un mismo objetivo: la reflexión sobre un tema particular, por ello, deseo expresar aquí mi agradecimiento a todos aquellos que hicieron posible que este trabajo llegara hasta el fin.

Agradezco enormemente al maestro Antonio Alatorre su minuciosa lectura y la generosidad de sus comentarios, a la doctora Liliana Weinberg quien de manera cordial e inteligente me indicó el camino a seguir durante el curso de esta investigación, a mi madre, Ana María Maqueo, por su paciente y meticulosa lectura y a mi hermana Ana María por tantas horas de solidaridad.

Quiero reconocer aquí el apoyo que me brindaron Teresa Nielles y la doctora Patrizia Campana en la búsqueda del material en las bibliotecas españolas, así como la ayuda de Rubén Arteaga de la Biblioteca *Daniel Cosío Villegas* del Colegio de México.

Por último, estoy en deuda con aquellos maestros que de diversas maneras han contribuido a mi formación: Antonio Alatorre, Huberto Batis, Alberto Blecua, José Manuel Blecua Perdices, Dolores Bravo, Gonzalo Celorio, Anamari Gomis, Claudio Guillén, Sergio López Mena, Ana María Maqueo, Bulmaro Reyes, José Rubén Romero y Valquiria Wey.

Índice

Introducción	4
Primera parte: De Heliodoro a la novela de aventuras	12
•Fortuna de Heliodoro y Aquiles Tacio	12
•Hacia la definición de novela	17
•Heliodoro y Tacio	25
•Poesía en prosa	27
•Verosimilitud	30
• <i>In medias res</i>	32
•Episodios, nudos y desenlace	34
•Peregrinación	38
•Lope de Vega y Heliodoro	40
•Historias intercaladas	45
•Religión y Contrarreforma	46
•De la épica a la novela de aventuras	48
•Novelas y lectores	56
•Sumario	59
Segunda parte: Fundación, esplendor y ocaso de las novelas de aventuras	
☞ Primeras novelas	64
Alonso Núñez de Reinoso, <i>Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea</i>	64
•Imitación y originalidad	64
•¿Un libro de caballerías?	66
•Peregrinación	67
•Castidad y virginidad	68
•Episodios	70
•Novedad e invención	71
Jerónimo de Contreras, <i>Selva de aventuras</i>	74
•Éxito, ediciones y versiones	74
•¿Una novela de aventuras?	76
•El viaje y la peregrinación	77
•Amor, castidad y fidelidad	78

•Innovación	80
☞ Esplendor del género	
Félix Lope de Vega, <i>El peregrino en su patria</i>	81
•Para empezar	81
•Peregrinación	90
•Contrarreforma	93
•Verosimilitud	100
•Personajes	102
•Narrador	103
•Historias intercaladas, episodios y relatos	104
•Fantasmas	106
•Falsa erudición	110
•Innovación	113
•Influencias	114
•Las <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> : ¿otras novelas de aventuras?	120
Miguel de Cervantes, <i>Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	127
•Poesía en prosa	127
•Destinatarios y lectores	130
•Influencias	131
•Suspensión	133
•Digresiones y episodios	134
•Religión y Contrarreforma	135
•Los falsos hermanos	137
•Vínculos con Lope de Vega	138
•Contribuciones	140
☞ Ocaso del género	
Anónimo, <i>Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique</i>	141
•Para empezar	141
• <i>In medias res</i>	142
•Historias intercaladas, episodios y digresiones	143
•Personajes	145
•Peregrinación	146

•Religión y Contrarreforma	146
•Castidad y honra	148
•Originalidad	149
•Influencias	150
Francisco de Quintana, <i>Historia de Hipólito y Aminta</i>	151
•Para empezar	151
• <i>In medias res</i>	152
•Historias intercaladas, episodios y digresiones	153
•Originalidad	154
•Influencias	155
Juan Enríquez de Zúñiga, <i>Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano</i>	156
•Para empezar	156
•Religión, Contrarreforma y peregrinación	157
•Verosimilitud	160
•Digresiones	160
•Originalidad	162
•Influencias	162
Cosme Gómez de Tejada, <i>León prodigioso</i> y Baltasar Gracián, <i>El criticón</i>	164
Conclusiones	166
Bibliografía	176

✠ Introducción

Cuando por primera vez leí *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, numerosas fueron las dudas que me asaltaron: ¿De dónde provenía una obra de esta naturaleza? ¿Por qué me parecía que estaba emparentada con el *Persiles* de Cervantes? ¿Habría un vínculo en lo profundo entre estas dos novelas? ¿Qué papel cumplía el aspecto religioso de ambos textos? ¿Por qué intuía un influjo de estas obras en *El Criticón* de Gracián? ¿Cómo situar estas novelas en la historia de la literatura española?

Como consecuencia de estas interrogantes y por mera curiosidad literaria me dí a la tarea de buscar si efectivamente estas obras se relacionaban y el material que encontré acrecentó mis inquietudes y me llevó a desarrollar esta investigación.

En una primera búsqueda y siguiendo las pautas de Marcel Bataillon y de Francisco López Estrada me dediqué a rastrear la existencia de novelas del mismo periodo y que acaso tuvieran características comunes.

Fue en la Biblioteca Nacional de Madrid donde hallé aquellas obras que al parecer podrían tener algún tipo de relación con el *Peregrino* y que desafortunadamente no habían llegado hasta nuestros días bien porque a pesar de haber sido editadas no gozaron de gran difusión o porque no pasaron por las planchas de la imprenta.

Por otra parte, y de nuevo siguiendo a los especialistas antes mencionados, emprendí la lectura y el estudio de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* (1554) de Heliodoro de Emesa y advertí que tal y como sugerían, muy probablemente Lope y otros escritores estaban imitando la obra de Heliodoro.

Como resultado de lo anterior aparecieron nuevas interrogantes: ¿Sería el *Peregrino* una muestra de *imitatio*? ¿Estaba Lope tomando como modelo a Heliodoro? ¿Las obras que encontré en la Biblioteca Nacional también seguían el modelo de Heliodoro o podrían derivarse de la novela de Lope? ¿Había una interrelación entre todas estas obras?

Debido a lo anterior, mi atención se centró en un problema que años antes formulara Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*: “*We see a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail*”.¹

Consideré entonces, que tal vez las ideas de Wittgenstein podrían encauzar la investigación que me proponía llevar a cabo pues este autor ya ofrecía una reflexión sistemática sobre las relaciones de “parentesco” que yo apreciaba en estas obras: “*I can think of no better expression to characterize the similarities than ‘family resemblances’; for the various resemblances between members of a family [that] overlap and criss’cross in the same way*”.²

Decidí, pues, centrar el tema de mi investigación en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la relación que mantenía con —las denominadas por la crítica— novelas griegas, bizantinas o de aventuras.

¹ Ludvig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, parágrafo 66, p. 32. [Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle.]

² *Ibid.*, parágrafo 67, p. 32. [No puedo pensar en mejor expresión para caracterizar estas similitudes que la de “aire de familia”, por la variedad de parecidos entre los miembros de una misma familia que se sobreponen y entrecruzan de la misma manera.]

Como dije, la investigación se inició con una lectura exhaustiva de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, porque esta obra se erigió en el modelo a seguir por varios escritores —entre ellos Lope. Se hizo necesario, entonces, mostrar el ingreso de la obra de Heliodoro en territorio hispánico, así como indagar la posibilidad de que diversos autores lo estuvieran tomando como modelo.

Por otra parte, había que detenerse asimismo en la obra de Aquiles Tacio, *Los más fieles amantes, Leucipe y Clitofonte* (1617) porque parecía plausible que también hubiera resultado una influencia para los autores de las novelas de aventuras.

A continuación procedí a enumerar y explicar las características de las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio con el fin de mostrar y definir aquellos elementos que me parecía eran los que las “hermanaban” con las novelas bizantinas o de aventuras.

En otras palabras, me propuse definir las características comunes que acaso relacionaban a las novelas bizantinas y para ello emprendí la lectura de la obra de Heliodoro y, por otra parte, me planteé el problema que significaba definir a la “novela” en un trabajo de esta naturaleza. En realidad, tuve que ir jalando hilos de muy variada índole con el fin de enmarcar el estudio que me proponía.

La estructura de este trabajo pretende ser un mero soporte en el que confluyan muy diversos aspectos u obras a tratar y que de ninguna manera podrían formar parte de un capítulo como tal. Por ello, he dividido la investigación en dos apartados que dieran cuenta, por una parte, de las características a analizar; y por otra, de las obras sujetas a estudio.

Como señalé, la tesis se divide en dos partes claramente definidas. La primera, intitulada “De Heliodoro a la novela de aventuras”, en donde se lleva

a cabo una revisión de aspectos muy variados: ingreso a España, ediciones y características de las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio; la definición de “novela” y su relación con las obras de los autores griegos; descripción de la *imitatio*; enunciación de las características de las novelas bizantinas y diferenciación entre novela bizantina, de aventuras, amorosa y de peregrinación.

En la segunda parte de este trabajo se aborda cada una de las novelas que al parecer está relacionada con la *Historia etiópica* de Heliodoro o con *Los más fieles amantes* Leucipe y Clitofonte de Aquiles Tacio. He reunido en este trabajo todas aquellas obras que los estudiosos han apuntado como novelas bizantinas o de aventuras.³

El *corpus* se conforma por las obras que se enuncian a continuación y se presentan bajo la siguiente división:

≈ Fundación del género:

Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea* (1552)

Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras* (1565)

≈ Esplendor del género:

Lope de Vega, *El peregrino en su patria* (1604)

Miguel de Cervantes, *Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617)

³ Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*; Francisco López Estrada, edición y estudio introductorio a Heliodorus de Emesa, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*; Marcel Bataillon, *Erasmus y España*; Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro* y Emilia Deffis, *Viajeros, peregrinos y enamorados*.

⇒ Ocaso del género:

Anónimo, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (1623)

Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta* (1627)

Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (1627)

Asimismo, consideré que sería conveniente ofrecer a manera de apéndice una copia de aquellas obras —depositadas en los fondos de reserva de distintas bibliotecas españolas— que no se imprimieron o no se reeditaron recientemente. Se presentan en formato de CD-ROM.

Aunque la segunda parte de la investigación constituye un recorrido por las distintas novelas de aventuras (o bizantinas), es necesario señalar aquí que *El peregrino en su patria* ocupa un lugar medular, ya que se intenta reconocer en esta obra las características comunes a todas las novelas bizantinas previas a la aparición de *El peregrino en su patria* de Lope, así como rastrear aquellos elementos innovadores de Lope que acaso pasaron a otros escritores.

En este punto son diversas las interrogantes que se presentan: ¿De qué fuentes bebe Lope? ¿Qué aporta la novela de Lope a escritores posteriores? ¿Pudo Lope influir en el *Persiles* de Cervantes? ¿Por qué han quedado un tanto abandonadas las novelas de aventuras? ¿Qué papel cumple *El peregrino en su patria* y las demás obras de aventuras en la constitución del género “novela” en España? ¿Cristaliza con Lope un modelo con características propias?

Por otra parte, es pertinente comentar qué otros trabajos han mostrado interés por las novelas de aventuras. La primera mención a estas narraciones la hace don Marcelino Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* y, años más tarde, Marcel Bataillon en la primera edición de *Erasmus y España* alude a la

influencia de Heliodoro, a la aparición de las novelas de aventuras y a su aceptación por los humanistas. Sin embargo, no será sino hasta la edición de Heliodoro, así como el estudio introductorio de Francisco López Estrada que propiamente se abra un camino para el estudio de estas obras.

Aunque numerosos han sido los trabajos de que ha sido objeto el *Persiles* de Cervantes, no corrieron con la misma suerte el resto de las novelas de aventuras. Por el contrario, escasos o nulos han sido los estudios y las ediciones de dichas obras. En el siglo XX se prepararon dos ediciones de *El peregrino en su patria* (M. Peyton y J. B. Avalle-Arce), una de la obra de Jerónimo de Contreras (M. A. Tejeiro) y la edición de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (A. Cruz Casado). De ahí que me interesara, además reunir en un mismo trabajo todas aquellas obras a que aludían los estudiosos, e intentar rastrear qué tenían en común.

Este trabajo ofrece una visión de conjunto de las novelas de aventuras, un análisis de las características más relevantes de cada una de las obras, una propuesta sobre *El peregrino en su patria* como modelo seguido por otros escritores, y una reflexión sobre la constitución de las novelas de aventuras y su posible evolución como género.

Si bien a lo largo de este trabajo estableceremos un diálogo más detallado con la crítica, podemos adelantar, en esta introducción, que fue Marcelino Menéndez y Pelayo quien señaló, por primera vez, que las novelas de aventuras son un intento de renovación de la novela sentimental, es decir, vio con claridad hacia dónde apuntaba la evolución de la novela.

Cuando López Estrada reedita la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, en su estudio introductorio alude a la vertiente española de las novelas que se derivaron de la del autor griego, como novelas bizantinas. Les otorga esta categoría porque fueron escritas a

imitación de los autores griegos de la misma manera que lo hicieron los bizantinos; es decir, no tiene en cuenta que las novelas que aparecen en la Península Ibérica surgen en tiempo y circunstancias muy diferentes.

González Rovira también las define como novelas bizantinas aunque destaca las particularidades de cada una de las obras; sin embargo, para este autor las novelas alegóricas de Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso* y *El criticón* de Baltasar Gracián deben considerarse como bizantinas aunque en ellas las reminiscencias heliodoranas sean mucho más sutiles: se emplea casi tangencialmente la estructura de las novelas de Heliodoro y Tacio y —al contrario de lo que sucede en las novelas de aventuras—, lo medular lo constituyen las historias interpoladas.

Por lo anterior, resulta evidente que González Rovira no aprecia una evolución lo suficientemente marcada en estas novelas como para concederles otra clasificación; en otras palabras, no tiene en consideración que estos autores introducen con gran fuerza las digresiones morales y alegóricas, lo que ya sugiere un propósito didáctico.

Asimismo, tampoco aprecia que en estas novelas la narración constituye un recurso estructural que da soporte a las digresiones y no como sucede en las novelas de aventuras donde un conjunto de relatos e historias se enlazan para formar un todo.

Coincido con Carlos García Gual en que es un dislate nombrar a las obras de Heliodoro y de Aquiles Tacio como bizantinas, ya que ninguna es posterior al siglo III; por tanto, tampoco me parece adecuado hablar de novelas bizantinas —nombre que les ha dado la crítica—, cuando se alude a las españolas de aventuras de los siglos XVI y XVII.

Emilia Deffis parece considerarlas más como novelas de viajes y de peregrinación, y aunque efectivamente la peregrinación aparece en todas estas

obras, hay que matizarlo porque no todas las novelas de peregrinación son de aventuras, es casi como negar su filiación heliodorana.

Para Durán, sólo existen dos novelas de aventuras: *El peregrino en su patria* y el *Persiles*; y dada la escasez de ejemplos propone que se consideren como una variación de la novela sentimental. Durán no toma en cuenta ni la imitación a Heliodoro y a Tacio, ni el desenlace siempre feliz que culmina con la reunión definitiva de los amantes, ni el inicio *in medias res*, ni que subyace a estas obras una ideología contrarreformista. Asimismo, Durán no reconoce la existencia de otras obras que aunque no gozaron de reimpressiones o permanecieron inéditas son una muestra representativa de la evolución de las novelas de aventuras.

Llevar a cabo una investigación como la que me propuse se tradujo en mostrar la relación que guarda la novela de Lope con el resto de las novelas de aventuras; me permitió ofrecer una visión de conjunto en donde se apreciara la transformación de dichas obras; además, fue posible determinar cuáles son las características que con mayor frecuencia aparecieron en estas narraciones.

Una vez estudiadas todas las novelas y tendidas las redes que les confieren un “aire de familia”, se ofrecen las conclusiones a que he llegado después de escribir esta tesis. Indudablemente, la investigación deja algunas interrogantes abiertas: ¿Efectivamente estas obras constituyen un eslabón dentro de la historia de la literatura española? ¿Qué fenómeno permitió que únicamente perduraran las novelas de Lope y de Cervantes? ¿Cómo evolucionaron las novelas de aventuras?

Primera parte:

De Heliodoro a la novela de aventuras

☞ Fortuna de Heliodoro y Aquiles Tacio

Fue un hecho fortuito, casi novelesco, el que permitió la difusión en España de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro⁴, suceso que acaso cambió el devenir de la “novela” en la tradición hispánica.

Según relata “un secreto amigo de su patria” en los preliminares de la edición de Amberes (1554)⁵ y que incluye J. Amyot en su prólogo a la edición francesa, “no había este libro jamás sido impreso, sino después que la librería del rey Matías de Hungría fué saqueada, en el cual saco se halló un soldado alemán que puso la mano encima, porque le vio ricamente estofado, y le vendió al que después le hizo imprimir en Alemaña”.⁶

Así pues, gracias al saqueo de una biblioteca y a la codicia humana es que esta obra de Heliodoro empieza su difusión por Europa.

En el caso particular de España hasta ahora se reconoce como la primera edición en castellano la de Amberes de 1554 y que, como ya apuntaba, tradujo

⁴ A lo largo de este trabajo la obra de Heliodoro recibirá indistintamente los nombres de *Las etiópicas*, *Historia etiópica*, *Los amores de Teágenes y Cariclea* o el más extenso de *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* tal y como aparecen mencionados por la crítica.

⁵ Cuando se mencione una obra por primera vez, se indicará entre paréntesis la fecha de publicación o en su caso la datación del manuscrito con el fin de mostrar la evolución de una definición o de un género.

⁶ El prólogo de J. Amyot se incluye en la edición de Francisco López Estrada sobre la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Aldus, Madrid, 1954.

“un secreto amigo de su patria”. En 1581 Pedro Lasso en Salamanca volverá a imprimir esta versión anónima de *Las etiópicas*. Así, durante más de treinta años ésta fue la única traducción de que se dispuso y “tuvo para los letrados el interés nada desdeñable de reproducir el prefacio de Amyot, que nos ilustra sobre las razones que podían tener los erasmistas para aficionarse a Heliodoro”⁷.

Posteriormente la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* se conocerá por la traducción de Fernando de Mena,⁸ que alcanzó varias impresiones: Alcalá de Henares (1587), Barcelona (1614), Madrid (1615) y Madrid (1787).

Asimismo, Francisco López Estrada da noticia de otras dos traducciones: la de Agustín Collado del Hierro, que se llevó a cabo muy probablemente en el primer tercio del siglo XVII. Sólo se conservó de ella un fragmento dentro de la obra EL FENIX/ Y SV HISTORIA NATVRAL/ ESCRITA/ En veinte y dos Exercitaciones, Diatribes,/ o Capítulos./ AL SEÑOR DON LVIS MENDEZ/ de Haro Gentil-Hombre de la Cámara/ desu Magestad./ Por don Ioseph Pellicer de Salas y Tobar, Señor de la casa/ de Pellicer, y Cronista de los Reynos de Castilla./ [Grabado] / En Madrid en la Imprenta del Reyno,/ Año MDCXXX./ A costa de Pedro Coello, mercader de libros.

Muy curioso resulta que en esta obra de José Pellicer el traductor, —Agustín Collado—, compare a Cariclea con el ave fénix, acción que no tiene precedentes en otros textos.

⁷ Antonio Vilanova y Marcel Bataillon, “Teoría y sentido de un género: la *Historia etiópica* y los libros de aventuras peregrinas”, en López Estrada, Francisco (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, pp. 318-319.

⁸ Es justamente esta traducción la que continúa difundándose hoy en día.

Con mas gallarda apostura
Que la aue generosa
[Mudada en mejor figura]
Sale a juuentud hermosa
De la falsa sepultura.

Entre el conuento vocal
Mostró el decoro inmortal
En el templo Cariclea
De mucha pompa Eritrea
Bañado el manto Real.

Y como su luz flamante,
Que en Egipto la decora
Cohorte sigue volante,
Que de su Reyna adora
Todo el camino fragante.

Tal la sigue, tal la espera,
Quanta deidad la venera
Religiosa Menfis sabia,
Como Fenix al Arabia
Buelua a su estancia primera.⁹

En el siglo XVIII aparece también la traducción de Fernando Manuel de Castillejo (1722), que no gozó de gran aceptación por su carácter libérrimo.

Por lo que se refiere a la traducción de la obra de Aquiles Tacio, *Los más fieles amantes*, *Leucipe* y *Clitofonte*, sabemos que “la traducción

⁹ Diatriba XII, fols 167r y 168v. Se localiza un ejemplar de esta obra en la Biblioteca Nacional de México, [signatura: RFO 868.3 PEL.f 1630.]

completa en latín apareció en 1551; al italiano, en 1560; al francés, en 1568; al inglés, en 1597”¹⁰. Es importante señalar aquí que no fue sino hasta 1617 que se publicó una traducción al español de dicha obra; aunque sabemos que Francisco de Quevedo¹¹ llevó a cabo la primera traducción de la obra de Aquiles, ésta nunca se publicó y se la considera perdida, de suerte que hemos de considerar la traducción de Diego de Agreda y Vargas de 1617 como la primera edición castellana de la obra de Tacio lo que la sitúa a más de medio de siglo de distancia, por cuanto a su publicación en España, de *Las etiópicas* de Heliodoro.

Es importante resaltar que *Las etiópicas* aparecen por primera vez en 1554, y que la traducción de la obra de Aquiles Tacio se publica en 1617, lo que significa que la distancia en el tiempo también va a representar un elemento a considerarse en el momento de analizar la influencia que estos autores ejercen sobre los que se ha dado en llamar autores de la novela bizantina española.

Se advierte, pues, que la mayor influencia que reciben en España las novelas bizantinas proviene de *Las etiópicas*. No obstante que en el *Clareo y Florisea*, Núñez de Reinoso publica en cuatro capítulos una traducción de *Los más fieles amantes*, *Leucipe* y *Clitofonte*, de Aquiles Tacio, no podemos valernos de ella en un sentido estricto dado que ciertos pasajes pueden verse como una traducción, pero contenidos en una obra mayor, obra propia de Núñez de Reinoso.

Por consiguiente, si Lope de Vega y Cervantes no pudieron haber leído la traducción de Aquiles Tacio cuando escribieron *El peregrino en su patria* y el *Persiles*, esto plantea una llamada de atención para los estudiosos de la

¹⁰ Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, p. 260.

¹¹ Así lo afirma el propio Francisco de Quevedo en su *Anacreón Castellano*, p. 247. “Pongo, por haberle traducido, las palabras castellanas.”

novela bizantina española que consideran estas obras como las más representativas de la herencia griega, surgidas bajo la influencia de Heliodoro y Tacio. De acuerdo con las fechas revisadas suponemos, más bien, que existe la influencia de Heliodoro mas no la de Tacio, a quien sólo habrían podido conocer a través de la obra de Núñez de Reinoso, lo que reduce o elimina su posible influencia, puesto que no tuvieron acceso a la propia obra de Tacio, sino a unos capítulos insertados en una obra mayor.

Ahora bien, es necesario abordar asimismo el problema de la datación de la escritura de estas obras, entre otras razones para comprender el desasosiego que produce en ciertos investigadores el que sean denominadas como “novelas bizantinas”. Según advierten algunos estudiosos es más que probable que la novela de Aquiles Tacio se haya escrito hacia finales del siglo II y haya sido ampliada en los siglos III ó IV.

En cuanto a la factura de la obra de Heliodoro, podemos aceptar lo que del autor y su obra se menciona en el prólogo a la edición de Madrid de 1615:

Heliodoro, según Focio en su Biblioteca, fue hijo de Teodosio de la casa Fénix, que debía ser noble en Grecia; su patria, Amindena (o como otros mejor dicen, Emisena, lugar de Fenicia, de donde se llamó Amindeno o Emiseno). Martino Crusio le haze del linage de los Helios. Éste, pues, según los auctores alegados, y Nicéforo Calixto y Sócrates en la *Historia eclesiástica*, compuso siendo mozo estos amores de Teágenes y Cariclea, debajo del nombre de *Historia Etiópica*. (...) Según Nicéforo y Sócrates fue el que introdujo en Tesalia que el clérigo que con la mujer con quien había contraído

matrimonio siendo seglar, volvía a cohabitar, fuese privado del sacerdocio y privilegios sacerdotales.¹²

Así pues, por los elementos cristianos presentes, podemos concluir que ambas novelas datan de los primeros siglos de nuestra era y que su llegada a España puede precisarse a partir de las ediciones con que contamos a mediados del siglo XVI, para la obra de Heliodoro, y a principios del XVII para la de Tacio.

∞ Hacia la definición de novela

La llegada de *Las etiópicas* de Heliodoro a España y posteriormente *Los más fieles amantes*, *Leucipe* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio genera, sin lugar a dudas, un cambio notable en la escritura que tendrá repercusiones destacadas en la evolución de la novela peninsular.

Para el caso que nos ocupa, el estudio sobre *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega y su influencia sobre otros autores, se vuelve imprescindible partir de la definición de “novela” que propusieron tratadistas, estudiosos y escritores en los siglos XVI y XVII, puesto que según afirma E. C. Riley en su *Cervantes’ theory of the novel*

In the sixteenth and early seventeenth centuries there was, strictly speaking, no theory of the novel. That is to say, what there was did not exist in its own right. The theoretical observations on prose fiction occasionally to be found in critical and moralistic writings, plays, novels, authors’

¹² Reproducido por Francisco López Estrada en su edición de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, p. LXXXIV.

*prologues, and the like were nearly all adapted from poetics, which in their turn contained a strong leavening of rhetorical theory.*¹³

Así, a pesar de la ausencia de una teoría de la novela como tal¹⁴, es posible rastrear qué pensaban y cómo definían este género Lope y sus contemporáneos.

Empezaremos por citar aquí la forma en que Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611 y ampliado por Benito Remigio Noydens en 1674) define el término: “Novela: un cuento bien compuesto o patraña para entretener a los oyentes, como las novelas de Bocacio [sic].”¹⁵

La referencia a Boccaccio¹⁶ claramente alude a que este autor empleó la palabra ‘novella’ en el mismo sentido que ‘favola’, ‘parabola’ e ‘istoria’ en el *Decamerón* y a partir de la difusión de éste se fue imponiendo ese vocablo en el resto de Europa. Ahora bien, puesto que el autor italiano denomina así a las historias contenidas en el *Decamerón*, se tiende a aceptar, en un principio, como ‘novella’ a un género de narración breve.

¹³ Riley, E. C., *Cervantes's theory of the novel*, p.1. [En los siglos XVI y XVII no había, en sentido estricto, una teoría de la novela. Es decir, lo que había no existía por derecho propio. Las observaciones teóricas sobre la prosa de ficción —que ocasionalmente se encontraban en escritos críticos y morales, obras de teatro, novelas, prólogos y textos de ese tipo— provenían de adaptaciones de poéticas que a su vez contenían una fuerte influencia de teoría retórica.]

¹⁴ No aparece mención alguna a la épica en prosa (mucho menos a ‘novela’) en las siguientes retóricas o poéticas consultadas: Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana* (1541), Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (escrito en la primera mitad del siglo XVI y publicado por primera vez en 1737), Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana* (1575), Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano* (1580), Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (1592), Bartolomé Jiménez Patón, *Eloquencia española en arte* (1604).

¹⁵ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana y Española*, p. 831.

¹⁶ Vale la pena puntualizar, tal y como afirma Jean-Michel Laspéras en *La nouvelle en Espagne au Siècle D'Or*: “le terme n'est pas apparu avec la première traduction imprimée du *Dècaméron*, en 1496, mais dès 1493, dans une des oeuvres les plus diffusées du XVe et du XVIe siècles, la version castillane du *Directorium vitae humanae, alias Kalilah et Dymna*, de Jean de Capoue: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*.” p. 142. [El término no apareció con la primera traducción del *Decamerón* en 1496, sino en 1493 en una de las obras más difundidas de los siglos XV y XVI, la versión castellana del *Directorium vitae humanae, alias Kalilah et Dymna*, de Jean de Capoue: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*.]

En los *Orígenes de la novela*, Marcelino Menéndez y Pelayo afirma que fue Pedro Alfonso en su *Disciplina Clericalis* (cerca de 1106) el que originó o introdujo una forma de escritura en España que podría considerarse como un antecedente de lo que posteriormente sería la novela.¹⁷ Asimismo, don Marcelino apunta que la influencia italiana no fue sino un paréntesis en la historia de la prosa española, influencia que no terminaría sino con la obra cervantina en que se recupera la tradición europea del *exemplum*.¹⁸

Resulta necesario señalar aquí la enorme circulación de los *occasionnels* en Francia, aquellos relatos o discursos que “proclamaban hechos extraordinarios susceptibles de sorprender”¹⁹ y que circularon también en la península ibérica, seguramente influyen en la prosa española.

Vale la pena recordar aquí que “en la novela de aventuras, el rapto, el reconocimiento y también la boda realizada a pesar de los obstáculos, suelen servir de armazón a la *nouvelle* principal”.²⁰

Asimismo, en ocasiones se utilizan como medio para introducir un ejemplo, es decir, tienen un valor moral, edificante.

Cuando Juan de Timoneda publica por primera vez en Valencia *El Patrañuelo* (1567) ya está sentando las bases para otra forma de narración que

¹⁷ Cabe recordar aquí que Pedro Alfonso traduce cuentos árabes al latín, y como consecuencia de ello introduce el tesoro narrativo árabe a Europa.

¹⁸ Graciela Cándano ya indica que el *exemplum* “constituye el primer eslabón de una cadena que más adelante llevará a la novela”. Cf. Graciela Cándano, *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, (Colección de bolsillo, 13), México, 2000. Para la difusión y construcción de las narraciones a modo de *exemplum* en la Edad Media, véase Jean-Michel Laspéras, *Op. cit.*, pp. 115-121.

¹⁹ Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 430.

²⁰ Shklovski, V., “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la ‘novella’”, en Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 127.

persigue el entretenimiento a la vez que incorpora la tradición oral²¹. Así en su *Epístola al amantísimo lector* el autor afirma que

Semejantes marañas [patrañas] las intitula mi lengua natural valenciana *Rondalles*, y la toscana *Novelas*, que quiere decir: 'Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asados cuentos, con tal que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos'.²²

Para Marcelino Menéndez y Pelayo, *El Patrañuelo* es "la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia, tomando de ellas el argumento y los principales pormenores, pero volviéndolas a contar en una prosa familiar, sencilla, animada y no desagradable".²³

Vemos, pues, que en España también se entendía por novela un conjunto de narraciones breves cuya finalidad parecía ser el entretenimiento de un público amplio, y que—al igual que los *occasionnels*— proclamaba los hechos narrados como verídicos.

Lucas Gracián Dantisco, en su *Galateo español* (1586),²⁴ afirmaba que debe "ser la maraña del tal cuento clara, y con tal artificio que vaya cevando

²¹ Bástenos leer la definición de patraña que aparece en el *Tesoro de la Lengua Castellana y Española: Patraña*. Es cuento fabuloso para entretener. Dixose a patribus, porque son cuentos oydos de padres a hijos para entretenerse. *Vel a verbo patrare*, que vale inventar o hazer, por ser invención hecha y compuesta fabulosamente. pp. 856-857.

²² Juan Timoneda, *El patrañuelo*, p. 41.

²³ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. III, pp. 75-76.

²⁴ "Es probable que saliera a la luz antes de 1586: el 30 de septiembre de este año la Inquisición de Sevilla daba licencia a un Francisco Muñoz Centeno para el envío de nueve cajas con destino al 'reino de tierra firme', o sea, al Perú; en una de las cajas iban 'quatro Galateas españolas'. (...) No podía tratarse de la *Galatea* de Cervantes, ya que ésta no aparece nunca con el atributo de 'española', sino del *Galateo español*, cuyo título figurará a menudo en las listas de libros españoles exportados a América.", Margherita Morreale Estudio introductorio al *Galateo español*, p. 5.

el gusto, hasta que, con el remate y paradero de la novela, queden satisfechos y sin duda”.²⁵

Por otra parte, vale la pena recordar aquí algunos capítulos (VI-VII y XLVII-XLVIII) del *Quijote* (1605) en donde Cervantes aventura ya una suerte de definición de género, puesto que agrupa algunas obras de conformidad con sus características: en los capítulos VI y VII se hace la criba de los libros que merecen “hacer un rintero dellos, y pegarles fuego” y claramente se distingue una clasificación: libros de caballerías, novelas de pastores y cancioneros.²⁶ De igual forma, en los capítulos XLVII y XLVIII en los que don Quijote conversa con el canónigo, se discurre sobre los rasgos específicos de las epopeyas y las obras dramáticas.

Cervantes apunta algunas ideas que, en su conjunto, parecen ya una propuesta razonable sobre lo que según él debería ser una ‘novela’. Alude a toda suerte de asuntos que un autor inteligente puede describir: una variedad de sucesos, la ejemplaridad de un héroe, hechos trágicos o felices en que interviene un cambio de fortuna, una variedad de personajes, temas en los que se aborden diferentes ramas del conocimiento, así como las cualidades ejemplares del hombre.

De igual forma, Cervantes también apunta otros aspectos a considerar en la escritura de la novela. Para él es necesario escribir con un estilo placentero, echando mano de una ingeniosa invención y dentro de los límites de la verosimilitud. Asimismo, indica que el escritor podrá valerse de los cuatro géneros principales e incluirlos en su novela y, por último, aclara que la épica puede escribirse tanto en verso como en prosa.

²⁵ Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 155.

²⁶ En el último apartado del *Diálogo de la lengua* (hacia 1533) también aparece un escrutinio menos extenso y riguroso que el cervantino sobre algunas obras en prosa, aunque aquí no se mencionan como novelas. Cf. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Cátedra (Letras Hispánicas, 153), Madrid, 1984.

El propio Cervantes, en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613), ya da una pauta sobre cómo está enlazando los *exempla* a los que aludía Menéndez y Pelayo con otra forma de novelar:

Heles dado nombre de Ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.²⁷

Más adelante afirma ser el primero que ha novelado en lengua castellana, “que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas”.²⁸ Lope de Vega hace una afirmación en este mismo sentido: “(...) en España (...) también hay libros de novelas, dellas, traducidas de italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes.”²⁹ Aunque no podemos olvidar los intentos ‘por novelar’ de tantos otros escritores que sería imposible nombrar aquí, hay que reconocer que Cervantes arrasa con todo lo anterior: Amadises, Timoneda, novelas sentimentales, etc.

Años más tarde, Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El pasajero* (1617), aborda la definición de novela de esta manera:

Doctor. ¿Acaso gustáis de novelas al uso?

Don Luis. No entiendo este término, si bien todas tengo por inclinación, por carecer de cantidad de versos.

²⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. I, p. 52.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, p. 613.

Doctor. Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras.³⁰

Por último, apunta también en una intervención del Doctor que

La novela, tomada con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía.³¹

En estas afirmaciones Cristóbal Suárez de Figueroa hace una distinción digna de ser mencionada. Por una parte, habla de 'novelas al uso', que evidentemente son aquellas que están dirigidas a un público amplio y poco escrupuloso y cuyo único fin es el entretenimiento; por otra, se refiere a la 'novela tomada con rigor', que deja constancia de su carácter moralmente edificante, de su ingeniosísima factura y que ofrece al lector materia para la reflexión.³²

Dice Lope de Vega en *La desdicha por la honra* (1624), aludiendo a este sentido de entretenimiento:

Porque, ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme,

³⁰ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 178.

³¹ *Ibidem.*, p. 179.

³² Muy pertinente resulta aquí la definición de Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache* sobre la existencia de un lector vulgar y otro discreto. Cf. el capítulo "Lecturas y lectores 'populares' desde el Renacimiento hasta la época clásica" en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Op. cit.*, pp. 411-434.

para que ni sea tan grave el estilo, que canse a los que saben, ni tan desnudo de algún arte, que le remitan al polvo los que entienden.³³

Ofrece Lope los recursos de que se vale: temas a tratar, inclusión de sentencias y documentos, así como diversos géneros textuales dentro de la novela. Forma de concebir y escribir un texto que se aprecia en distintas obras del autor: *El peregrino en su patria* (1604), *Pastores de Belén* (1612), *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624), *La Dorotea* (1632), además de en numerosas comedias.³⁴

Por último, Bernardo de Balbuena, en el prólogo a *El Bernardo* (1624), apuntaba:

Y así conviene que la narración poética no comience del principio de la acción que ha de seguir, sino del medio, para que así, al contarla toda, se comience, se prosiga y acabe artificiosamente, y traya con eso en su discurso aquel deleite que el artificio con su novedad, y la novedad con su admiración suelen causar, tanto mayor cuanto más ingenioso es, y más sutiles y menos violentas invenciones descubre. Sirve también este modo, de contar las cosas con artificio, de engañar disimuladamente el receloso gusto del lector, que siempre con la prolijidad se cansa; el cual comenzando su lectura por el medio de la fábula, caminado tras los deseos de saber su principio, al encontrarlo se halla tan cerca del fin que no le es molesto acabar lo que resta.³⁵

³³ Lope de Vega, *Las desdicha por la honra*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, p. 1009.

³⁴ Cf. Luis Pérez C. y Sánchez Escribano, Federico, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, CSIC, (Anejos de Revista de Literatura, 17), Madrid, 1961.

³⁵ En Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el manierismo y barroco españoles*, pp. 123-124.

Este autor considera ya la “narración poética” como un género y apunta hacia la importancia de mantener la atención del lector por medio del inicio *in medias res*³⁶; pareciera, pues, que tal forma de los autores griegos se ha impuesto definitivamente.

∞ Heliodoro y Tacio

En un intento por reconstruir o reflejar la forma en que escritores y tratadistas de los siglos XVI y XVII apreciaron los rasgos más destacados ya no sólo sobre la novela, sino sobre las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio, se presentan a continuación diversas ideas y opiniones que acaso nos den una pauta para tener acceso a una definición de lo que se ha dado en llamar “novela bizantina”.

A pesar de que dos grandes estudiosos de la época —Sánchez de Lima y Díaz Rengifo— no abordan la problemática de la novela,³⁷ para Alonso López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* (1596), *Las Etiópicas* se vuelven un tópico recurrente y un punto de referencia constante.

Sabemos que los estudiosos de la época se guiaban por las poéticas de Aristóteles o de Horacio que no trataban cuestiones sobre narrativa; como consecuencia, se da una suerte de vacío en lo que se refiere a este género.³⁸

³⁶ Fórmula empleada por Horacio en su *Arte poética*: “*semper ad euentum festinat et in medias res/ non secus ac notas auditorem rapit...*”, vv. 148-149.

³⁷ Véase la nota al pie número 12. Asimismo cabe señalar que Francisco de Cascales en sus *Cartas filológicas* (1634) hace una mención tangencial a Tacio con motivo de la definición de una palabra. Tomás Tamayo de Vargas en sus comentarios a la obra de Garcilaso de la Vega (1622) en varias ocasiones se refiere a Heliodoro como ‘suavísimo’; Fernando de Herrera en las notas a la obra de Garcilaso de la Vega tampoco alude al tema que nos ocupa.

³⁸ Dado el carácter de las obras que se publicaban, en Italia surgieron tratadistas, por ejemplo, Robortello y Tasso, que ya presentaban en sus escritos cuestiones muy puntuales para abordar la ‘novella’.

Resulta por ello sorprendente que López Pinciano acuda en muchas ocasiones a Heliodoro y que conciba como poesía en prosa.

Sin embargo, López Pinciano intenta subsanar ese vacío y para ello se vale de *Las etiópicas* frecuentemente ofrece ejemplos del texto griego a los que da la categoría de 'imitables'. Este tratadista abre así la posibilidad de establecer una 'poética' para las obras en prosa, es decir, instituye a los griegos como modelo para las narraciones del Siglo de Oro.

Otros tratadistas de la época abordan mayormente cuestiones poéticas, puesto que siguen el camino trazado por Aristóteles y Horacio. Es hasta más tarde, en el siglo XVIII, con la *Poética* de Ignacio de Luzán, cuando se tratarán con amplitud cuestiones sobre narrativa.

En lo que se refiere a las obras dramáticas, el *Arte nuevo de hacer comedias* viene a llenar ese vacío preceptivo.

López Pinciano hace un intento por dignificar las obras renacentistas o barrocas al equipararlas con aquellas de los autores de la antigüedad; lo que demuestra el interés por enunciar el problema del vacío en las poéticas de los rasgos más destacados de las novelas del momento.

No sólo López Pinciano tuvo la audacia de abordar las características de las denominadas novelas bizantinas: los propios autores también aventuraron sus comentarios al respecto, puesto que partían de la asimilación de las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio y del principio de la *imitatio*³⁹ a la que

³⁹ H. Lausberg en *Elementos de retórica literaria* la define como una materia de ejercitación que se lleva a cabo "pasivamente por la lectura de textos literarios que estimulan a la *imitatio*, con lo que un orador muy versado aprovecha siempre consciente, medio consciente o inconscientemente por '*imitatio* concentradora' el gran número de obras que le son usuales en su memoria para la propia finalidad del discurso". p. 239. Véase también Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 179), Madrid, 1972.

consideraban casi como un deber y como una forma por medio de la cual se manifestaba el anhelo de emular a los autores griegos.⁴⁰

Con el fin de ordenar y presentar los puntos de vista y opiniones de escritores y tratadistas sobre las novelas griegas, se establecen en este trabajo algunos apartados para apreciar la relación entre *Las etiópicas* o *Leucipe y Clitofonte* y la composición de las novelas españolas de aventuras. Esto con el objeto de mostrar el vínculo existente entre Heliodoro y Tacio y los autores de las denominadas novelas bizantinas.

Una vez expuestas esas categorías, se estará en condiciones de abordar ya directamente las novelas bizantinas españolas con el objeto de apreciar las innovaciones propias de cada autor.

∞ Poesía en prosa

Amplia fue la discusión sobre la validez de narraciones de carácter poético durante los siglos XVI y XVII, cuestión que hace pensar que la reiterada mención de este tema se debe a la inquietud causada por la transición de un género a otro. Diversos autores van a referirse a este cambio en términos muy positivos; por ejemplo, López Pinciano afirmaba haber “caydo en la cuenta que la *Historia de Ethiopia* es vn poema muy loado, mas en prosa; y también las comedias italianas en prosa son poemas y parecen muy bien”.⁴¹

La discusión sobre la poesía en prosa o narraciones poéticas también tuvo lugar en las Academias de Madrid. En 1612, Soto de Rojas —en su

⁴⁰ Aunque algunos críticos consideran al *Libro de Apolonio* (c. 1250) como novela bizantina, no se aborda en esta tesis, entre otras razones, porque no toma como modelo las obras de Heliodoro ni de Aquiles Tacio, sino, al parecer un texto perdido.

⁴¹ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, vol. I, p. 206.

Discurso sobre la poética con el que se inauguró la Academia Selvaje—⁴² después de una disquisición sobre las ideas de Aristóteles, apuntaba hacia la validez de escribir poesía en prosa: “De aquí se colige, que también hay poetas en prosa, como son Heliodoro, Lucio Apuleyo, Doroteo y otros muchos (...)”.⁴³

En 1602, en un texto preliminar de *La hermosura de Angélica*, Lope de Vega se refiere a la prosa poética como un legado de los autores griegos al afirmar que “la prosa suele hartas veces hurtar a la poesía sus licencias, como en Heliodoro, Apuleyo y muchos de los modernos”.⁴⁴

Francisco de Lugo y Dávila en la Introducción a su *Teatro popular* (1622) también aborda esta cuestión:

Aunque los italianos, (...) con tanto número de novelas, pudieran escusarnos hazer nuevas imaginaciones, y inquirir nuevos sucessos: en la antigüedad hallamos en los Griegos dado principio a este género de Poemas, qual se vee en la de Teágenes, y Cariclea, Leucipo [sic] y Clitofonte, y en nuestro vulgar el *Patrañuelo*, las historias tráxicas, Cervantes, y otras muchas.⁴⁵

Asimismo, Lope en *La dama boba* (1613) nos presenta dos cuestiones centrales para la preceptiva poética del XVI: la existencia de la poesía en prosa, así como la existencia de dos tipos diferentes de prosa, la poética y la

⁴² Se le asignó este nombre porque se celebraba en casa de don Francisco de Silva.

⁴³ En José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, p. 101.

⁴⁴ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, ff. preliminares s/n, 1602. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/5135.]

⁴⁵ Francisco de Lugo y Dávila, *Teatro popular*, fol. 3. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/5412.]

historial. Además expone otros aspectos destacados por López Pinciano como el argumento amoroso y el inicio *in medias res*.

Escena IV

Nise y Celia, *criada*

Nise ¿Diote el libro?

Celia Y tal, que obliga
a no abrille ni tocalle.

Nise Pues, ¿por qué?

Celia Por no ensucialle,
si quieres que te lo diga:

En cándido pergamino
vienen muchas flores de oro.

Nise Bien lo merece Heliodoro,
griego poeta divino.

Celia ¿Poeta? Pues parecióme
prosa.

Nise También hay poesía
en prosa.

Celia. No lo sabía.

Miré el principio, y cansóme.

Nise Es que no se da a entender,
con el artificio griego,
hasta el quinto libro, y luego
todo se viene a saber
cuanto precede a los cuatro.

Celia En fin, ¿es poeta en prosa?

Nise Y de una historia amorosa
digna de aplauso y teatro.

Hay dos prosas diferentes:
poética y historial.
La historial, lisa y leal,
cuenta verdades patentes,
con frase y términos claros;
la poética es hermosa,
varia, culta, licenciosa,
y oscura aun a ingenios raros.
Tiene mil exornaciones
y retóricas figuras.⁴⁶

∞ Verosimilitud

Alonso López Pinciano aborda el problema de la verosimilitud señalando la relación entre lo verosímil, lo histórico y lo verdadero. (Naturalmente, ésta no es una confusión por parte del tratadista sino una aclaración para aquellos que en ese momento no hacían la distinción entre estos tres rasgos):

Bien estoy en esso, dixo el Pinciano, mas al poema de Heliodoro falta también el fundamento en historia, y éstas son ya muchas faltas.

Fadrique dixo: ¿Y cómo sabéys vos esso? ¿Por ventura ay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fué de las sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopía que Cariclea no fué hija de Hidaspes y Persina, reyes de Ethiopía? Yo quiero que sea ficción, como dezís, y yo creo: mas como se puede aueriguar, no ay por que condenar al tal fundamento como fingido; y en esto, como en lo demás,

⁴⁶ Lope de Vega, *La dama boba*, Acto I, escena IV, vv. 272-304, pp. 74-75.

fué prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita, y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como antes está dicho, de su argumento.⁴⁷

En otro apartado de su obra, López Pinciano al referirse a la fama y memoria de Theágenes y Cariclea parece también enlazar lo verdadero con lo verosímil: “cumplió con la verisimilitud el poeta, porque nadie podría dezir que en Ethiópía no huuo rey Hydaspes, ni reyna Persina”.⁴⁸

El propio Lope relaciona igualmente lo verdadero con lo verosímil cuando le aclara a Marcia Leonarda que “advierta vuestra merced que no repito otra vez este nombre (...) por no exceder de las palabras desta ocasión, así me precio del rigor de la verdad, a ley de buen novelador”.⁴⁹

Ahora bien, ya en el prólogo de Amyot para la traducción francesa de *Las etiópicas* —que se incluyó en la primera edición española de Amberes—, aparecía también una referencia a la verosimilitud: “es menester mezclar tan doctamente lo verdadero con lo falso, guardando siempre apariencia de verdad, y refiriendo lo uno a lo otro, de suerte que no haya discordancia del principio al medio ni del medio al fin”.⁵⁰

Es importante señalar aquí que no podemos perder de vista que el carácter tan fantástico de los episodios así como la gran variedad de elementos humanos y reales que presentan las novelas de Heliodoro y Tacio ofrecían un panorama ideal para el empleo del principio aristotélico de la verosimilitud.

⁴⁷ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, vol. III, pp. 194-195.

⁴⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 332.

⁴⁹ Lope de Vega, *Guzmán el bravo*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, p. 1091.

⁵⁰ J. Amyot, “Prólogo a la versión francesa de la *Historia etiópica*”, en Francisco López Estrada, *Op. cit.*, pp. LXXIX-LXXX.

Asimismo cabe señalar que en las novelas bizantinas del Renacimiento se conjugan admirablemente lo fabuloso y lo verosímil en un engranaje perfecto de episodios que lejos de obstruir la credibilidad del texto configuran un todo armónico susceptible de ser creído.⁵¹

En estas obras se aprecia una preocupación constante por la construcción de lo verosímil; de ahí que el encadenamiento de los episodios cumpla una función primordial no sólo a nivel de la estructura de la obra, sino que es tenido en cuenta para alcanzar la verosimilitud en la narración.

∞ *In medias res*

Indudablemente las traducciones de Heliodoro y Tacio marcaron la pauta en el empleo del inicio *in medias res* al tiempo que validaban con su ejemplo el uso de dicho recurso por los autores del Siglo de Oro.

Tratadistas y escritores justifican que la narración empiece a la mitad porque mantiene la atención del lector:

Y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente desseosso de encontrar con el principio, el qual se halla al medio libro, y que aviendo passado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado.⁵²

Para López Pinciano “Heliodoro guardó esso [el dar principio *in medias res*] más que ningún otro poeta, porque Homero no lo guardó con esse rigor, a

⁵¹ Marcel Bataillon en *Erasmus y España* en el capítulo intitulado “Últimos reflejos de Erasmo” refiere de manera muy puntual la forma en que Cervantes empleó en sus obras la verosimilitud. Cf. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, pp. 777-780.

⁵² Alonso López Pinciano, *Op. cit.*, vol. III, pp. 206-207.

lo menos en la *Ilíada*, ni aun en la *Vlysea* si bien se mira, y, si miramos a Virgilio, tampoco comenzó del medio”.⁵³

Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, cuando responde al *Antídoto contra la pestilente poesía de las ‘Soledades’* de Jáuregui, justifica que Góngora haya postergado el dar a conocer el nombre del protagonista del poema porque la obra empieza *in medias res*:

Si en la primera [parte], que sola oy a salido a luz, este mançebo está por baptizar, tenga V. m. paciencia, que en la segunda o la tercera se le baptizarán y sabrá su nombre, pues Heliodoro en buena parte de su *Historia etiópica* nos hizo desear los nombres de la donçella y el mançebo, sujetos principales de su Poema, que al fin supimos ser Theágenes y Cariclea.⁵⁴

Muy pertinente resulta la explicación de Fernández de Córdoba porque —al igual que López Pinciano—, se vale de Heliodoro para ‘autorizar’ el poema gongorino. ¿Qué mayor autoridad para justificar el inicio de la *Soledad Primera* del poeta cordobés?

Del océano, pues, antes sorbido,
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas
—alga todo y espumas—,
halló hospitalidad donde halló nido

⁵³ *Ibíd.*, p. 207.

⁵⁴ Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto o Apología por Las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto* en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Apéndice VII, p. 406.

de Júpiter el ave.

Besa la arena, y de la rota nave

aquella parte poca

que le expuso en la playa dio a la roca:

que aun se dejan las peñas

lisonjear de agradecidas señas.⁵⁵

☞ Episodios, nudos y desenlace

Enorme atención —casi diría entusiasmo— despertaba la forma de entrelazar los episodios y tejer la trama en los escritores y estudiosos en la Edad de Oro. Sin duda debido a que en las novelas bizantinas, a diferencia de las comedias⁵⁶, el tiempo en que ocurren las acciones no tiene ningún tipo de limitación, y pueden transcurrir años desde la primera separación de los amantes hasta su reencuentro definitivo. Y a lo largo de este transcurrir de las acciones de la historia principal se van entretejiendo un sinnúmero de episodios: digresiones, información necesaria para la comprensión de la trama y exornaciones.

Según López Pinciano

Los episodios son aquellas acciones, las cuales —aunque son tan fuera de la fábula, que se pueden quitar della quedando perfecta— deven ser tan aplicados a ella, que parezcan vna misma cosa: y como se suele dezir de las guarniciones o faxas

⁵⁵ Luis de Góngora, *Soledades y sonetos*, Soledad Primera, vv. 22-33, pp. 9-10.

⁵⁶ Recuérdese la afirmación del propio Lope en *El arte nuevo de hacer comedias* cuando se refiere a la duración de la acción: "Pase en el menos tiempo que ser pueda".

bien puestas, que parezcan aver nacido con la ropa guarnecida.⁵⁷

Para este tratadista no hay duda de que quien ejecuta mejor el ‘anudar y desanudar’ de la historia es Heliodoro a quien “en esso del ñudo y soltar nadie le hizo ventaja, y, en lo demás, casi nadie”.⁵⁸

Muy probablemente El Pinciano contribuyó con sus observaciones sobre la obra de Heliodoro a su mayor difusión, por otra parte, es tal la admiración y la recurrencia con la que López Pinciano elogia esta destreza de Heliodoro que sería difícil reunir todas las referencias aquí. Se ofrecen aquellas que parecen más pertinentes:

“La historia de Heliodoro épica (...) atando va siempre, y nunca jamás desata hasta el fin.”⁵⁹

“De Heliodoro no ay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escrito; a lo menos, ninguno tiene más deleyte trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias.”⁶⁰

De entre la profusión de elementos por ‘desanudar’ cabe destacar como una constante el motivo de los ‘falsos hermanos’ que aparece ya en *Las etiópicas* y en *Leucipe y Clitofonte*. Asimismo, resulta oportuno mencionar aquí que hay un elemento que favorece el que las historias o episodios se ‘añuden’: la *polionomasia* o cambio de nombres que además permite crear de nueva cuenta otra identidad para los amantes.

⁵⁷ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, vol. II, p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰ Alonso López Pinciano, *Op. cit.*, vol. III, p.167.

Es interesante notar que López Pinciano ya alude a un desenlace ejecutado por la acción humana y no por un hecho divino, rasgo que acentúa la verosimilitud en las novelas bizantinas: “(...) porque el passo más deleytoso de la fábula es el desañudar, y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como quando humanas manos lo obran”.⁶¹

Cuando Lope de Vega comenta la dificultad para enlazar amores, peligros y accidentes, reconoce que “quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la *Leucipe* y *el enamorado Clitofonte*”.⁶²

Baltasar Gracián al referirse a la *Cariclea* en el Discurso XLV ‘De la agudeza por desempeño en el hecho’ de su *Agudeza y arte de ingenio* (1648) señala:

Este es el principal artificio [hallar el único medio con que salir de la dificultad, en descubrir el raro modo con que desempeñarse] que hace tan gustosas y entretenidas las épicas, ficciones, novelas, comedias y tragedias: vanse empeñando los sucesos, y apretando los lances, de tal suerte que parecen a veces no poder tener salida (...). Mas aquí está el primor del arte y la valentía de la inventiva, en hallar medio extravagante, pero verisímil, con que salir del enredado laberinto con gran gusto y fruición del que lee y del que oye.⁶³

Dentro de este apartado habrá que detenerse en la suspensión, ya que en torno de los héroes o amantes se crea siempre una situación de intriga o misterio sobre su origen, lo que conforme avanza el texto se vuelve un mecanismo para conducir equivocadamente a los personajes por medio de

⁶¹ *Ibid.*, vol. II, p. 87.

⁶² Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, p. 616.

⁶³ Baltasar Gracián, *Obras completas*, pp. 440-441.

ambigüedades o mentiras. Pero, a la vez, guía acertadamente al lector, que participa de manera activa, reformulando la información con el fin de descubrir la verdadera identidad de los personajes. También se emplea la suspensión como recurso que permite la interpolación de historias, la digresión, etc., sin que se pierda el interés del lector.⁶⁴

Carlos Boyl, en su poema intitulado *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616), ya escribía:

La suspensión hasta el fin,
el autor de Clariclea [sic]
en Teágenes confirma
lo que en esto el gusto alienta.
Que conocer al principio
los sucesos del fin della,
ni es de mano artificiosa,
ni es obra de ingenio llena.⁶⁵

Más adelante señala:

Porque destas circunstancias
el énfasis que se muestra
suspende, y la suspensión
de un cabello al vuelo⁶⁶ cuelga.⁶⁷

⁶⁴ Indirectamente Gracián también alude a la complicación de la historia a la que relaciona también con la verosimilitud.

⁶⁵ En Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, p. 184, vv. 91-98.

⁶⁶ Aunque en la edición que prepararon Alberto Porqueras Mayo y Federico Sánchez Escribano del texto de Carlos Boyl se lee "de un cabello al *vulgo* cuelga", muy probablemente se trata de una *lectio faciliior* de sustitución por trivialización, por lo que enmiendo el verso para que tenga sentido. Cf. Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Castalia, (Literatura y sociedad, 33), Madrid, 1983.

⁶⁷ En Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Op. cit.*, p. 184, vv. 123-126.

Lope de Vega establece que no es un descuido del escritor el dejar en suspenso la acción, sino que es un recurso para el deleite del que lee. Afirma:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro (...) para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera.⁶⁸

Curiosa resulta la aclaración de Lope sobre la suspensión porque la vincula a la extensión de las digresiones y así lo explica a Marcia Leonarda: “Atrévome a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas.”⁶⁹

☞ Peregrinación

Al abordar la peregrinación como otra característica de las novelas bizantinas hay que destacar en primer lugar que el peregrino representa el símbolo de la condición humana.

Según explica A. Vilanova, en los libros de caballerías se produce una primera transformación del caballero: de ser andante pasa a ser peregrino.⁷⁰ Esto se debe a que en los libros de caballerías el personaje se desenvuelve en un mundo fabuloso, pero en la medida en que ese entorno irreal empieza a

⁶⁸ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, p. 642.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 643.

⁷⁰ Cf. Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, p. 337 y ss.

desaparecer también cambian los valores del personaje, que se va transformando en caballero peregrino.

Vilanova ve en esa mudanza una primera manifestación del cambio que se produce en la literatura española, de la cual desaparecerá la figura del caballero para dar paso a la del peregrino en las noveles bizantinas; peregrino que pierde su carácter idealista entre otras cosas porque está inserto en un universo narrado de corte realista.

En una primera instancia de esa transformación aparecen personajes enmarcados o circunscritos en una *peregrinatio vitae* de origen claramente bíblico, tal y como lo señala Suárez de Figueroa: “Maestro. Nuestra vida es toda peregrinación, y lo confirman todas las cosas del mundo cuyo ser por instantes vuela”.⁷¹

Por otro lado, en la novela española del Renacimiento aparecen peregrinos en una circunstancia diferente: se mueven por amor. Se introduce así la *peregrinatio amoris* de origen griego.

El peregrino de amor cuya dimensión es completamente humana se mueve en un mundo con apariencia real en el que padece un sinfín de aventuras en aras del cumplimiento de la virtud. Así, el viaje o peregrinación se vuelve también un enfrentamiento del hombre consigo mismo.

Véase, por ejemplo, cómo Pedro Díaz de Rivas, en sus *Discursos apologéticos por el estylo del Poliphemo y Soledades* (1624), también sale en defensa de la peregrinación:

Y no es argumento eficaz dezir que estas *Soledades* tratan de canpos, choças y pastores, y que assí es Poesía Bucólica y se a de allanar el estylo ínfimo, como los demás versos bucólicos;

⁷¹ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 65.

porque su principal asunto no es tratar cosas pastoriles, sino la peregrinación de un Príncipe, persona grande, su ausencia y afectos dolientes en el destierro, todo lo qual es materia grave y debe tratarse afectuosamente, con el estilo grave y magnífico.⁷²

∞ Lope de Vega y Heliodoro

A pesar de que Lope afirma “que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte”,⁷³ no parece ser ésta una premisa que el propio Lope realmente siguiera puesto que a lo largo de su obra va dando pautas claras sobre la escritura y los requisitos de algunos géneros. Para el estudio que nos ocupa, baste señalar el gran valor que nuestro autor atribuye a Heliodoro, así como la razón por la cual sigue sus pasos. Así pues, Lope no ahorca el ‘arte’, por el contrario, demuestra gran preocupación por los temas relacionados con él, a la vez que afición por los ‘preceptos’ heliodoranos. (En el sentido lopeano se entiende por arte la forma y los preceptos que rigen la escritura.)

Innumerables son las referencias y alusiones que hace Lope de Vega a la obra de Heliodoro, tanto por su factura, como por las historias que cuenta. Se citan aquí algunas que nos parecen más relevantes con el fin de vislumbrar la forma en que *Las etiópicas* se vuelven un modelo a seguir para nuestro autor.

⁷² En E. J. Gates, *Documentos gongorinos*, pp. 51-52.

⁷³ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecuá, p. 1009.

Es posible afirmar de acuerdo con Edwin Morby⁷⁴ que, sin lugar a dudas, Lope de Vega leyó la versión de *La historia etiópica de los amores de Theágenes y Cariclea* de Fernando de Mena, dado que incluye en *La Dorotea* (1632) la reducción de un pasaje de la obra griega: “Fer.- Aquí dize: ‘Teágenes y Clariquea [sic] quedaron solos en la cueua, juzgando por gran bien la dilación de los trabajos que esperauan; porque hallándose libres, se dieron los braços amorosamente’. ¿Esto quieres que lea?”⁷⁵

Por su parte en la versión de Heliodoro se lee:

Teágenes y Cariclea quedaron solos en la cueva, juzgando por gran bien la dilación de las presentes miserias y calamidades; porque hallándose, cuanto a lo primero, apartados y libres de todo lo que les podía estorbar, comenzaron a jugar y retozar el uno con el otro, dándose sin impedimento infinitos besos y abrazos; y, puestas en olvido todas las demás cosas, como si en un solo cuerpo fueran entrambos de la naturaleza producidos, hartándose de un amor todavía casto y honesto.⁷⁶

Lope de Vega pone en boca de Octavio (*La dama boba*, 1613) una suerte de escrutinio —aunque no de la envergadura del que aparece en el *Quijote*—, para mostrar, acaso equiparar, algunas de sus obras ya no sólo con la de Heliodoro sino también con las de otros destacados escritores. Éste parece un intento por reparar en la existencia de los diversos géneros, a la vez

⁷⁴ Aunque Morby tiene la certeza de que Lope leyó la edición de 1615, yo no lo considero así puesto que en *El peregrino en su patria* (1604) se reconoce de manera evidente la presencia de Heliodoro. Esto permite suponer que Lope leyó la edición de *Las etiópicas* de 1587. Cf. la nota 2 al Acto III, escena I, de Lope de Vega, *La Dorotea*, edición de Edwin Morby, pp. 198-199.

⁷⁵ Lope de Vega, *La Dorotea*, Acto III, Escena I, p. 198.

⁷⁶ Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, ed. Francisco López Estrada, p. 180.

que manifiesta una posición contraria a la enunciación de 'aunque se ahorque el arte', al tiempo que nos ofrece un panorama literario en el que se sitúa a sí mismo entre las grandes figuras, tal y como ocurre con Cervantes.

¿Quién le mete a una mujer
con Petrarca y Garcilaso,
siendo su Virgilio y Tasso
hilar, labrar y coser?

Ayer sus librillos ví,
papeles y escritos varios;
pensé que devocionarios,
y desta suerte leí:

'*Historia de dos amantes*',
sacada de lengua griega.
Rimas de Lope de Vega,
'*Galatea*', de Cervantes;
el Camoes de Lisboa,
Los pastores de Belén;
Comedias de don Guillén
de Castro, *Liras* de Ochoa;
Canción que Luis Vélez dijo
en la academia del duque
de Pastrana; *Obras* de Luque;
Cartas de don Juan de Arguijo;
Cien sonetos de Liñán;
Obras de Herrera el divino,
el libro del *Peregrino*,
y *El pícaro* de Alemán.
Mas, ¿qué os canso? Por mi vida,

que se los quise quemar.⁷⁷

Lope sigue de cerca a los novelistas clásicos, en ocasiones para justificar algún aspecto de la acción y en otras, para jugar con la lectura de Heliodoro. Por ejemplo, en la comedia *Pedro de Urdemalas* (1604-1618)⁷⁸, nuevamente Lope, por medio de un personaje, hace un elogio brillante a la fuerza del texto de Heliodoro y al efecto que causa en el lector, e incluso señala algunos rasgos propios de la novela bizantina: amores, penas y adversidades. Laura, que ha leído a Heliodoro, dice en un soliloquio:

¿Qué es aquesto que he leído
que tiene tanto poder
que escrito pudo mover
mi enamorado sentido?

¿Qué griego es éste que amó
la divina Clariquea [sic]?

¿Será posible que crea
que un hombre firme nació?

¡Qué amores tan bien pagados!

¡Qué penas tan bien sufridas!

¡Qué adversidades fingidas!

¡Qué bosques tan bien pintados!(...)

⁷⁷ Lope de Vega, *La dama boba*, Acto III, escena III, pp. 146-147, vv. 2109-2134.

⁷⁸ No es posible precisar la fecha exacta en que Lope escribió esta comedia; sin embargo, en las listas de las comedias de Lope que él mismo incluye en el prólogo a *El peregrino en su patria* de 1604 no figura *Pedro de Urdemalas* y sí aparece en la impresión de Madrid de 1618, por lo que podríamos situar su escritura alrededor de estos años.

A Teágenes adoro,
envidiosa de que sea
amante de Clariquea [sic]
en el libro de Heliodoro.⁷⁹

Para terminar, es necesario señalar aquí que más allá de la influencia de los autores griegos, es innegable que Lope hace una propuesta sobre la novela en general, expresada a lo largo de las *Novelas a Marcia Leonarda*.

Indudablemente, los 'intercolonios'⁸⁰ presentes en las novelas citadas anteriormente constituyen un soporte para abordar la teoría de la novela de Lope; a través de ellos, el autor muestra un enorme conocimiento de la novela misma y plasma sus preocupaciones sobre el acto de narrar.

Asimismo, Lope, a manera de cómplice, se dirige a Marcia Leonarda en los intercolonios —aunque en realidad se está comunicando con sus lectores—, para hacer notar el dominio que posee de diversas estrategias narrativas, al tiempo que justifica su propia escritura.

Una vez abordados los aspectos que destacaron los escritores y tratadistas de la época vale la pena introducir aquí algunos que han sido presentados por los estudiosos contemporáneos y que aunque los escritores de la Edad de Oro o los tratadistas no abordaron, de hecho también conforman las novelas bizantinas españolas.

⁷⁹ Lope de Vega, *Pedro de Urdemalas* en *Obras de Lope de Vega*, vol. VIII, p. 394.

⁸⁰ Con el fin ahondar en el valor de los 'intercolonios' como tipología para demostrar el conocimiento de Lope sobre las convenciones de la escritura de novelas, véase Marina Scordilis Brownlee, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their Cervantine Context*, pp. 165 y ss.

∞ Historias intercaladas

Emilia Deffis se ha dedicado al estudio de las historias intercaladas⁸¹ en las novelas bizantinas españolas, historias que considera, desde el punto de vista de la composición, fue un acierto que Lope y Cervantes tomaran de los autores griegos dado que este hecho contribuyó a la evolución de la narrativa peninsular.

Según esta autora representan otra alternativa para abordar el texto, que tiene que ver con la fragmentación de la historia central. Ella no acepta que las historias intercaladas sean lo mismo que los ‘episodios’ de que hablan estudiosos y escritores del Siglo de Oro. En realidad, la interrupción de la historia principal es lo que permite incluir diversos episodios que habrán de constituir las historias interpoladas.

Ahora bien, al hablar de las historias intercaladas, es necesario detenerse a analizar la función que cumplen: por una parte, desempeñan una función meramente de ornato (de gran importancia en el Renacimiento) tal y como lo señala Javier González Rovira:

En toda la novela española, notablemente a partir de la primera década del siglo XVII, se observa un gusto marcado por esta clase de interpolación de carácter ornamental, sin relación suficiente con la historia principal, aunque se busque siempre alguna conexión fortuita o se remita a la Providencia.⁸²

⁸¹ Cf. Emilia Deffis de Calvo, “El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega”, *Criticón*, LVI (1992), pp. 135-146; “El viaje como modelo narrativo en la novela española del siglo XVII”, *Filología*, XXVI (1993), pp. 89-106, y “Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes”, *Filología*, XXII (1987), pp. 19-35.

⁸² Javier González Rovira, *Op. cit.*, p. 93.

Por otra parte, estas historias son el vehículo para aclarar algunos aspectos de la trama cuando no han sido desarrollados suficientemente. En este caso constituyen una suerte de *amplificatio* de algún aspecto de la narración.

Asimismo, en ocasiones se utilizan como medio para introducir un ejemplo, es decir, tienen un valor moral, edificante.

∞ Religión y Contrarreforma

Se ha de señalar aquí que la novela bizantina se presenta no sólo como lectura de entretenimiento, sino como una narración moralizante con un enorme contenido humano que junta el deleite con una suerte de enseñanza moral, enseñanza que establece una afinidad con los ideales cristianos por lo que estas novelas se convierten en un género representativo del pensamiento de la Contrarreforma en España.

Por consiguiente, como una estrategia en la escritura, las tramas amorosas se someten a un proceso de cristianización que anticipa su integración en el seno del pensamiento contrarreformista. El carácter moral de los protagonistas está por encima de cualquier consideración erótica, dado que en realidad evoca desde una perspectiva religiosa los valores humanos que se aprecian en las obras griegas.

Javier González Rovira apunta que “uno de los rasgos más característicos del género es la defensa a ultranza de la castidad, motivo que aparece en las primeras novelas clásicas asociado a la fidelidad matrimonial y,

posteriormente, a la religión”.⁸³ En el caso de las novelas bizantinas españolas la castidad se mantiene aunque los amantes hubieran podido celebrar un matrimonio en secreto sin contravenir los preceptos religiosos, pues en el Concilio de Trento ya se asentaba que “no debe dudarse que los Matrimonios clandestinos, celebrados con libre consentimiento de los contrayentes, fueron legítimos y verdaderos”.⁸⁴

Asimismo, como una manifestación del pensamiento contrarreformista en España se aprecia la asimilación de la idea bíblica de que la vida es una peregrinación, idea en que se inspirarán las novelas españolas de aventuras. De esta manera, a partir de la peregrinación es posible mostrar a estos personajes castos y fieles que logran su reencuentro definitivo.

En este sentido apunta Vilanova:

Novela amorosa de aventuras, que habría que caracterizar como novela del peregrinaje, su héroe es el peregrino de amor, nuevo caballero andante, antítesis del pastor y reverso del pícaro que, como arquetipo de la condición humana, se convierte en el héroe novelesco de la Contrarreforma.⁸⁵

De esta manera, debe verse a la peregrinación como la alternativa para el aprendizaje de la vida humana y como el viaje hacia el fortalecimiento moral.

En las novelas de aventuras se aprecia la inclusión de los dogmas de la fe católica como otra forma para detener la ofensiva protestante. Los escritores presentan en sus obras una suerte de asimilación o paralelismo entre la idea

⁸³ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁸⁴ Anastasio Machuca Díez, *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, Decreto de reforma del Matrimonio, Capítulo I, pp. 305-306.

⁸⁵ Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, p. 331.

bíblica de que nuestra vida es una peregrinación hacia la vida eterna, y la peregrinación del personaje hasta el reencuentro con su amante; en ambos casos la culminación de la peregrinación es la reunión.

∞ De la épica a la novela de aventuras

Antes de pasar a la definición de lo que entenderemos por novela de aventuras, es necesario detenerse en una cuestión puntual: el paso de la epopeya a la novela o ficción novelesca.

López Pinciano ya distinguía tres categorías que conforman la fábula del poema épico: religiosa, heroica y amorosa y defendía de manera rotunda la épica amorosa y su validez ética.

Esta forma de poema épico amoroso se separará paulatinamente de la epopeya en verso⁸⁶ y constituirá un fundamento sólido para la evolución de lo que hoy es la novela. Por otra parte, la epopeya en prosa, como la llama López Pinciano, quedará justificada por el simple hecho de que sigue un modelo clásico de la envergadura de Heliodoro.

Según José Lara Garrido

La doctrina aristotélica de que la esencia de la poesía estriba en la imitación y no en que esté escrita en verso propició la pronta integración de la narrativa griega, recién descubierta por el humanismo, en una casilla vacía de la propia Poética, haciendo posible el refrendo clásico de un nuevo romance.⁸⁷

⁸⁶ Se emplean aquí indistintamente los términos poema épico y epopeya a partir de la aclaración de Rafael Lapesa en su *Introducción a los estudios literarios*, Capítulo XV.

⁸⁷ José Lara Garrido, "La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*", *Edad de Oro*, III (1984), pp. 123-124.

Hubo de considerarse (desde el erasmismo) la necesidad de sustituir los libros de caballerías por un género novelesco que, conservando el deleite de lo maravilloso, resultara más acorde con los preceptos de la verosimilitud y la apreciación que el humanismo de la Contrarreforma hizo de los valores morales. Valores que se hallan en las traducciones de las obras griegas, consideradas como una modalidad en prosa de la épica, y que se convierten en razones de peso para la aparición de la novela amorosa de aventuras.

Muy elocuentes son las palabras de Antonio Vilanova sobre la ficción novelesca del Renacimiento, cuando afirma que

La novela caballeresca, la novela bizantina y la novela de aventuras no son más que una variedad de la epopeya amorosa, y en consecuencia, por vez primera en la preceptiva del Renacimiento, la ficción novelesca en lengua vulgar adquiere una estirpe clásica consagrada por las doctrinas aristotélicas. No es posible comprender la génesis de la novela amorosa de aventuras, ni la concepción del *Persiles* de Cervantes, sin tener en cuenta esta valoración de epopeya en prosa.⁸⁸

Se aprecia, entonces, que las novelas de aventuras adquieren autoridad al mostrar su filiación clásica y que también tomaron de los griegos su carácter de epopeya para verterlo en prosa.

Habría que señalar igualmente que otro de los rasgos de la novela clásica que pudo haber influido en la narrativa de manera generalizada es el de la construcción de la novela a partir de la fábula o historia principal a la que se

⁸⁸ Antonio Vilanova, *Op. cit.*, p. 359.

le agrega una serie de episodios, estructura básica de la épica según la preceptiva aristotélica.⁸⁹

Para los estudiosos en la materia —Francisco López Estrada, Antonio Vilanova, Javier González Rovira, José Lara Garrido, entre otros— no hay duda de que la aparición de textos escritos a la manera de los de Heliodoro y Tacio significó un cambio en la escritura: aparecieron novelas apoyadas en la ideología de la Contrarreforma que se insertaban dentro del principio de la verosimilitud, ya que tenían en cuenta que las acciones dentro de la narración se acomodaran a las exigencias de la credibilidad; además, contaban historias de amores castos, y de enamorados que tenían que superar un sinnúmero de pruebas para reunirse definitiva y felizmente con su amante.

El género bizantino surge en España a mediados del siglo XVI al amparo entusiasta de las corrientes erasmistas que vieron en él una fuente de verosimilitud y enseñanza de las que carecía otro tipo de relatos, y alcanza su momento de esplendor en el siglo XVII cuando se convierte en el género por excelencia del movimiento contrarreformista, y sus protagonistas, símbolos del peregrinaje cristiano, manifiestan una honda preocupación por acatar los preceptos religiosos devenidos de Roma o bien ligados a nuestra tradición mariana.⁹⁰

Los estudiosos llaman a estas narraciones ‘novelas bizantinas’; sin embargo, es imprescindible detenernos a reflexionar sobre las diversas formas en que las han denominado, porque en el nombrarlas se vislumbra un problema que la crítica ha eludido.

⁸⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, capítulos 23 y 24.

⁹⁰ M. A. Teijeiro, “El caso de los peregrinos enamorados”, *Edad de Oro*, IX (1990), p. 313.

Dos autores han enunciado puntualmente el problema: Carlos García Gual y Marina Scordilis Brownlee. El primero de ellos —especialista en la novela griega de la Antigüedad— no acepta que se clasifiquen las obras de Heliodoro y Tacio como novelas bizantinas; por su parte, Brownlee rechaza la posibilidad de nombrarlas de esa manera no sólo por la confusión que representa dicha denominación, sino porque no encuentra el nexo con lo literario.

Carlos García Gual va todavía más lejos cuando afirma que

En conjunto, se ha anticipado el período de vigencia del género en algunos siglos, ya que probablemente ninguna de nuestras novelas antiguas es posterior al siglo III, al que pertenecen como últimas muestras las *Etiópicas* de Heliodoro y la *Historia Apollonii regis Tyri*, de un anónimo autor latino. La aplicación del subtítulo de 'novela bizantina' a algunas de estas obras, como es usual en viejos manuales literarios, es por tanto un dislate.⁹¹

La aclaración de Brownlee parece mucho menos apasionada y tal vez más precisa:

The term 'Byzantine novel' ('novela bizantina') is frequently used interchangeably with the term 'Greek romance' to designate the works of Heliodorus, Aquiles Tattius and also their Medieval and Renaissance imitations. To my mind this is a confusing equivalence, since the word Byzantine is a historical and geographical (not stylistic) designation. Hence I use the term 'Greek romance' to indicate the Greek texts

⁹¹ Carlos García Gual, *Originalidad de la novela griega*, p. 134.

*and speak of their later Medieval and Renaissance imitations as such.*⁹²

Vemos, pues, que para Marina Scordilis Brownlee el problema se centra en que se denomina novela bizantina y novela griega indistintamente a la obra de Heliodoro y a sus imitadores renacentistas sin tomar en cuenta que, en realidad, 'lo bizantino' alude a fenómenos históricos o geográficos; de ahí también la necesidad de dar a estas obras una denominación diferente.

Ahora bien, como ha quedado de manifiesto, las obras de Heliodoro y de Tacio de manera errónea se conocen como novelas bizantinas. Esto se debe, según Carlos García Gual, a que en los siglos XI y XII los bizantinos se dieron a la tarea de alabar e imitar la obra de los dos griegos. Explicación plausible para equivocadamente denominarlas así, ya que incluso por la datación de su escritura *strictu sensu* no lo sean.

Sin embargo, otros autores, entre ellos Francisco López Estrada, las llaman 'novelas bizantinas' porque fueron escritas a imitación de los autores griegos de la misma manera que lo hicieron los bizantinos; es decir, se traslada a las novelas españolas el atributo que distingue a las auténticas bizantinas: imitar a los griegos.

Aunque Armando Durán reconoce como obras representativas de las novelas de aventuras a *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso y a la *Selva de Aventuras* de Jerónimo Contreras, considera que "ambas novelas pueden y

⁹² Marina Scordilis Brownlee, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their Cervantine Context*, p. 51. [El término "novela bizantina" se intercambia frecuentemente por el de "novela griega" para designar las obras de Heliodoro, Aquiles Tacio y la de sus imitadores medievales y renacentistas. Para mí esta es una equivalencia confusa, puesto que el término bizantino designa algo de carácter histórico o geográfico y no estilístico. Por tanto, empleo el término "novela griega" para indicar los textos griegos y hablo de sus imitaciones medievales y renacentistas como tales.]

deben ser incorporadas a los géneros caballeresco y sentimental, respectivamente".⁹³

No obstante, indica que las novelas de aventuras, como tales, inician con *El peregrino en su patria* y desaparecen con el *Persiles* de Cervantes, y afirma que

La presencia en estas novelas de ciertos elementos ajenos a uno y otro género es una indiscutible degeneración, tanto de la novela sentimental como de la de caballerías. De ahí que necesariamente tengamos que reducir los tres géneros (...) a sólo dos: la novela sentimental y la de caballerías.⁹⁴

Cuando Durán define las características de la novela sentimental y de la caballeresca, afirma que en ambos casos los temas centrales son el amor y las aventuras; asimismo, apunta que en la novela sentimental lo más relevante es el análisis del sentimiento amoroso y que en la de caballerías lo central son las peripecias externas que rodean al amor.

El punto de vista de Durán parece insuficiente para justificar la inclusión de las novelas de aventuras en dos categorías preestablecidas. El autor no toma en cuenta ni la imitación a Heliodoro y a Tacio, ni el desenlace siempre feliz que culmina con la reunión definitiva de los amantes; no reconoce el inicio *in medias res*, pierde de vista que la virginidad y la castidad son un impulso fundamental para el sostenimiento de la trama, y que subyace a estas obras una ideología contrarreformista.

⁹³ Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, p. 175.

⁹⁴ *Ídem*.

Asimismo, desconoce Durán la existencia de otras obras que aunque no gozaron de reimpressiones o permanecieron inéditas⁹⁵ son una muestra representativa de la evolución de las novelas de aventuras. Baste mencionar aquí la obra anónima de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (1623), la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627) de Francisco de Quintana, la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (1627) de Juan Enríquez de Zúñiga, el *Eustorgio y Clorilene* (1629) de Enrique Suárez de Mendoza, y el *León prodigioso* (1636) de Cosme Gómez de Tejada.

Por lo anterior, ha quedado claro que el *Persiles* y *El peregrino en su patria* no son las únicas novelas de aventuras. Además de las mencionadas en el párrafo anterior, habría que incluir *Leucipe y Clitofonte* y la *Selva de aventuras* puesto que son precursoras de todas las demás.

Ya Marcelino Menéndez y Pelayo afirmaba que las novelas de aventuras “marcan un intento de renovación en el contenido y forma de la novela sentimental, que reducida a sus propios escasos recursos no podía menos de caer en gran monotonía”.⁹⁶

Como “novelas de aventuras y de la prueba” considera Mijail Bajtin que deberían denominarse las obras de Heliodoro y Tacio, dado que para él la aventura no puede construirse sin superar diversas pruebas. De ninguna manera pretendo cuestionar la obra de Bajtin, cuyas aportaciones a la teoría de la novela han esclarecido la delimitación de cuestiones de suma importancia para los estudiosos de la literatura. Sin embargo, es tal vez cuestión de matiz, pero parece redundante la denominación “novelas de la prueba”, ya que desde mi punto de vista, en el término ‘aventuras’ se halla connotado el sentido de peligro o riesgo, ergo, la superación de pruebas.

⁹⁵ Estas obras se localizan en los fondos reservados de la Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de la Universidad Central de Barcelona, Biblioteca de Catalunya y Biblioteca Episcopal de Barcelona.

⁹⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. I, p. 540.

Bajtín también llama a las novelas motivo de este trabajo “novelas de aventuras de tipo griego”, nombre que parece más adecuado y puntual. En esta definición aclara que el manejo del tiempo en las obras de Aquiles Tacio y Heliodoro es lo que las particulariza:

La elaboración de este tiempo de la aventura y la técnica de utilización del mismo en la novela son tan perfectos, que la evolución posterior de la novela pura de aventuras, no ha añadido nada importante hasta nuestros días.⁹⁷

Antonio Vilanova da un giro y advierte que éstas son también “novelas amorosas de peregrinación” y las circunscribe como herederas de dos ramas distintas: las novelas de Heliodoro y Aquiles y las obras sobre viajes o peregrinaciones. Es de notar que el hecho de que este autor reconozca otros orígenes para la peregrinación le resta fuerza a la definición que propone.

Como “libros de aventuras peregrinas” denomina a estas obras Antonio Cruz Casado y de igual manera que para el caso de Vilanova, considero que al haber otras fuentes para la peregrinación, esta forma de nombrarlas resulta poco acertada.

Una vez expuestas las diversas definiciones que proponen los estudiosos para las novelas que nos ocupan, vale la pena recordar que sólo toman en cuenta un aspecto y no ven estas obras como un todo. Es necesario excluir el término ‘peregrinas’ porque hay otros antecedentes en la literatura; no podríamos llamarlas ‘amorosas’ por su clara filiación con la novela sentimental; evidentemente no son bizantinas sino por su vínculo con el mundo griego, y aunque son novelas ‘de la prueba’ este término queda

⁹⁷ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 240.

incluido en el de aventuras; por tanto, de ahora en adelante las denominaré 'novelas de aventuras' en el entendido de que considero que siguen los modelos de Tacio y Heliodoro. Por otro lado, se diferencian de los libros de caballerías, entre otras cosas, por el tipo de aventuras que corren los héroes y por la preocupación por la verosimilitud.

∞ Novelas y lectores

Llama la atención el éxito que tuvieron las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio en los siglos XVI y XVII, así como el que hayan logrado desplazar a los libros de caballerías. Muy probablemente debido a su acentuado carácter de entretenimiento, en este sentido ya lo anunciaba J. Amyot en el prólogo a las *Etiópicas*:

Y porque la propia y natural delectación del buen entendimiento es siempre ver o oír y aprender alguna cosa de nuevo, como el sabio Aristóteles doctamente dice, no hay duda que la historia, a causa de la diversidad de las cosas que en ella están comprendidas, no sea una de las lecturas que más se deba buscar y escoger para le alegrar, sabiendo principalmente que el provecho está conjuncto con el deleite.⁹⁸

Por otra parte, los novelistas del XVI han de encontrar otras formas de narración que se acerquen a las expectativas de un lector cuya mentalidad e ideología han cambiado notablemente desde la Edad Media hasta la

⁹⁸ J. Amyot en Francisco López Estrada (ed.), *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, p. LXXVIII.

Contrarreforma. En consecuencia, las novelas de aventuras ofrecen un texto con un contenido moral intachable, sin recurrir a motivos inverosímiles como los de los libros de caballerías.

Asimismo, la buena acogida de las novelas de aventuras también obedece a que resultaron ser lectura idónea para un público amplio, en el que se incluía a las mujeres⁹⁹, pues desde una perspectiva moral estas narraciones resultaban muy apropiadas.

No podemos olvidar que los erasmistas contribuyeron enormemente a la óptima recepción de la novela de Heliodoro y posteriormente a las novelas de aventuras. Marcel Bataillon expresa así los motivos de dicha aceptación:

Esta novela les agrada por mil cualidades que faltan demasiado en la literatura caballeresca: verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad de la composición, sustancia filosófica, respeto a la moral.¹⁰⁰

Entre los elementos a que alude M. Bataillon, destaca la verosimilitud, término que aparece ya en la *Poética* de Aristóteles cuando señala que al poeta le corresponde referir las cosas que podrían acaecer, las cosas posibles según lo verosímil; concepto que está relacionado con la mimesis o imitación de las acciones humanas. En el Siglo de Oro los tratadistas y escritores siguen tanto a Aristóteles como a Horacio quien sugiere que las ficciones inventadas para causar placer sean próximas a la verdad.

⁹⁹ Esto no quiere decir que pasemos por alto que en su momento los libros de caballerías también gozaron de la predilección del público femenino; bástenos recordar lo que dice Santa Teresa en el *Libro de la vida* cuando refiere que su madre “era aficionada a libros de caballerías, y no tan mal tomaba este pasatiempo, como yo le tomé para mí; porque no perdía su labor, sino desenvolvíamos para leer en ellos, y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos”. Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, p. 123.

¹⁰⁰ Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, p. 622.

En una dirección similar apunta María Rosa Lida cuando manifiesta que el triunfo de la novela de Heliodoro se debe a que

Esta novela de amor virtuoso satisfacía los escrúpulos morales de los lectores a la vez que les atraía con su estructura más compleja y su representación de la realidad más sobria, comparada con la fantasía y convencionalismo de la novela cabaleresca, con el estatismo y llanto elegíaco de la novela pastoril. Sobre todo, después de la exaltación del individuo y el tumulto sensual del Renacimiento, el hombre del siglo XVII gusta de admirar la tensión nacida de pasiones que se doblegan ante la norma moral, social o religiosa.¹⁰¹

De acuerdo con López Estrada y con García Gual, es plausible señalar que a partir de estas novelas la literatura va a cumplir dos funciones muy relevantes: distraer en privado a un público apasionado y sentimental, y revalorar la empresa de la colonización americana¹⁰² puesto que en estos textos hay siempre la inclusión de pasajes marítimos en los que se muestran

los riesgos de la navegación, así como el reconocimiento de lugares desconocidos.¹⁰³

¹⁰¹ María Rosa Lida de Malkiel, "Argenis o de la caducidad en el arte", en *Estudios de literatura española y comparada*, p. 227.

¹⁰² Cf. Francisco López Estrada, "La novela bizantina de la edad de oro", *Rassegna Iberistica*, LXIII (1998), pp. 31-33 y Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1988.

¹⁰³ Recordemos que según Alfonso Reyes "América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladería de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites. Llega la hora en que el presagio se lee en todas las frentes, brilla en los ojos de los navegantes, roba el sueño a los humanistas y comunica al comercio un decoro de saber y un calor de hazaña". Todo esto y mucho más representaba también para los escritores la travesía rumbo a América; nuevas expectativas se perfilaban en el horizonte, ¿acaso no era éste el impulso esencial por el que tantos otros habían emprendido el viaje? En "Última Tule", *Obras completas*, vol. XI, p. 14.

Indudablemente la publicación y, en ocasiones, reimpresión de diversos títulos de novelas de aventuras ya confirmaría la gran aceptación de estas narraciones; e incluso, ha sido posible rastrear algunas de estas obras en bibliotecas de los siglos XVI y XVII,¹⁰⁴ lo que prueba el auge de que gozaron.

∞ Sumario

Una vez señalada la forma en que se introdujo la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* en Europa así como sus diversas traducciones y ediciones al español, rastreada la primera traducción castellana de *Los más fieles amantes, Leucipe y Clitofonte*, y definido el origen por el que son nombradas como novelas bizantinas algunas obras españolas de la Edad de Oro, haremos una semblanza de las características más relevantes de las obras de Heliodoro y Tacio, puesto que resultaron determinantes para la evolución de formas narrativas que devendrían en aquello que hoy conocemos como novelas.

Es innegable que algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII se propusieron seguir las formas de escritura de Heliodoro y Tacio y que esto —aunque dentro del muy frecuente recurso de la *imitatio*— dio como resultado la aparición de obras escritas a la manera griega pero que presentaban rasgos propios¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Cf. el magnífico trabajo de Trevor Dadson, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Arco/Libros, Madrid, 1998.

¹⁰⁵ Para abordar con mayor profundidad estas características véanse para las obras griegas: Carlos García Gual, *Originalidad de la novela griega*, Istmo, Madrid, 1988; Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus (Persiles, 68), Madrid, 1973; James Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, The Johns Hopkins University Press, Boston, 1994; y Sophie Trenkner, *The Greek novella in the classical period*, University of Massachusetts, Cambridge, 1958.

Por lo anterior, se plantearán aquí las características que para los estudiosos aparecen de forma consistente en las obras de los autores griegos antes mencionados.

En las novelas de Heliodoro y Tacio se presenta una pareja de fieles amantes, ambos de una hermosura notable, que corren un sinfín de aventuras en un mundo hostil, son perseguidos por bandidos, se enfrentan a naufragios, procesos judiciales y muertes aparentes, todo ello rodeado de peripecias realmente sorprendentes, que terminan con el encuentro de los amantes.

Asimismo, cabe destacar aquí que estos amantes son puestos a prueba mediante separaciones, reencuentros y desencuentros a lo largo de una peregrinación que los lleva por parajes muy diversos. De esta manera, la peregrinación es una alegoría del transcurrir de la vida: una idea que ya encontramos en el *Génesis*:

“—¿Cuántos son los días de tu vida?

—Los días de mi peregrinación son ciento treinta años...”¹⁰⁶

La peregrinación en sí misma es un recurso del autor para mostrar los peligros y embates a que los personajes están sujetos, es la posibilidad de los encuentros, las separaciones, los asaltos, el combate y un sinnúmero de peripecias más.

También la peregrinación aparece relacionada con el mar —otro medio para propiciar riesgos, combates, desencuentros, peleas, aventuras y

Para las novelas españolas de aventuras: Emilio Carilla, “La novela bizantina en España”, *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), pp. 275-287; Antonio Cruz Casado, “Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, pp. 425-431; Emilia Deffis de Calvo, “Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes”, *Filología*, XXII (1987), pp. 19-35; Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 394), Madrid, 1996; y Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, en *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Madrid, 1989, pp. 326-409.

¹⁰⁶ *Génesis* XLVII, 8 y 9.

naufragios— y aunque la apelación al ámbito marítimo no es inaugural en Tacio ni en Heliodoro, puesto que ya se habían escrito obras de la envergadura de *La Odisea*, como mencioné líneas arriba, su uso aparecerá como una constante en las novelas de aventuras debido tal vez a la colonización americana.

En las obras de Heliodoro y Tacio el tiempo se presenta como lapsos bien delimitados a partir de los encuentros y desencuentros de los personajes; de esta manera el lector lo reconstruye de forma cronológica a la vez que va armando la trama. Los saltos temporales cumplen también otra función: mantener el interés del lector por lo que se quedó suspendido y no se ha resuelto, siempre en relación con las peripecias de los amantes y con los lugares en donde se encuentran.

José Lara Garrido apunta en una dirección similar:

En el romance griego el tiempo de aventuras se compone de breves fragmentos organizados al exterior y dispuestos, con una causalidad lógica, para la coincidencia fortuita o la discordancia, enfilándose en una serie limitada. Su directriz es el espacio, única manifestación del tiempo a través de la concomitancia o ruptura que en él mantienen los sujetos de la historia. Las principales funciones compositivas, desde la intriga al cierre, son posibles por la extrema formalización del *cronotopo* del reencuentro en el que la definición temporal (en el mismo momento) es inseparable en la definición espacial (en el mismo lugar).¹⁰⁷

¹⁰⁷ José Lara Garrido, "La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*", *Edad de Oro*, III (1984), p. 140.

El manejo del tiempo y el hecho de que la narración empiece *in medias res* cumplen un papel determinante en la construcción del texto, dado que en muchas ocasiones se suspende el tiempo presente para referirnos a otro anterior en que aparecen nuevos personajes e historias; de esta forma, será la conjunción del tiempo y el inicio *in medias res* lo que permitirá la aparición de innumerables historias intercaladas, otra característica de las narraciones griegas y de las novelas de aventuras.

A lo largo de la narración vamos a asistir también a la aparición de oráculos y sueños que generan una tensión en el texto por lo enigmático del presagio que anuncian, y la resolución viene dada por el cumplimiento de las predicciones.

Otro elemento distintivo en la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* y en *Los más fieles amantes, Leucipe y Clitofonte* es el principio horaciano de la verosimilitud al que ya aludía Amyot en el Prólogo a la edición francesa de 1554 de la obra de Heliodoro:

así entre las ficciones aquellas que están más cerca de natura y en las cuales hay más de verisimilitud son las que agradan más a los que miden su placer con la razón y que se deleitan con juicio.¹⁰⁸

Tacio y Heliodoro —así como los escritores de novelas de aventuras— dan a sus obras un trasfondo moral al insistir en las promesas de castidad y fidelidad por parte de los jóvenes amantes; éstas son un elemento poderosísimo que, al tiempo que los hace resistir los embates a que se ven

¹⁰⁸ J. Amyot en Francisco López Estrada (ed.), *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, p. LXXIX.

sometidos, permite aquella fragmentación de los episodios de que ya hablábamos anteriormente.

Por otra parte, este sentido moral de las promesas de castidad y su cumplimiento se verán recompensados con la unión de los amantes como final feliz de la narración, y desde luego fue determinante para el éxito de las novelas de aventuras en España durante los siglos XVI y XVII.

Segunda parte: Fundación, esplendor y ocaso de las novelas de aventuras

∞ Primeras novelas

∞ Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea*.

∞ Imitación y originalidad

A la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso le corresponde el ser considerada como la primera novela de aventuras en España, a pesar de que no gozó de gran difusión puesto que se publicó una sola vez. Sin embargo, hay quien no está de acuerdo en concederle este carácter de primicia, esgrimiendo que se trata de una versión trunca de la obra de Aquiles Tacio, lo cual vuelve discutible su autenticidad. Otros estudiosos ponen incluso en duda su pertenencia al género.¹⁰⁹

Es el propio Núñez de Reinoso quien explica los motivos que lo llevaron a escribir una obra inspirada en la del autor griego:

¹⁰⁹ Cabe hacer notar que Armando Durán no está de acuerdo con la inclusión de esta obra en la categoría de las novelas de aventuras, porque para él se trata claramente de una traducción de la obra de Aquiles Tacio. Además, debido a la abundancia de elementos caballerescos en la segunda parte de la obra, la considera una novela caballerescas. Cf. Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*, p. 164 y ss.

Habiendo en casa de un librero uisto entre algunos libros uno que Razonamie[n]tos de amor se llama: me tomó desseo, uiendo tan buen nombre, de leer algo en el, y leyendo una carta que al principio estaua, vi que aquel libro auia sido escrito, primeramente en lengua Griega y despues en Latina, y ultimamente en Thoscana; y passando adelante halle que començaba en el quinto libro. El auer sido escrito en tantas lenguas, el faltarle los quatro primeros libros fue causa que mas curiosamente deseasse entender de que trataua, y a lo que pude juzgar, me paresçio cosa de gra[n] ingenio y de biua y agraciada inue[n]ció[n]. Por lo qual acordé de, imita[n]do y no roma[n]ça[n]do, escreuir esta mi obra, que *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Ysea* llamo; en la qual no uso mas que de la inuención, y algunas palabras de aquellos razonamientos.¹¹⁰

Alonso Núñez de Reinoso no menciona el nombre del autor griego porque tampoco se expresa en los *Ragionamenti Amorosi* (1546) de Ludovico Dolce,¹¹¹ obra a la que se refiere en su prólogo y de la cual “no usa más que la invención” en su *Clareo y Florista*, por cierto ambas publicadas por el mismo impresor: Gabriel Giolito de Ferrara. Vemos así que la omisión del nombre de Aquiles Tacio se debe al desconocimiento del mismo por parte de nuestro autor y, dado que tampoco tiene acceso a la totalidad de la obra griega, decide ‘imitar’ aquellos fragmentos que leyó.

¹¹⁰ Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de Ysea*, Libro I, pp. 3-4. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 6969.] Esta obra se ofrece en CD-ROM como anexo a este trabajo.

¹¹¹ Véase la puntual explicación que ofrece a este respecto Marcelino Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, vol. I, pp. 546 y ss.

La explicación que da Núñez de Reinoso parecería un guiño al lector en el sentido de introducir casi como tópicos al librero, la librería y el manuscrito, pero en realidad está ofreciendo una explicación sobre los motivos de la imitación; de ahí que aclare “imitando y no romanceando”.

☞ ¿Un libro de caballerías?

La novela de Reinoso se divide claramente en dos partes: *Historia de Clareo y Florisea* y *Los trabajos de Ysea y el caballero Felesindos*, dos partes que, en realidad, conforman dos novelas distintas e independientes. La primera constituye una verdadera novela de aventuras al estilo griego; sin embargo, la historia del caballero Felesindos, cuyo desenlace, según nos dice Núñez de Reinoso, aparecerá en otro libro, se aleja un tanto del género de las novelas de aventuras. Esto se advierte en que únicamente aparecen dos rasgos de origen griego: la castidad de la amada y la separación física de los enamorados, además de que presenta también elementos propios de los libros de caballerías: torneos, justas y encantamientos.

Evidentemente, el carácter inaugural en la tradición hispánica de esta novela origina una fusión de elementos bucólicos, caballerescos y de aventuras dentro de la estructura del texto; y aunque algunos estudiosos afirman que *Clareo y Florisea* podría inscribirse dentro de los libros de caballerías¹¹², Núñez se declara casi un detractor de éstos en el prólogo de sus obras poéticas:

¹¹² Además de las afirmaciones de Armando Durán, véase la posición de Javier González Rovira a este respecto en su libro *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 164 y ss.

Quien a las cosas de aquel libro [el *Clareo y Florisea*] diere nombre de las uanidades de que tratan los libros de cauallerias, dira en ello lo que yo en mi obra no quise dezir, por que en uerdad que ninguna palabra escreui que primero no pensasse lo que de baxo queria ente[n]der, y si con todo dixeren que gaste en esto mal mi tiempo plega a dios que me trayga a estado que lo gaste mejor por que co[n] esto tenga disculpa de lo mal gastado, y mal escrito.¹¹³

∞ Peregrinación

Como Núñez de Reinoso desconocía la génesis de la peregrinación y del voto de castidad expresados en la obra de Aquiles Tacio, puesto que sólo tuvo acceso a los últimos cuatro capítulos de la versión griega, la peregrinación de Clareo y Florisea resulta del todo inmotivada —o, cuando menos, insólita—, puesto que no logra dar una justificación plausible para ella, como sucede en las obras de Heliodoro y Tacio. Se suscita así un problema sobre la transmisión que resolverán otros autores.

Clareo y Florisea, prometidos en matrimonio, salen por el mundo como hermanos a causa de un voto formulado por Clareo de no tomar por esposa a Florisea hasta el término de un año. Así, la idea como tal del peregrinaje no aparece en la obra, aun cuando pertenece plenamente al género de la novela de aventuras por la gran cantidad de andanzas y tropiezos de los personajes, así como por la naturaleza de sus protagonistas, auténticos peregrinos de amor en el sentido en que lo apuntaba Antonio Vilanova.

¹¹³ Alonso Núñez de Reinoso, *Op. cit.*, Libro II, p. 5.

La peregrinación, así como la circunstancia de hacerse pasar por hermanos, imitada esta última por Cervantes en el *Persiles y Sigismunda*, dan a los protagonistas una especie de anhelo de purificación en el sufrimiento y una exaltación de la castidad amorosa que será característica de este tipo de novelas.

Ahora bien, Núñez de Reinoso ve la peregrinación amorosa como una enseñanza moral y un aprendizaje de la vida humana:

Esta historia passada de Florisea, yo no la escreui para que seruiesse solamente de lo que suenan las palabras sino para auisar a bien biuir, como lo hizieron graues autores que, inuentando fiçiones, mostraron a los hombres auisos para bien regirse haziendo sus cuentos apazibles, por induzir a los lectores a leer su abscondida moralidad, que toda ua fundada en gran fruto, y prouecho y debaxo de su inuencion ay grandes secretos.¹¹⁴

Así, Núñez de Reinoso presenta los trabajos de los enamorados a lo largo de una peregrinación que se vuelve una reflexión sobre la vida humana y el azar de la fortuna.

☞ Castidad y virginidad

Como ya se ha señalado líneas arriba, la primera parte del *Clareo y Florisea*, la más importante para la historia de la novela española de aventuras, ofrece una trama fuertemente emparentada con la de la novela de Aquiles Tacio. En la historia de *Clareo y Florisea* encontramos buen número de los elementos y

¹¹⁴ Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de Ysea*, Libro II, p. 4.

motivos constitutivos del género: el enamoramiento, el voto de fidelidad, los falsos hermanos, el viaje por mar, la separación y cautiverio, los sueños premonitorios, las muertes supuestas, el reencuentro de los enamorados, el viaje de regreso a la patria y la boda final.

Verdaderamente sorprendente resulta el hecho de que Reinoso retome la inquietud de Aquiles Tacio por la virginidad de la heroína, y que ésta se vuelva el motor que impulse las andanzas de Clareo.

En las novelas griegas de Heliodoro y Tacio la virginidad aparece motivada por la fidelidad amorosa o por causas religiosas; sin embargo, en la novela española aparece asociada a la problemática de la honra y la opinión social. Todas las protagonistas de las novelas de aventuras prefieren la muerte al deshonor, e incluso, a veces, se acercan al martirio cristiano, como se observa de manera evidente en el *Clareo* y *Florisea*.

Yo finalmente me determino de perder la vida, por conseruar mi honrra, y por tanto traed hierros, traed açotes, traed fuegos, thraed [sic] sogas, y atormentadme desnuda, y en carnes y arracad mis cabellos, sacad mis ojos, quebrad me los dientes, cortad me las manos y hartad en mi uestra saña que yo sola desnuda y muger, traigo conmigo un tan fuerte escudo, que es la libertad, que no se puede combatir con armas, ni abrir con hierro, ni quemar co[n] fuego, y ansi no la perdere jamas, por que por mas que abraseis a questas mis carnes, no hallareis fuego que de mi la pueda partir.¹¹⁵

Ahora bien, la muerte de Florisea no se produce gracias a la habilidad que posee para evitar el asedio amoroso mediante falsas promesas o a través

¹¹⁵ Alonso Núñez de Reinoso, *Op. cit.*, Libro I, pp. 94 y 95.

del aplazamiento de las pretensiones de los distintos aspirantes, lo que consiguientemente propicia la intriga en el lector.

En la obra de Núñez de Reinoso ya aparece el motivo de los amores entrecruzados: Thesiandro se enamora de Florisea e Ysea se enamora de Clareo. El autor se vale de estos amores para mostrar la fidelidad de los amantes al tiempo que introduce el tópico de la castidad.

☞ Episodios

En la obra de Núñez de Reinoso los episodios o relatos independientes siempre aparecen durante los viajes marítimos, pues los protagonistas arriban a diversas ínsulas donde escuchan o reflexionan sobre variadas historias que proporcionan, por su variedad, una desviación de la atención del lector al tiempo que promueven una reflexión sobre la vida.

Por ejemplo, al arribo de Clareo a la Ínsula de la vida se lee:

“Y todos nos habluan tan amorosa y agraciadamente: como si gran tiempo nos huieramos criado juntos. Yo uiendo y mirando gente tan cortes y bien criada, comigo misma dezia, bien auenturada la leche que m’amastes, y la buena criança que aprendestes, y bien auenturados aquellos que entre tan ahidalgada conuersaçion biuen, y de poca uentura se pueden llamr los que le cupò en suerte, tratar con gente soberuya, barbara, y mal acondiçionada, de la qual honrra ni bien se puede hauer ni sacar.”¹¹⁶

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 53-54.

Núñez de Reinoso ofrece en estos episodios la oportunidad de que el lector acompañe a los personajes principales en una reflexión interior, de tal modo que hace comprensibles y creíbles los trabajos de los personajes.

Cada uno de los episodios que se circunscribe a la Ínsula deleitosa, de la crueldad, de la vida o al Valle de la Pena marca la construcción de pasajes claramente moralizantes y que acaso son un antecedente para *El Criticón* de Baltasar Gracián.

∞ Novedad e invención

El rapto de Florisea y su falsa decapitación y muerte a manos de corsarios resulta un elemento innovador en esta obra, pues genera la 'falsa libertad' de Clareo, quien se siente eximido de su compromiso debido a la muerte de su amada. Esta ficticia disipación del compromiso matrimonial coincide con la de Ysea, dado que ella también cree que su esposo Thesiandro ha muerto. Abiertamente se aprecia una correlación entre Melita e Ysea y Clitofonte y Clareo, aunque en la obra de Reinoso se aplaza la intención de Ysea de seducir a Clareo, hecho que no ocurre así en la obra de Tacio: en ella Melita sí tiene relaciones carnales con Clitofonte.

En la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea* encontramos un elemento de suma importancia con el que el autor español se distancia claramente del griego: introduce una figura femenina, Ysea, que ocupa el lugar de Clitofonte, narrador homodiegético¹¹⁷ en la obra de Tacio.

¹¹⁷ Me valgo aquí de la clasificación que propone G. Genette: considera al narrador como *homodiegético* cuando quien narra es un personaje que participa de la historia que cuenta; el narrador *heterodiegético* es aquel que está fuera de la acción que se narra; y será narrador *autodiegético* el que es el protagonista de la historia que se narra.

Aunque Ysea se corresponde con el personaje de Melita de Aquiles Tacio, el tratamiento literario de las dos figuras femeninas es radicalmente distinto en ambas obras. Frente a la pasión desenfrenada de Melita, Ysea, deseosa del amor de Clareo, es un personaje más bien melancólico; de ahí que su voz en el texto aporte una visión mesurada de los hechos. De esta manera, al crear un narrador de esta índole, Núñez de Reinoso confiere a su novela un valor adicional por lo innovador del tratamiento.

Asimismo, cabe mencionar en este apartado que el inicio del relato se sitúa al final de toda la historia; es decir, no se presenta *in medias res*, por lo que en realidad la novela es una suerte de confesión desde una perspectiva distanciada:

Y uenida la hora que para mi perdiçion yo quise buscar, con muchas lagrimas me despedi de todas aquellas personas que bien me querian, prencipalmente de una mi hermana la qual con demasiados sospiros me rogaua que de aquella tierra partir no me quisiesse, pero yo determinada estaua de prouar mi uentura, por ninguna cosa quise dexar mi començado camino, antes acorde de poner por obra, aquello que determinado tenia, y despidiendome muchas uezes, como suelen hazer los que parten, de adonde bien los quieren, principalmente no sabiendo, adonde, ni a que parte mi uentura me auia de lleuar, ni que fin tendrian mis trabajos, y continuas penas, teniendo siempre en mi memoria todas las cosas passadas, y penando por las que presente ueya començe mi camino.¹¹⁸

¹¹⁸ Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de Ysea*, Libro I, p. 110.

Por otra parte, el desengaño amoroso y moral actúa como generador de la narración, pues como declara Ysea, la escritura se convierte para ella en una forma de consuelo.

Esta mi obra que solamente para mi escriuo, es toda triste como yo lo soi, es toda de llantos; y de grandes tristezas, por que ansi co[n]forme con todas mis cosas, y te[n]ga el habito que yo tengo: cuenta fortunas ajenas por que mejor se uea quan grandes fueron las mias, y aun al presente lo son. No lleua estilo ni orden, por que yo no quiero [sic] loor ni me conuiene ninguno, de quien leyere esta obra que escriuo, no pido remedio sino piedad: si para mi ay alguna.¹¹⁹

El hecho de que Ysea encuentre refugio en la escritura y sea ella misma la narradora parece apoyar la idea de que estas obras podrían haber estado dirigidas a un público femenino.

Por último, se señala otra contribución innegable de Núñez de Reinoso: la difusión, aunque sólo haya sido en cuanto a la trama, de la obra de Aquiles Tacio, pues como se sabe *Las aventuras de Leucipe y Clitofonte* no vio la luz sino hasta 1617.¹²⁰

¹¹⁹ Alonso Núñez de Reinoso, *Op. cit.*, Libro I, pp. 5-6.

¹²⁰ Para rastrear la influencia que ejerció la versión que a partir de la novela griega hiciera Alonso Núñez de Reinoso, véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Op. cit.*, vol. I, pp. 548 y ss.

☞ Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*

☞ Éxito, ediciones y versiones

Resulta indiscutible el éxito que tuvo entre los lectores españoles *La Selva de aventuras*, prueba de ello son las numerosas ediciones que se hicieron de esta obra: Barcelona (1565), Sevilla (1572), Salamanca (1573), Alcalá (dos veces en 1575 y 1576), Sevilla (1578 y 1579), Salamanca (1580), Alcalá (1582 y 1583), Salamanca (1588), Valencia (1589), Alcalá (1590), Bruselas (1591, 1592 y 1598), Alcalá (1600), Valencia (1602), Murcia (1603), Cuenca (1615), Zaragoza (1615 y 1617).¹²¹

Antes de entrar en materia es necesario abordar aquí un problema de carácter filológico que presenta esta obra: la existencia de dos versiones, ambas escritas por Jerónimo de Contreras, que se difundieron simultáneamente. En estas dos versiones encontramos que los desenlaces son muy distintos. En la primera edición, Barcelona (1565), dividida en siete libros, Luzmán no logra el amor de Arbolea puesto que ella ingresa en una orden religiosa y se hace monja; en consecuencia, él decide llevar una vida de ermitaño. En la segunda versión, que salió a la luz en Alcalá de Henares (1582), la obra apareció dividida en nueve libros y en el desenlace se presenta la reunión definitiva de los amantes y la consumación del amor carnal.

Para algunos estudiosos el cambio del desenlace en la segunda versión de la *Selva de aventuras* se debe a la aparición de una nueva edición de las *Etiópicas* en 1581 (impresa en Salamanca por Pedro Lasso). Esta opinión parece plausible puesto que Jerónimo de Contreras enmienda aquellos

¹²¹ La información la ofrece M. A. Teijeiro en "Jerónimo de Contreras y los nueve libros de la *Selva de aventuras*", *Anuario de Estudios Filológicos*, X (1987), pp. 345-359.

aspectos de su obra en los que no seguía ni a Núñez de Reinoso ni a Heliodoro: el origen de la peregrinación no obedece a una promesa de amor sino por el contrario a la negación del amor; el peregrino quiere ver mundo; la heroína se aparta del amor a Dios y acepta el amor humano, se presenta el matrimonio como la única vía para la culminación del amor.

Juan Bautista Avalor-Arce sostiene la tesis de que la aparición de una segunda versión de *La Selva de aventuras* se debe a que los pasajes espirituales de la primera versión “colocaron a la obra en el Índice expurgatorio, y si salió de él fue con dos nuevos libros añadidos en los que se cambia enteramente el desenlace”.¹²²

La Selva de aventuras, dividida en siete libros,¹²³ narra la partida hacia el largo peregrinaje del joven sevillano, Luzmán, por España e Italia, así como su cautiverio en Argel y su regreso a Sevilla, donde terminará sus días como ermitaño. La partida de Luzmán se debió al rechazo amoroso de Arbolea, que decidió hacerse monja y recluirse en un convento. Ante la imposibilidad de vivir un amor humano, Luzmán decide salir de Sevilla para conocer el mundo. Vuelve después de los años, busca a Arbolea y es nuevamente rechazado por ella. Opta entonces por entregarse al amor divino y apartarse de la vida mundana.

¹²² Juan Bautista Avalor-Arce, Introducción a su edición de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, p. 28.

¹²³ Aquí se seguirá, como han hecho todos los estudiosos, la primera versión de la obra de Contreras, misma que se ofrece en CD-ROM como anexo de este trabajo. Ante la imposibilidad de acceder a la edición de 1565, se anexa la de Salamanca de 1580. Asimismo, vale la pena indicar aquí que existe una edición moderna de esta obra, pero fue imposible acceder a ella. Se trata de: Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, M.A. Teijeiro (ed.), Cáceres, Institución 'Fernando el Católico', Fundación de la Excm. Diputación de Zaragoza, 1991.

☞ ¿Una novela de aventuras?

La pertenencia de la obra de Jerónimo de Contreras al género de las novelas de aventuras ha sido cuestionada por algunos estudiosos,¹²⁴ puesto que el modelo del personaje central no es el del peregrino religioso ni el propuesto por Heliodoro o Tacio, sino el surgido de la fusión de un peregrino de amor y un caballero español.

Asimismo, hay otras características de la novela de Contreras que podrían sostener la posición de esos autores: la calidad de testigo y no de protagonista de Luzmán, la escasa aparición y nula actuación de Arbolea y la no reunión definitiva de los jóvenes enamorados.

Sin embargo, estos argumentos no parecen suficientes si se considera que la *Selva de aventuras*, debido a la introducción de esas variaciones ha sido considerada por estudiosos de la talla de Marcelino Menéndez y Pelayo como precursora del propio *Peregrino en su patria* de Lope.

Habría que puntualizar de igual forma que las aventuras que viven los personajes no implican ningún tipo de peligro; por el contrario, son siempre testimoniales. Esta cuestión causó el rechazo de la crítica, que, en mi opinión, pierde de vista que de igual modo se trata de aventuras, de 'aventuras intelectuales', entre otras razones porque Luzmán busca alejarse de su amada y no acercarse a ella.

¹²⁴ Cf. Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 184), Madrid, 1973; y Alberto Navarro, "La *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 63-82.

∞ El viaje y la peregrinación

Jerónimo de Contreras es el primer escritor de novelas de aventuras que viste a su protagonista como peregrino abiertamente y de frente al lector:

Luego essa noche Luzman acordo de yrse muy secretame[n]te, y assi se esforço para cumplir su voluntad: y mandando hazer vn vestido de peregrino, tomando tanto auer, quanto le parecio que menester auia, se partio de la casa de su padre vna noche, tan encubierto, que por ninguno fue entendido, dexa[n]do gran tristeza y admiracio[n] en sus padres, y marauilla y espa[n]to en sus amigos.¹²⁵

Más aún, el autor hace que el propio Luzmán hable de sí mismo en su condición de peregrino, puesto que intenta con ello definir la esencia humana de su personaje a la vez que recobra la idea bíblica del tránsito sobre la tierra. Dice Luzmán: “Señora yo soy un peregrino, que andando desseoso de ver las cosas que el mundo en si tan maravillosamente tiene, perdi el camino, y he venido co[n] gra[n]de trabajo a este lugar.”¹²⁶

Muy preciso resulta el parecer de Vilanova y Bataillon cuando señalan que en la *Selva de aventuras*

el peregrinaje de la vida humana sigue una ruta ascendente que, desasiéndose de la vanidad del mundo asciende a la Divinidad, buscando en el más allá el consuelo del humano desengaño. Es la interpretación novelesca y simbólica de la

¹²⁵ Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, Pedro Lasso, Salamanca, 1580, fol. 5v. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 31703.]

¹²⁶ *Ibid.*, fols. 21v y 21r.

idea del hombre peregrino, que en su desengaño de la amarga peregrinación sobre la tierra anhela el retorno a la patria celestial.¹²⁷

Luzmán emprende una peregrinación en busca de aventuras para aliviar sus males y por el deseo de ver el mundo y adquirir experiencia y sabiduría y no con el fin de expiar sus culpas. Por lo anterior, la motivación de la partida no responde a un voto religioso o de búsqueda amorosa como en las otras novelas españolas y en las griegas, sino que tiene como objetivo básico el olvido y la experimentación, de ahí que pueda considerarse que el personaje emprende más un viaje que una peregrinación.

En ese transitar, Luzmán encuentra consuelo y motivos para el 'aprendizaje de la vida y del mundo' al asistir a las representaciones dramáticas, que funcionan como avisos o advertencias dentro de la narración y que no sólo le confieren un nuevo sentido ideológico a la novela, sino que adelantan un recurso importante que, por lo demás, empleará Lope en *El peregrino en su patria*.

∞ Amor, castidad y fidelidad

Un rasgo interesante en la novela de Contreras es el manejo de la castidad de Arbolea, ya que ella no se ve asediada ni solicitada por su enamorado; por el contrario, la heroína vive en la castidad, no como una condición para la consumación del amor, sino como el resultado de su adhesión a la vida conventual.

¹²⁷ Antonio Vilanova y Marcel Bataillon, "Teoría y sentido de un género: la *Historia etiópica* y los libros de aventuras peregrinas", en López Estrada, Francisco (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, p.325.

En otras palabras, en la *Selva de aventuras* la castidad no conduce al amor; en cambio, del amor a Dios se deriva la castidad. Además, la castidad de Arbolea es un acto de su voluntad y no un pacto con el cual sellar una promesa de amor. Dice la heroína: “Porque yo siempre estuue determinada de nunca me casar, y assi he dado mi limpieza a Dios, y toda mi voluntad, ponie[n]do aqui el verdadero amor, que jamas ca[n]sa, ni tiene fin”.¹²⁸

Luzmán y Arbolea se aman, pero este amor presenta la oposición entre el amor humano y el amor divino, de la que se vale Contreras para introducir diversas historias interpoladas en las que abunda sobre las virtudes cristianas.

El propósito fundamental de Contreras es el de experimentar con un modelo de narración que podríamos calificar como ‘novela pedagógica de peregrinación’. Trata de presentarle al lector, a través de la perspectiva del protagonista, diferentes aspectos de una realidad que Luzmán va descubriendo y que conformará la evolución de su psicología. Esta evolución parte de una posición cortesano-sentimental que llega hasta la aceptación de un modelo de raigambre platónica, basado no ya en el rechazo del amor humano, como suele considerarse, sino en la necesidad de someterlo al amor de Dios.

Aunque la fidelidad no supone un problema para los personajes de Contreras dado su apartamiento físico y su falta de compromiso matrimonial, el texto presenta una fidelidad inmotivada por parte de Luzmán, puesto que él ya conoce las intenciones de Arbolea de ingresar al convento. Así, en este texto no es la fidelidad lo que impulsa al personaje sino su anhelo de conocimiento del mundo.

¹²⁸ Jerónimo de Contreras *Selva de aventuras*, por Pedro Lasso, Salamanca, 1580, fols. 3v y 3r. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 31703.]

∞ Innovación

Los poemas y representaciones que se ofrecen en esta novela suponen una innovación, ya que no aparecen ni en Heliodoro ni en Núñez de Reinoso. Gracias a la *Selva* se constituyen en elementos episódicos que se incorporan en la mayoría de las novelas de aventuras posteriores, por lo que puede haberse erigido en un modelo para autores como Lope, quien de manera clara introduce elementos de otros géneros literarios.

∞ Esplendor del género

∞ Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*

∞ Para empezar

Lope es una de esas personalidades deslumbrantes que produjo España en un momento de esplendor. Fue del mismo siglo que Hernán Cortés, don Juan de Austria y el duque de Alba; San Ignacio y San Francisco Javier; Velázquez, el Greco; Ribera y Zurbarán; San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León; Cervantes, Góngora, Tirso, Quevedo y Calderón. Entre todos, Lope de Vega es considerado como el “Monstruo de la Naturaleza”, como lo llamó Miguel de Cervantes.

Cervantes y Lope de Vega habían sido amigos desde 1583, cuando se conocieron en casa del cómico Jerónimo Velázquez, en la calle de Lavapiés en Madrid, que Lope frecuentaba asiduamente como enamorado de la hija de éste, Elena Osorio, y a la que Cervantes acudía con la secreta esperanza de que Velázquez pusiera en escena alguna comedia suya. Se conocieron y estimaron. Ya en la *Galatea* (libro VI, *Canto de Caliope*), Cervantes alude a su talento. Lope, a su vez, alaba a Cervantes en su *Arcadia* (1598).

No se sabe bien cuándo comenzó la enemistad entre los dos ingenios, pero muy probablemente ocurrió entre 1602 y 1604, dado que cuando Lope publica *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (1602) incluye en

el volumen un soneto cervantino, mientras que la publicación de *El peregrino en su patria* (1604) causó la indignación del alcaíno.¹²⁹

Todo indica que fue la portada de *El peregrino en su patria* la que originó el malestar de Cervantes, pues llevaba un grabado con el escudo de las diecinueve torres, de Bernardo del Carpio, una estatua de la Envidia, y una leyenda en latín: *Quieras o no quieras, Lope es o único o muy raro*. Aparecía también un retrato de Lope —del que se mofa indirectamente Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares*—, y un soneto de Quevedo:

Las fuerzas, Peregrino, celebrado,
afrentará del tiempo y del olvido
el libro, que por tuyo ha merecido
ser del uno y del otro respetado.

Con lazos de oro y hiedra acompañado
el laurel en tu frente está corrido
de ver que tus escritos han podido
hacer cortos los premios que te ha dado.

La envidia su verdugo y su tormento
hace del nombre que cantando cobras,
y con tu gloria su martirio crece.

¹²⁹ Como veremos más adelante, Cervantes compone el Prólogo al Quijote de 1605 como respuesta burlesca al de *El peregrino en su patria*. Cf. María Stoopan, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Mas yo disculpo tu atrevimiento,
si con lo que ella muerde de tus obras,
la boca, lengua y dientes enriquece.¹³⁰

Será también la publicación de *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* (1602) la que originará la gran rivalidad entre Góngora y Lope, puesto que en ese volumen incluye dos cartas a don Juan de Arguijo; cada una de ellas flanquea los doscientos sonetos que ahí aparecen, es decir, una de las cartas les sirve de presentación de los poemas y la otra aparece como una suerte de colofón.¹³¹

En la primera de estas cartas, Lope de Vega, además de introducir los sonetos, ofrece una disertación sobre las “exornaciones poéticas” y disecciona algunos recursos retóricos: “Porque la amplificación es la más gallarda figura en la Retórica, y que más majestad causa a la oración suelta.”¹³²

Más adelante y después de una larga demostración de erudición en que cita tanto a los poetas clásicos como a los italianos renacentistas, Lope habrá de detenerse para dar su punto de vista sobre la imitación. Afirma que “las imitaciones siempre han sido admitidas, y aun a veces las mismas traslaciones (...)”.¹³³

Por fin, una vez que ha presentado sus sonetos hace una última y breve defensa de los mismos, pues

¹³⁰ Francisco de Quevedo en las preliminares a Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, pp. 49-50.

¹³¹ Cabe mencionar aquí que sólo en la edición de 1602 estas cartas ocuparon ese lugar, en las subsecuentes ediciones las cartas a Don Juan de Arguijo han variado de lugar y, por consiguiente, perdieron esa significación adicional de introducción o colofón respectivamente. Actualmente se conserva por lo menos un ejemplar de la edición de 1602 en la Biblioteca Nacional de Madrid y aparece catalogado como: *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, de Lope de Vega Carpio, Pedro Madrigal, Madrid, 1602, ff. preliminares, 241v. Signatura: R/5135.

¹³² Lope de Vega Carpio, *Rimas*, en *Obras poéticas*, pp. 257-258.

¹³³ *Ibid.* p. 264.

Habiendo este género de poema de ser de conceptos, que son imágenes de las cosas, tanto mejores serán cuanto ellas mejores fueren; y habiendo de ser las palabras imitaciones de los concetos (...), tanto más sonoras serán cuanto ellos fueren más sublimes.¹³⁴

En la segunda de estas cartas, también conocida como *Cuestión de honor debido a la poesía*,¹³⁵ Lope se aboca a defender el valor de la poesía y la asocia para ello con la filosofía; asimismo comenta la obra de varios poetas españoles renacentistas y concluye con una explicación sobre el origen de distintas formas métricas de la poesía española.

Podríamos afirmar que esta segunda carta a don Juan de Arguijo, que se presenta como una alabanza a la poesía, es también una suerte de defensa de los sonetos que Lope acaba de presentar.

Con el paso del tiempo, y en medio de acendradas riñas con Góngora¹³⁶, Lope publicará otros tres textos en donde discurre de forma más aguerrida sobre la poesía. Se localiza uno en *La Filomena*, y los otros dos dentro del volumen de *La Circe*.

¹³⁴ Lope de Vega Carpio, *Op. cit.*, p. 265.

Sobre el uso de "conceptos" y "concetos" José Manuel Blecua en su prólogo a *Obras Poéticas* de Lope explica ampliamente los criterios que empleó para presentar la ortografía de algunos vocablos, de manera que en algunos casos moderniza la ortografía y en otros no. Es por eso que en esta cita aparecen estas palabras con ortografía diferente.

¹³⁵ Esto debido al *incipit* del texto que dice: "Es de manera vintilada en el mundo esta cuestión de honor debido a la Poesía, que no hay quien se atreva a dárselo y muchos atrevidamente se le quitan (...)". Lope de Vega Carpio, *Rimas*, en *Obras poéticas*, p. 266.

¹³⁶ Cf. Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 200), 1973.

El llamado *Discurso de la nueva poesía* —que aparece en *La Filomena*— es una fingida¹³⁷ respuesta a un “papel que escribió un señor destes reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía”.

Han pasado diecinueve años desde la aparición de las cartas a don Juan de Arguijo, y ahora Lope nos muestra un discurso mucho más lacerante, maduro y osado. Asistimos al desfile de cuantiosos comentarios contra la poesía gongorina —aunque sin aludir abiertamente al poeta cordobés, pero sin dejar dudas de que a él se refiere.

A lo largo de este discurso¹³⁸ enumera uno tras otro los vicios de la “nueva poesía” y, como contraparte, podemos deducir el propio punto de vista sobre las cualidades que deberían privar en la poesía; es decir que, por confrontación con sus argumentos contra Góngora, se trasluce su propia poética. Dice, por ejemplo:

A muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas se hallan levantados adonde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden.¹³⁹

Asimismo en este mismo “discurso” arremete contra los seguidores de Góngora, pues considera que “los que imitan a este caballero producen partos

¹³⁷ Los estudiosos coinciden en que estos “papeles” fueron escritos por el propio Lope como un pretexto para exponer su punto de vista sobre la “nueva poesía”, es decir, la gongorina. Véase Patrizia Campana, *Para una edición de la Filomena*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2000.

¹³⁸ Es el propio Lope quien le adjudica esta categoría cuando dice: “En fin, quieren que recibamos con palio la lengua antigua, como tengo probado (sin réplica) en el primero discurso que anda impreso (...)”. *La Circe*, en *Obras poéticas*, p.1173.

¹³⁹ Lope de Vega Carpio, *La Filomena en Obras poéticas*, p. 814.

monstruosos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo”.¹⁴⁰

A lo largo de todo el texto Lope hace alarde de su conocimiento sobre la poesía, y alude o cita a Séneca, Cicerón, Homero, Quintiliano, Francisco Sánchez de las Brozas, “El Brocense”, Garcilaso, Boscán, Horacio, Virgilio, Sannazaro, San Agustín, Juan de Mena y a Herrera, entre otros, con el fin de mostrar formas del buen hacer poético. Veamos un ejemplo: “Pues la autoridad de Quintiliano carece de réplica: *Oratio, cujus summa virtus est perspicuitas, quæ sit vitiosa, si egeat interprete?*”¹⁴¹

En otro sentido, habría que valorar el *Discurso de la nueva poesía*, ya que es una respuesta a *La Spongia*¹⁴² que publicó Torres Rámila en 1617, “empleada para borrar o limpiar... la obra entera de Lope de Vega”¹⁴³, a la vez que establece una especie de complicidad con *El Antídoto contra la pestilente poesía de Luis de Góngora y en defensa de sí mismo* que había sacado a la luz Juan de Jáuregui en 1614.

Así, las rencillas literarias se traducirían en ataques impresos, a través de los cuales cada autor manifestaba sus puntos de vista sobre la poesía, esto es, su propia poética.

La aparición del *Discurso de la nueva poesía* también le acarrea a Lope ácidos cuestionamientos sobre poética y retórica, tales como los que le formulará Diego de Colmenares en su *Apología por la nueva poesía*,¹⁴⁴ texto

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 814-815.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 813. [El discurso cuya mayor virtud es la claridad, ¿acaso no es inconveniente si tiene necesidad de un intérprete? Traducción de José Manuel Blecua]

¹⁴² Desafortunadamente, no se ha conservado ningún ejemplar y sólo se le conoce de forma indirecta. Cf. Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, vol I.

¹⁴³ Joaquín de Entrambasaguas citado en Marina Scordilis Brownlee, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, p. 25.

¹⁴⁴ El texto puede leerse en Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el manierismo y barroco españoles*, Puvill, Barcelona. Para ahondar en esta disputa, véase también: Emilie Bergmann, “Lope and the ‘Nueva poesía’. Once more: the Colmenares Letters”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, pp. 143-156.

al que Lope responde redactando otra carta “a un señor destos reinos” que apareció publicada en el volumen de *La Circe* con el epígrafe de *Epístola séptima*.

En esa epístola, Lope responde a Colmenares con una disertación sobre la poética y la retórica e, incluso, le aclara:

Esta disciplina [la poesía], que en fin es arte, pues se perficiona de sus preceptos, es parte de la filosofía racional, por donde le conviene a su objeto ser parte del Ente de razón. Es, pues, el objeto del Arte Poética, como el entimema de la Retórica.¹⁴⁵

En esta misma epístola nuestro poeta habrá de contestar los ataques de Colmenares, ofreciendo así su propia opinión sobre qué es o qué debería ser la poesía:

¿Qué diré de esa claridad castellana? ¿De esa hermosa exornación? ¿De ese estilo tan levantado con la propia verdad de nuestra lengua? Sin andar a buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas, gastando en los afeites lo que falta de faciones, y enflaqueciendo el alma con el peso de tan excesivo cuerpo.¹⁴⁶

La epístola concluye con un ataque abierto y ríspido a Góngora y al culteranismo.

Ante la presunción y arrogancia de Lope, Góngora —con quien ya tenía una seria rivalidad— le dirige este soneto de versos de cabo roto:

¹⁴⁵ Lope de Vega Carpio, *La Circe en Obras poéticas*, p. 1170.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1175.

Hermano Lope, bórrame el sone—
de versos de Ariosoto y Garcila—,
y la Biblia no tomes en la ma—,
pues nunca de la Biblia dices le—.

También me borrarás *La Dragonte*—
y un librito que llaman del *Arca*—
con todo el *Comediaje y Epita*—,
y, por ser mora, quemarás la *Angé*—,

Sabe Dios mi intención con *San Isi*—;
mas quiérollo dejar por lo devo—.
Bórrame en su lugar *El peregrino*—.

Y en cuatro lenguas no me digas co—;
que supuesto que escribes boberí—,
las vendrán a entender cuatro nacio—. ¹⁴⁷

Tomás Tomov afirma que

Tenía Lope muchos amigos, pero aún más enemigos y envidiosos. Eran éstos de tres categorías. La primera era la de los seguidores de Aristóteles que no podían perdonar a Lope su desdén hacia los preceptos aristotélicos y su afición a un

¹⁴⁷ Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, p. 124-125.

arte popular; en la segunda entraban los gongoristas que le atacaban con sus sátiras por sus poesías líricas y épicas, y, por fin, los dolorosos de la gloria. (...) Aquí cabría también Cervantes.¹⁴⁸

A pesar de sus enemigos o detractores, Lope —además de dramaturgo y poeta— es un novelista destacado y completo. Sólo mostró desinterés por la novela picaresca, del mismo modo que a Cervantes tampoco le atrajo. En cambio, abordó la pastoril en *La Arcadia*; la histórica (y además pastoril y sacra) en *Los pastores de Belén*; la de aventuras en *El peregrino* y la novela ejemplar en las dedicadas a *Marcia Leonarda*, en las que sigue e intenta rivalizar con el autor de *La gitanilla*.

Las novelas de Lope deben también su originalidad al intento de su autor por revisar (y a la vez establecer) el modo narrativo que debe emplear y a la consecuente inseguridad de quien se enfrenta a una forma de escritura cuyos principios no están claramente delimitados. De ese intento de revisión se vale Lope para mimetizarse con alguno de sus personajes y reflexionar sobre la escritura de su propia obra. Así, frecuentemente el lector descubrirá al autor en actos o dichos de un personaje. Por ejemplo, en el caso de *El peregrino en su patria*, en los encomios iniciales aparecen unos versos de Juan de Piña muy reveladores:

El Peregrino gallardo
de este libro es propio nombre
y para eterno renombre

¹⁴⁸ Tomas Tomov, "Cervantes y Lope de Vega: Un caso de enemistad literaria", *Actas del II Congreso de la Asociación de Hispanistas*, p. 619.

Lope de Vega o Belardo. (EPP p. 65) ¹⁴⁹

Este mudarse de Lope en personaje se aprecia en el nombre del peregrino, Pánfilo de Luján que ostenta el mismo apellido que su amante de turno: Micaela Luján. De esta forma su amante real se transforma en el centro de una relación soñada, como Nise respecto de Pánfilo, en la cual se reconoce el correlato del poeta con el héroe amador.

De la misma forma sucede en las *Novelas a Marcia Leonarda* cuando la voz de Lope se funde con los ‘intercolonios’.

∞ Peregrinación

Es innegable que Lope de Vega en esta novela intenta desentrañar por vez primera la esencia del peregrinaje. En primer lugar, propone la idea de un peregrino en su patria, que da título a la obra, y que encierra una evidente contradicción con la más pura esencia del peregrinaje, que consiste en vagar fuera de la patria. Ya desde el *Lazarillo de Tormes*, y sobre todo desde el *Guzmán de Alfarache*, el personaje novelesco cuya vida es una azarosa peregrinación por las rutas y parajes de España es el pícaro. Y Lope, que no escribió una novela picaresca, sustituye al pícaro por el peregrino.

Caso digno de ponderación en cualquiera entendimiento discreto que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas

¹⁴⁹ Puesto que siempre que aluda a *El peregrino en su patria* me referiré a la edición preparada por Juan Bautista Avalor-Arce y publicada por Castalia en 1973, anotaré la referencia correspondiente a continuación de la cita con las siglas EPP y el número de página.

desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando en una pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia y Ulises hasta Grecia, con más fortunas de mar, persecuciones de Juno, engaños de Circe y peligros de Lotófagos y Polifemos. (EPP pp. 365-366)

La peregrinación de Pánfilo y Nise, que se inicia por motivos amorosos, pronto se convierte en una peregrinación religiosa de carácter doctrinal¹⁵⁰, ya que los protagonistas aprovechan cualquier ocasión para visitar los monasterios, santuarios y lugares de culto a los que se acercan: Montserrat, Guadalupe, el Pilar, etc., que, por otro lado, son escenarios reales que también contribuyen a acercar ese mundo de la ficción hacia el lector.

Por ello, según explica González Rovira, la peregrinación de los protagonistas se articula en un triple eje: peregrinación amorosa en la estructura convergente de las tramas; peregrinación vital desde la perspectiva del narrador, quien insiste en el carácter simbólico de los trabajos de los personajes mediante las citas que cierran cada libro, y peregrinación religiosa desde un punto de vista argumental.

Es necesario puntualizar que el amor humano que impulsa la peregrinación a través de estos trabajos y fortunas hará que Lope designe a sus personajes de la siguiente manera: “Dichosos *peregrinos de amor*, que ya en su patria descansan, cumplido el voto”. (EPP p. 481)

Emilia Deffis señala asimismo la forma en que Lope da un carácter particular a la peregrinación, puesto que ésta no se realiza fuera de la patria:

¹⁵⁰ Nótese la diferencia con las peregrinaciones medievales de carácter religioso (no doctrinal) de raigambre devocional.

Puede afirmarse que a partir de la novela de Lope el cronotopo de la novela griega ha sido desplazado por el cronotopo característico de la novela de peregrinación. En él el peregrino se mueve por una geografía separada del país natal por el mar y la distancia. Pero, a diferencia de Núñez de Reinoso, Lope hará que su héroe, Pánfilo de Luján, sea un peregrino en su patria, poniendo en juego la paradoja de un espacio familiar en un tiempo próximo.¹⁵¹

En *El peregrino en su patria* Lope propone la idea de un mundo próximo pero extranjero, en donde no se da nunca, aunque resulte paradójico, la imagen de lo originario y cotidiano. De ahí que pueda concretarse la peregrinación de los personajes en una *peregrinatio vitae*. Lope de forma simbólica los circunscribe en su propio país para confirmar la idea bíblica de que la vida es una peregrinación y que ocurre independientemente del lugar donde se habita.

Como un desdoblamiento adicional, Lope abre la posibilidad de dar a la peregrinación un carácter simbólico en donde el personaje, en realidad, realiza un viaje interior y por tanto, no tiene que desplazarse por tierras lejanas.

Por último, cabe señalar que en *El peregrino* aparece también la particularización de un grupo social: la de los 'dichosos peregrinos de amor que ya en su patria descansan'. Es decir que por primera vez en las novelas de aventuras un autor les da una categoría a estos personajes, los circunscribe y define al mismo tiempo como peregrinos de amor. Es una suerte de tipificación que es vigente para el resto de las novelas que aquí se analizan.

¹⁵¹ Emilia Deffis de Calvo, "El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega", *Criticón*, LVI (1992), p. 139.

☞ Contrarreforma

El Concilio de Trento concluyó sus sesiones con una petición al poder temporal para ayudar a la Iglesia a afianzar la ideología de la Contrarreforma:

Exôrta además el santo Concilio, y ruega eficazmente a todos los pastores por el santísimo advenimiento de nuestro Señor y Salvador, que como buenos soldados recomienden con esmero á todos los fieles, quanto la santa iglesia Romana, madre y maestra de todas la iglesias, y quanto este Concilio, y otros ecuménicos tienen establecido; valiéndose de toda diligencia para que lo obedezcan completamente. (...) Resta ahora que amoneste, como lo hace en el Señor, á todos los Príncipes, para que presten su auxilio, de suerte que no permitan que los hereges corrompan ó violen lo que el mismo Concilio ha decretado, sino que estos, y todos lo reciban con respeto, y lo observen con exâctitud.¹⁵²

Asimismo, Felipe II emitió en Madrid la Real Cédula del 12 de julio de 1564, en la que se lee:

Sabed que cierta y notoria es la obligación que los reyes y príncipes cristianos tienen á obedecer, guardar y cumplir, y que en sus reinos, estados y señoríos se obedezcan, guarden y cumplan los decretos y mandamientos de la Santa Madre Iglesia, y asistir, ayudar y favorecer al efecto y ejecución y á la conservación de ellos, como hijos obedientes y protectores y defensores de ella, y la que ansimismo por

¹⁵² Ignacio López de Ayala (tr. y ed.), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, pp. 422 y 424 de la edición de 1787.

la misma causa tienen al cumplimiento y ejecución de los Concilios universales que legítima y canónicamente, con la autoridad de la Santa Sede apostólica de Roma, han sido convocados y celebrados.¹⁵³

Probablemente debido a la emisión de la Cédula antes mencionada, Lope, al igual que los escritores de la época, da un sesgo religioso a algunas de sus obras. Su postura postridentina es suficientemente clara y variada en *El peregrino*, en donde presenta cuatro autos sacramentales que siguen la propuesta del pensamiento contrarreformista y tienen por objeto hacer la apología de algún precepto de la religión católica.

Ahora bien, Lope no sólo se vale de los postulados tridentinos sino que retoma el modelo de Jerónimo de Contreras en la *Selva de aventuras* sobre la

Mixtura de prosa narrativa y 'autos', que Lope ha mejorado en la acomodación relativa con la simetría de su *dispositio*. Si el refrendo verosímil del excursu es que en la grandes fiestas de las ciudades en que hay representaciones teatrales 'sea común de los peregrinos hallarse en todas' (libro I), tal funcionamiento responde a cómo en la obra de Contreras el peregrino Luzmán se encuentra en Venecia, Milán y Roma con la puesta en escena de una égloga sobre el amor sensual y divino (I), otra sobre la omnipotencia del amor, causante de alegrías y tristezas (II) y una tercera como sicomaquia de vicios y virtudes en que, tras aparecer la Muerte Feroz, se termina con la contienda del Amor humano y el divino (V)¹⁵⁴.

¹⁵³ Anastasio Machuca Diez, (tr. y ed.), *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, p. XIII.

¹⁵⁴ José Lara Garrido, "La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*", *Edad de Oro*, III (1984), p. 138.

En *El peregrino en su patria* distintos personajes asisten a la representación de cuatro autos que, mediante el artificio de la alegoría, muestran alguna de las preocupaciones básicas de la religiosidad de la época: la postura de la Iglesia sobre el libre albedrío y la condena, el valor de la eucaristía, la inexperiencia juvenil y el pecado.

En los autos sacramentales Lope condensa la doctrina contrarreformista: en el primero se presentan los postulados sobre la autoridad exclusiva de Roma para interpretar la Sagrada Escritura y la supremacía espiritual del Papa; en el segundo se expone el sentido de la Eucaristía, en el tercero se aborda la liturgia de la festividad de *Corpus Christi* y en el cuarto se tratan los conflictos del alma en relación con el libre albedrío y la voluntad.

Como ya señalaba anteriormente, en el primer auto aparece un postulado con fuerte sesgo contrarreformista, el alusivo a la autoridad excluyente de Roma para la interpretación de la Sagrada Escritura:

También ay opinión que hasta que acaba
Saturno el curso enteramente deue
durar el mundo, y todos los autores
que esta curiosidad tratan y escriuen
a la Romana Iglesia se sujetan. (EPP p. 110)

Para Paul Descouzis el primer auto sacramental presenta mucho más francamente una filiación contrarreformista de la que se pudiera sospechar. Lope nos previene que se trata de ‘una representación moral del Viaje del Alma’, o sea, el sentido de la vida en función de la eternidad durante el tránsito del hombre —portador del alma— por el Siglo. Asimismo los personajes alegóricos en este auto desempeñan el papel del Redentor y de las

virtudes o los vicios que se disputan el alma a través de las vicisitudes de la vida.¹⁵⁵

Al final de este auto se alude a la supremacía espiritual del Papa que los heterodoxos desechaban. Asido al timón de la nave Penitencia —símbolo del Tribunal de las Llaves— aparece el que desempeña el papel de Sumo Pontífice ‘entonces reinante’. Y en palabras del personaje de Cristo se oye la refutación de la ideología heterodoxa que no reconoce el poder espiritual del Papa, ni su privilegio de remitir los pecados, ni su condición de sucesor de San Pedro:

Buelbe a la naue los ojos;
verás que de Pedro es naue,
que es sustituto de mi llave. (EPP p. 137)

El segundo auto está dedicado a explicar el sentido trascendental de la Eucaristía, así como el carácter dogmático del sacramento:

Con la Fe sola á de oyr
y ver el cristiano celo;
que el que la mira sin ella
dará deste blanco lejos,
y con ella verá a Dios... (EPP pp. 196-197)

El peregrino contribuye, desde su primer auto, pero mayormente en el segundo, a defender varios postulados que la Contrarreforma procura asentar.

¹⁵⁵ Cf. Paul Descouzis, “Efemérides tridentinas de Lope de Vega”, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXX (1975).

En particular, el relacionado con el origen divino y el carácter sacramental de la Eucaristía:

De su cuerpo y de su sangre
un jueves instituyó [Cristo]
sobre el altar de una mesa
el sacramento mayor. (EPP p. 108)

Concluye el segundo auto con una nota muy del gusto de la Contrarreforma: el personaje que desempeña el papel de Redentor advierte al auditorio que la Eucaristía es el legado de amor que sólo la Divinidad es capaz de dejar al hombre:

En el Pan que estás mirando
cuerpo y sangre juntos quedan,
que invención tan amorosa
en mi amor sólo cupiera. (EPP p. 233)

Por último, Lope adopta —tal vez por conveniencia—, una postura contrarreformista de tono doctrinal más claro cuando señala el ayuno y la penitencia como obras ligadas a la fe:

Con Fe y obras, Alma mía,
gozarás lo que desseas,
y más como agora vienes
con Ayuno y Penitencia. (EPP p. 215)

En el tercer auto, insiste Lope en uno de los principios fundamentales del libre albedrío:

no ay fuerça en yerba ni en palabra alguna
contra mi voluntad que hizo el Cielo
libre en adversa y próspera fortuna. (EPP p. 268)

La noción del libre albedrío es el segundo postulado contrarreformista que se discute en este auto. A través del personaje de la Voluntad el auditorio se entera del origen divino de la libertad de aceptar o desechar el orden establecido:

Id, Alma, como queráys,
pues que Dios os dio albedrío. (EPP p. 118)

Posteriormente, Lope de forma tajante expresa que la beatitud y condenación eternas dependen del libre albedrío:

Aquí está la Libertad
el premio y merecimiento,
la eterna felicidad
o el siempre eterno tormento. (EPP p. 119)

La Contrarreforma trata de afianzar una de las piedras angulares del libre albedrío: la tensión interior creada por un conflicto que atañe al alma y a la que debe resolver el cristiano con su propia voluntad; o sea, el individuo debe supeditar su propio interés al orden establecido por la ley divina, con lo

que se accede a la virtud. Lope muestra esta faceta del postulado tridentino en el cuarto auto de *El peregrino*, donde se representa la parábola del Hijo Pródigo.

Cuando el anciano acepta el reparto anticipado de la herencia que le reclama el hijo, justifica su aceptación como un descargo de conciencia que acata un privilegio superior:

Sí haré
que por eso le crié
y le di libre albedrío. (EPP p. 389)

En los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* Lope presenta numerosos postulados contrarreformistas en los que se refleja el ambiente postridentino de su sociedad y la postura del propio autor. Sin embargo, Juan Bautista Avalle-Arce cree descubrir una contradicción irreductible entre el hecho de que *El Peregrino* “sea una novela imantada por los ideales de la Reforma Católica y su pertenencia a las novelas grecobizantinas”¹⁵⁶.

Para este autor las andanzas y vicisitudes del *Peregrino* y del *Persiles* son, en su esencia, experiencias religiosas que constituyen una característica esencial de la novela de aventuras del XVII español, y por ello ya no deben considerarse como novelas bizantinas.

Es innegable que en *El peregrino* Lope hace una apología de la religión católica a través de un itinerario que se concibe como acercamiento progresivo a la divinidad, por lo que los trabajos de los enamorados adquieren una expansión simbólica que asimila el ideal cristiano de la *peregrinatio vitae*.

¹⁵⁶ Juan Bautista Avalle-Arce, Introducción a Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, p. 29.

En consecuencia, los relatos, los emblemas, los autos sacramentales y la lírica ya proponen una variedad de accesos dentro de la novela a un mismo y único mensaje ideológico: el contrarreformista.¹⁵⁷

Por último, hay que señalar que algunos de los contemporáneos de Lope —entre ellos Góngora— menospreciaron esta suerte de catequesis pues la consideraban una forma de congraciarse con el poder y de alcanzar méritos.¹⁵⁸

∞ Verosimilitud

Para Lope de Vega el tratamiento de lo verosímil pasa siempre por lo verdadero; es decir, enlaza lo creíble con lo cierto en una suerte de combinación que dé apoyo sólido a toda verosimilitud. Cree Lope que

El ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe o a lo menos que no constando que lo sea parezca verisimil. (EPP p. 335)

Por otra parte, Lope en *El peregrino* enlaza de forma admirable lo fabuloso y lo verosímil (por ejemplo, cuando Pánfilo llega a la casa de los fantasmas) y da lugar a una narración completa y armónica que demuestra una gran habilidad narrativa.

¹⁵⁷ Operando de igual manera que los *occasionnels* de los años 1570-1630 que “pusieron al servicio de una causa político-religiosa —la de la Contrarreforma católica— unas narraciones presentadas como ‘verídicas’ y ‘nuevas’, pero que en su mayoría echaban mano de motivos antiguos.” Véase Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 431.

¹⁵⁸ Cf. Emilio Orozco Díaz, *Op. cit.*, Gredos, Madrid, 1973.

Indudablemente Lope sigue los postulados de Alonso López Pinciano en su *Philosophía antigua poética*, cuando distingue que de la relación entre lo verdadero y lo verosímil se da la supresión de lo increíble:

Pues a ninguno parezca nuestro Peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, Chimera de Bellerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no sólo son verisímiles, pero forzosamente verdaderas. (EPP p. 336)

En las novelas de aventuras Lope introduce por la vía de lo verosímil, lugares reales y sitios de culto como un recurso más para aumentar la credibilidad del lector: “El Peregrino entró en la insigne Barcelona, donde en ver sus grandezas, hermosas calles y fuertes muros, se detuvo dos días”. (EPP p. 92)

De la misma manera que en el *Arte nuevo*, Lope propone que la acción “pase en el menos tiempo que ser pueda” y que los personajes “guárdense de imposibles, porque es máxima/ que sólo han de imitar lo verisímil”, en *El peregrino en su patria* más allá de la alusión a sitios puntuales, Lope propone, a manera de estrategia, construir una “verdad humana”¹⁵⁹ que sitúe a sus personajes en una dimensión terrenal que contribuya a que la novela entera resulte creíble.

¹⁵⁹ Esta es una apreciación de don Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, pp. 777-779, vol. 1.

∞ Personajes

Ya se ha señalado que un rasgo de la novela de aventuras es la abundancia de personajes episódicos con los que los protagonistas se encuentran a lo largo de su accidentado viaje. Algunos de ellos son, además, narradores de sus propias historias o bien de historias ajenas. De esta forma la historia de los enamorados peregrinos aparece matizada por los relatos intercalados, lo que diversifica y multiplica los sujetos de la enunciación que no son sino la voz del autor introducida por otros cauces.

Los personajes de Lope actúan por su propio interés y toda interpretación simbólica de sus peregrinaciones depende de las declaraciones explícitas del autor, no de un significado intrínseco de la historia de los dos jóvenes, lo que se traduce en una dicotomía entre programa ideológico y desarrollo narrativo.¹⁶⁰

Lope de Vega despliega en *El peregrino en su patria* toda la ideología religiosa, es decir, los dogmas y preceptos de la Contrarreforma, con evidente afán divulgador. Para ello se vale de numerosas digresiones sobre temas candentes en la época (libre albedrío, milagros, endemoniados e Inquisición), con definiciones cuya formulación es eminentemente didáctica.

Por otra parte, el Fénix aprovechará la innovación de Contreras en la *Selva de aventuras* al incluir representaciones alegóricas en el desarrollo de la novela mediante el recurso de convertir en testigos presenciales de los

¹⁶⁰Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 213-214.

espectáculos dramáticos a sus personajes, quienes se relacionan así con conceptos religiosos.

A diferencia de los protagonistas cervantinos del *Persiles*, la condición social de los personajes de Lope —Pánfilo y Nise— muestra una asimilación con los personajes de Aquiles Tacio e integra el ocultamiento de su estirpe a la manera de Heliodoro. De ahí que sea hasta el Libro III que conocemos que sus respectivos padres son caballeros nobles.

Este ‘aire de familia’ entre Lope y Heliodoro, en lo que al tratamiento de los personajes se refiere, se observa en que al inicio desconocen su verdadera identidad tanto los personajes mismos como el lector.

∞ Narrador

Se señalaba líneas arriba que en *El peregrino en su patria* aparecen distintos sujetos de la enunciación debido a la abundancia de personajes episódicos que encadenan los relatos, uno dentro del otro, procedimiento que será usado por los narradores del Siglo de Oro siguiendo el precepto estético de la variedad en la unidad.

Sin embargo, las continuas intervenciones y comentarios del narrador en la obra, a menudo con un soporte erudito de citas y alusiones a autoridades clásicas y modernas, refleja un claro propósito didáctico de subordinación de la trama al interés del propio autor:

Yo sospecho que los amantes tienen alguna simpatía y conformidad unos a otros, que se juntan y comunican de la suerte que habréis echado de ver por este discurso, pues casi

no halla nuestro Peregrino posada sin enfermo deste mal, aunque sea en la aspereza de un monte. (EPP p. 262)

∞ Historias intercaladas, episodios y relatos

Gonzalo Sobejano¹⁶¹ ha analizado el uso de las digresiones en la *Arcadia*, *El peregrino en su patria* y en *Pastores de Belén*, las que alcanzan su cima en las *Novelas a Marcia Leonarda*. Para este autor no podría entenderse el grado de perfección de las digresiones en las *Novelas a Marcia Leonarda* sin tener en cuenta los intentos de Lope en *El peregrino*.

El esfuerzo de Lope por hilvanar los relatos a la historia de base es un dato de la actualización del género llevada a cabo por él y supone una etapa previa en la tarea de “transposición genérica” que, según M. Bajtin, explica el contacto vivo de la novela con el devenir histórico.¹⁶²

En los relatos de los libros III y IV aparece un fenómeno de entrecruzamiento que a su vez se vincula con la historia principal para establecer una relación explícita: el relato de Celio narra lo sucedido antes del comienzo de la acción entre Pánfilo y Nise; y el de Felis continúa contando qué pasó desde que los enamorados salieron de Toledo. De esta manera, el lector reconstruye los episodios que no habían aparecido en el texto.

¹⁶¹ Cf. Gonzalo Sobejano, “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, 1977, II, pp. 469-494.

¹⁶² Emilia Deffis de Calvo, “Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes”, *Filología*, XXII (1987), p. 26.

En *El peregrino* Lope hace que un personaje cuente a otro la historia que había escrito previamente, y por este medio el personaje se vuelve actante, narrador y receptor de su propia historia. “Lope juega aquí con la escritura a la manera de la imagen repetida al infinito por dos espejos enfrentados”.¹⁶³ Y como resultado de este artificio el lector se encuentra entre Pánfilo escritor y Pánfilo oyente en un juego de complicidades que se multiplicará igualmente:

Aquí le dijo el Peregrino a Celio, admirado de que así repitiese lo que entre él y Nise había pasado tan ocultamente, que cómo sabía hasta ahora las mismas razones que los dos pasaban, pues en aquellos medios estaban tan lejos y asistía en Salamanca a sus estudios. Celio le respondió que toda aquella historia había dejado escrita un amigo suyo el mismo Pánfilo, y que de aquel original que a sus manos había venido, la iba él refiriendo, y así prosiguió entonces (...). (EPP pp. 254-255)

Indudablemente estamos frente a un procedimiento de composición ‘por enhebrado’ —como lo denomina Shklovski—, en donde un conjunto de relatos, cada uno de los cuales forma un todo, se encadenan y enlazan por un personaje común.¹⁶⁴

A partir de la estructura y trama de las novelas de Heliodoro y Tacio, los escritores españoles elaboraron sus propios códigos discursivos, generando novelas de peregrinos fuertemente impregnadas por la ideología católica postridentina. Así, la peregrinación funciona como una solución estructural, se vuelve el hilo del relato sobre el que se insertan variados episodios.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁴ Shklovski, V., “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novella”, en Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI (Crítica literaria), Buenos Aires, 1976, pp. 127-146.

En *El peregrino en su patria* Lope propone una escritura totalizadora insertando en el relato de base un importante *corpus* poético y cuatro autos sacramentales, que a su vez operan como sostén de la narración.

Por su parte Cervantes, con un dominio de las técnicas narrativas ciertamente muy superior al de Lope, compone la que a su entender debía ser su obra perdurable, *El Persiles*, que fue superada por el *Quijote* en la creación de un nuevo tipo narrativo: la novela moderna.

∞ Fantasmas

Durante los siglos XVI y XVII se produjo un interesante fenómeno en relación con las creencias en los fantasmas. Por un lado, la naciente mentalidad científica desarrollada con el Renacimiento puso en duda las interpretaciones mágicas o supersticiosas de la realidad, en las que cabría incluir a los aparecidos. La ciencia vino a desencantar el mundo. Pero, por otro lado, coexistía la explicación religiosa, en la que lo sobrenatural tenía una presencia fundamental e incuestionable¹⁶⁵.

En los abundantes tratados de demonología que se publicaron durante el siglo XVII no se negaba la existencia de los fantasmas. Por ejemplo, Martín del Río, en su *Disquisitionum magicarum* (1600) señala que ‘las almas de los muertos pueden y suelen en ocasiones aparecerse a los vivos’, algo que se justifica ‘por el poder y virtud de Dios’. La aparición de los muertos, además, continúa Martín del Río, ‘confirma sólidamente el dogma del purgatorio’. Y

¹⁶⁵ Muy interesante resulta consultar el *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (1588) de Juan de Horozco y Covarrubias que circuló profusamente durante los Siglos de Oro, y que ofrece una visión clara e interesante sobre hechizos y supersticiones. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de México, signatura RFO 31201.]

enseguida pasa a demostrar por qué conviene y es útil que Dios permita la aparición de esos fantasmas:

Enseñan a nuestra alma su supervivencia con respecto al cuerpo, muéstranle cómo no es imposible la resurrección de los cuerpos, de la que son como un anticipo. Proclaman que Dios reina no sólo sobre los vivos, sino también sobre los muertos, pues por orden suya se realizan estas cosas. Declaran cómo existen determinados lugares donde los culpables son atormentados para siempre, y los piadosos disfrutan de alegría constante por la eternidad. Se nos recuerda la solidaridad y comunión que media entre nosotros y los espíritus de los hermanos difuntos. Ellos nos traen mandado de parte de Dios, y fomentan la mutua caridad y las demás virtudes. Nos dan cuenta de su estado y del plan de vida que nos conviene. Y a los moribundos a veces se les ofrecen como compañeros de viaje y guías hacia la patria celestial. A menudo dan la salud, alejan los males que nos amenazan, y para escarmiento de los buenos imponen castigos a los malos. Hasta las apariciones de condenados nos son provechosas, pues apuntalan nuestra fe, afirmándonos mucho más en nuestras creencias sobre los castigos de los pecados y sobre la justicia y providencia de Dios.¹⁶⁶

Ahora bien, en el relato de los fantasmas de *El peregrino en su patria* se produce un doble juego: por un lado, Pánfilo, el narrador, se presenta como un incrédulo, un escéptico que no cree en los fantasmas; pero, por otro, lo sobrenatural, a pesar de su inverosimilitud, debe parecer verdad. La

¹⁶⁶ Martín del Río, *Disquisitionum magicarum* citado por David Roas, "Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica" en Jaime Pont, (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, pp. 98-99.

representación de lo desconocido parte de la sospecha para desembocar al final del relato en la más absoluta de las certezas.

Aquí fue notable su temor, pareciéndole que ya se le atrevían a la persona, pues le quitaban la defensa, y estando desta suerte, vio entrar con un hacha un hombre, detrás del cual venían dos, el uno con una bacía grande de metal y el otro afilando un cuchillo. Erizáronsele los cabellos en esta sazón de tal suerte que le pareció que de cada uno de por sí le iban tirando. Quiso hablar y no pudo, pero cuando a él se acercaron, el que traía el hacha la mató de un soplo, y pensando que entonces le degollarían y que aquella bacía era para coger su sangre, fue a detener con las manos el cuchillo adonde le pareció que le había visto, y sintió que se las tragarón a un mismo tiempo. (EPP p. 444)

La primera manifestación destacada en las novelas de aventuras de estos fenómenos sobrenaturales —al margen de una visita circunstancial de Luzmán en la *Selva de aventuras* a una pitonisa— es la novela de Lope. En ella son constantes las narraciones sobre hechos maravillosos que preparan al lector, socavando su incredulidad, para el episodio de los fantasmas del último libro de la obra.

Llamaron a un padre de la orden de Predicadores y prior de su convento, para que con otros gentilhombres visitase la enferma y le dijese alguna espiritual consolación y ayuda en aquel trabajo (...). Viendo en efeto todos los lugares secretos de la casa, donde se pudiese presumir que estuviese escondida alguna persona que pudiese fingirlo, se fue a la enferma y le

preguntó dónde oía aquella voz y ella le respondió que en la cama donde su marido había muerto. Oyendo esto aquel venerable padre, se sentó con sus compañeros en la misma cama, y habiendo dicho las nueve lecciones de los muertos con sus letanías, en el fin dellas se levantó una sombra y delante dellos se fue a la cama de la mujer, de lo cual atemorizada comenzó a temblar y dar gritos, diciendo: ¡Oh, padres, veis aquí la sombra! (...) Preguntóle quién era y dijo que el alma de Guillermo, la cual estaba allí detenida por un pecado cometido con su propia madre, afirmando que tal linaje de ofensas era gravísimo en la presencia de Dios y que allí había de purgar aquel pecado por espacio de dos años, si no fuese ayudado y librado con el medio de la oración. (EPP pp. 144-145)

En *El peregrino* Lope va preparando al lector no sólo para que incorpore diversas experiencias sobrenaturales que culminan con el pasaje de los fantasmas, sino que hace que las tome por ciertas en tanto que plausibles, es decir, además de una filiación aristotélica, demuestra una gran soltura en la construcción de la verosimilitud.

Por lo que se refiere a la escritura de los relatos de fantasmas, es necesario apuntar que

As always when Lope forgets himself in a story about others or is writing about himself, he can, as in the ghost story in El Peregrino, or the story of Don Fernando's experiences in La Dorotea, express himself in prose with clearness, naturalness

*and rapidity and be as direct as he is in his letters to the Duke of Sesa.*¹⁶⁷

Myron Peyton en la nota 22 al libro V de su edición de *El peregrino en su patria* apunta que el número de fuentes posibles sobre los sueños y las fantasías en el texto es ilimitado, aunque considera como posible referente para el relato de fantasmas de Lope el *Metamorphoses* de Apuleyo.¹⁶⁸ Tal vez no podríamos hacer una aseveración en este sentido porque, tal y como veremos en el siguiente apartado, Lope cifró mucho de su ‘conocimiento y cultura’ en compendios de erudición que aludían a las obras pero no las contenían.

∞ Falsa erudición

Diversos investigadores se han dado a la tarea de mostrar que la supuesta erudición de Lope no era sino eso: una suposición.¹⁶⁹ Han probado la asiduidad con que tomaba de algunos ‘compendios de erudición al uso’ referencias de obras que en realidad Lope nunca había leído.

Like other writers of an age in which classical learning was becoming more widespread but also more faddish and often less profound, Lope de Vega did not always go to original or

¹⁶⁷ Audrey Bell, “Lope de Vega as a writer of prose”, *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), p. 235. [Como siempre que Lope se olvida de sí mismo puede, como en la historia de los fantasmas en *El peregrino* o la historia de Don Fernando en *La Dorotea*, expresarse en prosa con claridad, naturalidad y rapidez y ser tan directo como en sus cartas al Duque de Sesa.]

¹⁶⁸ Cf. Nota 22 libro V de Myron Peyton (ed.), Vega Carpio, Lope de, *El peregrino en su patria*, p. 540.

¹⁶⁹ Entre ellos destaca don Marcelino Menéndez Pelayo quien en su *Historia de las ideas estéticas en España* ya señala que Lope “avergonzábase de aparecer como un ignorante y un bárbaro ante los italianos o ante los cultísimos ingenios que componían la Academia Matritense” p. 773, vol. I. También apunta que la de Lope es una “erudición de poliantea, con la cual se escudaba el gran poeta para probar que él también había aprendido humanidades”. p. 775, vol. I.

*even to secondary sources for the humanistic materials with which he so generously adorned his more ambitious works.*¹⁷⁰

Trueblood demuestra convincentemente lo mucho que el Fénix dependió de dichos compendios como el *Theatrum poeticum et historicum sive Officina* de Ravisius Textor. Las asociaciones y citas derivadas de un uso frecuente de estos libros — por otra parte, tan socorrido en el Siglo de Oro—, facilitaron que Lope pudiera exhibir su cultura erudita, ocultando sus orígenes en estos ‘manuales de sabiduría’. Por eso, Trueblood sospecha que cuando el Fénix presenta en su *Dorotea* a personajes que disimulan su cultura de segunda mano, no hace otra cosa que burlarse de sí mismo.¹⁷¹

Es innegable que Lope se valió enormemente de la *Officina* de Ravisius Textor a la que se refiere en varias ocasiones, porque ahí encontraba organizados bajo diversos rubros innumerables ejemplos que le serían de utilidad; todo ello con el fin de atrapar y envolver al lector:

Lope de Vega suffered from the common doubt of that age among writers, the doubt as to what kind of readers he was catering for, the learned few or the unlearned many. He who could write so simply, naturally and well, the clear limpid style which, like water, is lovely and has no taste, the style which conceals its art and is at once no style and the finest style of all, could also make his prose insufferable with a farrago

¹⁷⁰ A. Trueblood, *The Officina of Ravisius Textor in Lope de Vega's La Dorotea*, *Hispanic Review*, XXVI (1958), p. 135. [Como otros escritores de una época en que el aprendizaje superficial de los clásicos se había extendido y puesto de moda, Lope de Vega no siempre se dirigió a las fuentes primarias o incluso secundarias para las referencias humanísticas con que tan generosamente adornaba sus trabajos más ambiciosos.]

¹⁷¹ Cf. Luce López-Baralt, “Un olvido de Lope de Vega”, *Journal of Hispanic Philology*, XVI (1991), pp. 43-57., A. Trueblood, *The Officina of Ravisius Textor in Lope de Vega's La Dorotea*, *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 135-141., A.K. Jameson, “The Sources of Lope de Vega's Erudition”, *Hispanic Review*, V (1937), pp. 124-139., A.K. Jameson, “Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature”, *Bulletin Hispanique*, XXXVIII (1936), pp. 444-501.

*of pedantic allusions. In a couple of sentences of El Peregrino he brings in Quintilian, Cicero, Amphion, Lysias, Athenaeus and Celsus; the third book opens with Boethius, Seneca, Terence, Adimantus, Plato, Aristotle, Tully and Demosthenes. No modern reader can come unhurt through these brambles of erudition.*¹⁷²

A pesar de lo anteriormente dicho, creo que el señalamiento de Jameson es igualmente válido, puesto que Lope también poseía su propia formación y lecturas: *Apart, however, from the use he made of it, we must admit that his stock of knowledge was considerable and his reading wide if casual and miscellaneous.*¹⁷³

Lope intentó forjarse una fama de erudito que no se correspondía con su formación. En sus primeros libros (*La Arcadia*, *El Isidro* y *El peregrino en su patria*) abundan las referencias bíblicas y clásicas; y al parecer el prólogo del *Quijote* de 1605 es una burla sangrienta a su fingida erudición.

¹⁷² Aubrey Bell, "Lope de Vega as a writer of prose", *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), p. 234. [Lope de Vega padece la misma duda que otros escritores de la época: para qué clase de lector está escribiendo, para unos pocos instruidos o para muchos incultos. Él podía escribir bien, sencilla y naturalmente, en el claro y nítido estilo que como el agua, es amoroso e insípido; el estilo que encubre es arte y es, al mismo tiempo, carencia de estilo y estilo muy refinado; asimismo Lope podía hacer de su prosa un fárrago insufrible de alusiones pedantes. En un par de frases de *El Peregrino* alude a Quintiliano, Cicerón, Anfitrión, Lysias, Athenaeus y Celsus; en el tercer libro abre con Boecio, Séneca, Terencio, Adimantus, Platón, Aristóteles, Tulio y Demóstenes. Ningún lector moderno puede salir ileso de las espinas de la erudición.]

¹⁷³ A.K. Jameson, "Sources of Lope de Vega's erudition", *Hispanic Review*, V (1937), p. 139. [Más allá del uso que hizo de la erudición, hemos de admitir que su repertorio de conocimientos era considerable y sus extensas lecturas aunque informales, muy variadas.]

∞ Innovación

Rasgo innovador este que hemos de señalar como un recurso dramático iniciado con *El peregrino*: la boda múltiple, elemento que aparece de forma limitada únicamente en el desenlace de la novela de Tacio.

El final de la novela, con ser tópico por identificar la felicidad con el matrimonio de los protagonistas, introduce un factor novedoso, de marcado carácter dramático, que se repetirá en obras posteriores: la boda múltiple.¹⁷⁴

Otras innovaciones de Lope: la limitación del marco espacio-temporal y la intensificación de la religiosidad.

Deste insigne sitio pasaron a la noble ciudad de Valencia, entrando por su famosa puente del Real sobre el Turia, a quien los moros pusieron por nombre Guadalaviar, pasando por la famosa torre de Serranos. Era día en que se celebraba en su iglesia la otava de Aquel en que mostró Dios al mundo el efeto de su amor. (EPP p. 193)

La inclusión de autos sacramentales constituye otro elemento que vale la pena recordar aquí pues Lope se vale de ellos para cerrar algunos de los libros de *El peregrino* lo que apunta al enlazamiento de dos géneros con un propósito doctrinal.

¹⁷⁴ Javier González Rovira, *Op. cit.*, p. 223.

∞ Influencias

Al estudiar textos como *El peregrino en su patria* de Lope de Vega o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes, la crítica ha reconocido de manera unánime un modelo narrativo común: *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro.¹⁷⁵

Los recursos heliodorianos para atar y desatar los hilos de la historia y el manejo de la verosimilitud del relato fueron, entre otros, los méritos reconocidos por los preceptistas del Siglo de Oro, en particular por Alonso López Pinciano en su *Philosophía antigua poética*.

Por su parte, Lope elogió a Aquiles Tacio conjuntamente con Heliodoro, en el comienzo de su novela corta *Las fortunas de Diana*:

Así ahora, en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la Leucipe y el enamorado Clitofonte.¹⁷⁶

El peregrino en su patria calca el diseño estructural de Heliodoro y dispone un sistema similar de digresiones e interrupciones, aunque

¹⁷⁵ Enumero a continuación trabajos destacados a este respecto: Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle*, Librairie E. Droz, Paris, 1937; Emilia Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, Ediciones de la Universidad de Navarra, España, 1999; Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1988; Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 394), Madrid, 1996; Francisco López Estrada, estudio introductorio y edición a Heliodorus de Emesa, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Real Academia Española, (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, XIV), Madrid, 1954; Antonio Vilanova, "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes", en *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Madrid, 1989, pp. 326-409 y Marcel Bataillon y Antonio Vilanova, "Teoría y sentido de un género: la *Historia etiópica* y los libros de aventuras peregrinas", en Francisco López Estrada, (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1981, vol. 2, pp. 318-325.

¹⁷⁶ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, pp. 616-617.

intensificando el efecto de la suspensión. En el libro III el lector empieza a reconstruir la narración lineal de manera que hasta ese momento únicamente Pánfilo parece capacitado para exponer su trayectoria desde el principio:

Y habiéndole preguntado su patria y la causa de su prisión le dijo el suceso que habéis oído, comenzando su vida desde que el mar se la dio arrojándole en la tierra no lejos de los muros de Barcelona. (EPP p. 95)

La prueba más evidente de la íntima dependencia entre el peregrinaje amoroso de las novelas de aventuras y las peregrinaciones de Ulises y Eneas se encuentra en uno de los sonetos laudatorios a la primera edición de *El Peregrino en su patria*, que escribiera don Juan de Arguijo:

Con heroica grandeza el sabio griego
cantó de aquel astuto Peregrino
el luengo discurrir, cuyo camino
tuvo por fin de Itaca el sosiego:

Y del ilustre Dárdano, que el ruego
de Elisa desdeñó y a Italia vino,
los varios casos resonó el latino
plectro que celebró de Troya el fuego.

Del uno y otro a la sublime gloria
un Peregrino en su fortuna aspira
por la voz dulce y cortesano aviso

del culto Lope, que en su nueva historia
tales sucesos canta con la lira
del Peregrino que lo fue en Anfriso.¹⁷⁷

Es importante señalar que únicamente en *El peregrino en su patria* aparecen sitios como el hospital, la posada, la prisión y el teatro, ámbitos espaciales que integran, al mismo tiempo que marginan, a los protagonistas, y que son también elementos para la exclusión, lo que justificaría la peregrinación por la propia patria de Pánfilo de Luján.

Por lo anteriormente dicho, se puede afirmar que la novela española de amor y peregrinación de Lope de Vega y, en menor grado, el antecedente del siglo XVI considerado aquí, se caracteriza por el enriquecimiento de los cánones establecidos por Heliodoro y Tacio, en particular en lo relativo a la diversificación a la vez que especificación de los espacios.

Por otra parte, el sentimiento del honor en *El peregrino*, de marcado carácter social y característico de la ideología de la época que aparece como central en el teatro, va desplazando los de la honestidad y la castidad, conceptos mucho más individuales.

A pesar de que cada uno de los autores que se analizan en este trabajo tiene sus propios méritos y su propia escritura, es innegable la influencia de *El peregrino* de Lope en el *Persiles* cervantino:

Más cautamente, y no me parece que sea utilizar mucho, quiero hacer hincapié en el hecho de que entre el *Persiles* cervantino (1617) y *El peregrino en su patria* de Lope (1604), hay algunas coincidencias temáticas que corresponden a una órbita especial y que escapan, por lo tanto, a la retórica

¹⁷⁷ Juan de Arguijo en los encomios iniciales de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, pp. 48-49.

bizantina. O, por lo menos, que no eran corrientes en los relatos de este tipo. Pienso en las consideraciones críticas sobre la historia y la poesía (aunque pudieran tomar como ejemplo la *Historia* de Heliodoro), en las digresiones sobre la verosimilitud, en el catálogo de naciones, en las descripciones dentro de los respectivos itinerarios (Toledo, Valencia, Montserrat), en comentarios que pueden vincularse a la Contrarreforma y en Roma como meta de los peregrinos.¹⁷⁸

Asimismo resulta reveladora la coincidencia de la novela de Lope con el *Persiles* de Cervantes en situar la acción narrativa en Italia, en enmarcar el relato alrededor del Año Santo de 1600 y en otorgar a la peregrinación una pura motivación de fe. Compárense los dos fragmentos:

Su viaje dijo que era de Italia; las gracias del año santo en el pontificado de Clemente Octavo; la causa de haber pasado a ella y sollozando entre los pedazos confusos de su historia (que nunca un hombre discreto, donde no le entienden, la refiere entera), dio a entender que le faltaba un amigo, si no prenda de su gusto, a lo menos compañero de sus trabajos y la verdad debía ser lo uno y lo otro. (EPP p. 70)

Ya los aires de Roma nos dan en el rostro; ya las esperanzas que nos sustentan nos bullen en las almas; ya, ya hago cuenta que me veo en la dulce posesión esperada. Mira, señora, que será bien que des una vuelta a tus pensamientos, y escudriñando tu voluntad mires si estás en la entereza primera, o si lo estarás después de haber cumplido tu voto, de

¹⁷⁸ Emilio Carilla, "Cervantes y la novela bizantina", *Revista de Filología Española*, LI (1968), pp. 160-161.

lo que yo no dudo, porque tu real sangre no se engendró entre promesas mentirosas, ni entre dobladas trazas.¹⁷⁹ (Cervantes).

Aubrey Bell¹⁸⁰ ya había apreciado una coincidencia notable —aunque la influencia es en sentido inverso— en otras dos obras de estos autores: *Las fortunas de Diana* de Lope de Vega y *La señora Cornelia* de Cervantes:

Pasó el hombre sin advertir en nada, y ella, temerosa y ciega, le ceceó dos veces; volvió el hombre el rostro, y viendo tan buena traza de mujer y en casa tan principal, acercóse a ella sin hablarla, con miedo de lo que podía sucederle. Diana le dijo entonces:

—¿Es ya hora?

Y él respondió:

—Cualquiera es buena.

Entonces, sin advertir en su voz, con la engañada imaginación de la que esperaba, le dio el cofre, diciendo:

—Aguardad a la puerta.

El hombre, conociendo que el recado no venía para él y que la mujer aguardaba a otro, ciego de la codicia, se fue huyendo, temeroso de que si ella se desengañaba daría voces.¹⁸¹ (Lope)

Era la noche entre oscura y la hora las once; y habiendo andado dos o tres calles y viéndose solo y que no tenía con quien hablar, determinó de volverse a casa, y poniéndolo en efecto, al pasar por una calle que tenía portales sustentados en

¹⁷⁹ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Libro IV, Cap. I, pp. 413-414.

¹⁸⁰ Cf. Aubrey Bell, "Lope de Vega as a writer of prose", *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), pp. 230-237.

¹⁸¹ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana en Obras poéticas*, p. 622.

mármoles, oyó que de una puerta le ceceaban. La oscuridad de la noche y la que causaban los portales no le dejaban atinar al ceceo. Detúvose un poco, estuvo atento y vio entreabrir una puerta; llegóse a ella y oyó una voz baja que dijo:

—¿Sois por ventura Fabio?

Don Juan, por sí o por no, respondió sí.

—Pues tomad —respondieron por dentro—, y ponedlo en cobro, y volved pronto, que importa.¹⁸² (Cervantes)

Resulta evidente que ambos autores construyen un engaño en una vertiente doble: el hombre que oculta su identidad y que toma lo que no es suyo.

Tanto Lope como Cervantes presentan a una mujer dispuesta a fugarse con el hombre que aman, sin embargo, en ambos autores se aprecia el mismo tipo de engaño: debido a la oscuridad de la noche y lo delicado del trance, las mujeres confunden a su amante con un forastero. Asimismo, los dos escritores sitúan la acción a la misma hora, en sitio similar, y las protagonistas ofrecen sus caudales a quienes creen sus amantes, lo que da como resultado un engaño aún mayor.

Por otra parte, aunque en *El Peregrino en su patria* se aprecia el influjo de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, por cuanto se refiere a la peregrinación sentimental, no será sino la obra de Lope la que se convierta en predecesora para el tratamiento de la 'peregrinación amorosa' en obras como las *Soledades* de Góngora y el *Persiles* de Cervantes.¹⁸³

¹⁸² Miguel de Cervantes, *La señora Cornelia en Novelas ejemplares*, vol. II, p. 243.

¹⁸³ Tanto don Marcelino Menéndez y Pelayo como Otis Green coinciden en este aspecto de *El peregrino*. Cf. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Cap. VI, vol. I, pp. 553 y ss. y Otis Green, *España y la tradición occidental*, p. 268 y ss.

☞ Las Novelas a Marcia Leonarda: ¿otras novelas de aventuras?

Originalmente las *Novelas a Marcia Leonarda* no se publicaron conjuntamente ni formaban parte de un mismo volumen. Aparecieron dentro de *La Filomena* y de *La Circe*. En *La Filomena* (1621) se incluyó *Las fortunas de Diana*, que según afirma Lope se decidió a escribir por la petición que le hiciera la señora Marcia Leonarda, seudónimo de su amante Marta de Nevares: “No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí...”¹⁸⁴

En los intercolunios¹⁸⁵ de esta novela, Lope acierta a reconocer el dominio de Cervantes¹⁸⁶ como precursor auténtico de este género, apunta la filiación griega de su propia novela y hace claras alusiones a los libros de pastores. Entre sus digresiones más notables destacan aquellas en que se refiere al cuento como embrión primigenio de la novela:

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias...¹⁸⁷

¹⁸⁴ Lope de Vega Carpio, *Las fortunas de Diana en Obras poéticas*, p. 613.

¹⁸⁵ A pesar de que este es un término arquitectónico, fue el mismo Lope de Vega quien denominó de esta forma a las digresiones o intromisiones que presenta dentro del cuerpo de las novelas. Dice el autor: “Todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia...”, *La desdicha por la honra*, en *Obras poéticas*, p. 1031.

¹⁸⁶ Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares* declara: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas”. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 52.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

En *Las fortunas de Diana* Lope parece seguir a las novelas de aventuras mucho más de cerca que en las otras narraciones a Marcia Leonarda. En esta obra los protagonistas se prometen un amor eterno —aunque no casto— que se ve truncado por la separación accidental de los amantes. Aquí el personaje femenino, Diana, será quien sufra los mayores riesgos y tropiezos.

Celio, el otro protagonista, se embarca hacia las Indias, y esto da lugar en la narración a la aparición de algunas historias intercaladas. La novela está construida a partir del principio aristotélico de la verosimilitud, es decir, refiere lo que efectivamente es susceptible de ocurrir y de ser creído por el lector. En esta novela Lope se vale de los episodios para darle credibilidad a la historia, ya que aquí funcionan como relatos independientes que apuntalan toda la narración.

Por lo que se refiere a la castidad, Lope matiza esta característica de la siguiente manera: no será Diana quien se muestre preocupada por la castidad; en esta ocasión es Celio, el personaje masculino, quien sufre el acoso. En esta novela no hay ningún tipo de alusión religiosa. Finalmente se da la reunión definitiva de los enamorados.

Cuando en 1624 aparece *La Circe*, Lope incluye en dicho volumen tres novelas más, que escribe, otra vez, a petición de Marcia Leonarda:

Mandóme vuestra merced escribir una novela; enviéle *Las fortunas de Diana*; volviómé tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento, que me manda escribir un

libro dellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia.¹⁸⁸

La primera de esas tres novelas es *La desdicha por la honra*, en donde Lope se vale del tema morisco; aquí los intercolumnios van en el sentido de la validez de la descripción, la llaneza de la prosa en aras de la comprensión, la pertinencia de la poesía dentro de una novela y el papel de la fortuna dentro de un texto.¹⁸⁹

En *La desdicha por la honra* Lope desarrollará dos tópicos de las novelas de aventuras: la honra y la defensa de la religión católica. Felisardo, nacido de padres árabes, se ve obligado a partir y abandonar a Silvia por la persecución religiosa. Es decir, nuevamente, los amantes se ven separados y empiezan a vivir un sinfín de vicisitudes.

Por otra parte, Felisardo, al igual que los peregrinos, decide cambiar de traje y vestirse como turco. Los trabajos de Felisardo van aderezados con algunas historias intercaladas de tema morisco. Constantemente Lope introduce digresiones sobre la religión católica y sus diferencias con el Islam con el fin de preparar el terreno para el desenlace: la muerte de Felisardo por defender su honra y la religión católica.

En esta novela Lope centra la tensión del texto en la honra. Asistimos a la vinculación de la honra con la profesión de la fe, lo que se traducirá en una sentencia moralizante del tipo: es preferible morir como cristiano que perder la honra.

¹⁸⁸ Lope de Vega Carpio, *La desdicha por la honra* en *Obras poéticas*, p. 1008.

¹⁸⁹ No puedo evitar citar aquí un pasaje irónico a este respecto: "Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la definición que da Aristóteles de la fortuna; no le faltaba más a este hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese dél.", *Ibid.*, p. 1029.

La segunda novela contenida en *La Circe* es *La prudente venganza*, que sin duda está temáticamente emparentada con *El curioso impertinente*¹⁹⁰ del Quijote cervantino. En ambas novelas los personajes crean su propia realidad negando el principio de la fortuna y asumen la responsabilidad de sus hechos.¹⁹¹

En *La prudente venganza* la separación de los amantes se origina porque Lisardo cometió un asesinato y tiene que embarcarse rumbo a las Indias. A partir de la separación, Lope genera una confusión — a la usanza de las comedias—: Laura cree que su amante se ha casado. Debido a esto ella se casa y él vive numerosas aventuras, tiempo en el que además de permanecer en la castidad, sigue pensando en la amada. Es decir, el motor de la acción, al igual que en las novelas de aventuras, es la consecución del amor.

Laura muere a manos de su esposo y Lisardo planeará durante dos años su venganza: hacer que Marcelo muera.

En esta novela no hay historias intercaladas ni se da la reunión definitiva y feliz de los amantes; sin embargo, la verosimilitud se presenta como un rasgo destacado, pues cada movimiento de los personajes es producto de su voluntad y ellos sopesan las consecuencias de sus actos. En este caso no podríamos decir que se trata de una novela de aventuras por el solo hecho de que uno de los personajes pase numerosos trabajos con tal de acceder a la amada porque no sólo no ocurre esto, además el protagonista es un asesino.

A lo largo de *La prudente venganza*, Lope reflexiona sobre las características de la novela, alude a aquellas que son de pastores, se refiere a la inclusión de romances dentro de una novela, distingue novela de historia, y,

¹⁹⁰ Véanse los capítulos 33 a 35 de la 1a. parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

¹⁹¹ Indudablemente estamos ante un fenómeno claro de intertextualidad pues se da la “presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas”. Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, p. 570.

con notable sentido del humor, se refiere a las digresiones que genera el narrar episodios largos: “¿Para qué se fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó?”¹⁹²

La última de las denominadas *Novelas a Marcia Leonarda es Guzmán el Bravo*, en la que aparentemente se aborda una vez más el tema morisco, y que en realidad, parece un diminuto libro de caballerías¹⁹³ que tiene como evidente referencia *El Quijote*; y para que al lector este hecho no le pase inadvertido, Lope empieza la novela de esta forma: “En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Félix”¹⁹⁴.

A lo largo de *Guzmán el Bravo*, Lope teje una serie de comentarios irónicos sobre los libros de caballerías, alude al origen de algún vocablo, reflexiona sobre la extensión de la narración y la pertinencia de incluir formas poéticas dentro de la novela, entre otros asuntos. Dice, por ejemplo: “Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que adonde le pareciere que excedo de lo justo quite y ponga lo que fuere servida”.¹⁹⁵

En primer lugar hay que señalar que en esta novela no se plantea la separación de los amantes porque el protagonista no está enamorado del personaje principal femenino; por el contrario, desea alejarse de ella. Por tanto, cuando Félix emprende la partida no es por motivos amorosos. El hecho de que el personaje principal se aliste en el ejército turco es un mero pretexto de Lope para narrar un cúmulo de peripecias y trabajos cuyo motor no es el amor tal y como ocurre en las novelas de aventuras. Curiosamente, el final de

¹⁹² Lope de Vega Carpio, *La prudente venganza*, en *Obras poéticas*, p. 1065.

¹⁹³ Para la posible relación entre los libros de caballerías y las novelas de aventuras cf. Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 184), Madrid, 1973.

¹⁹⁴ Lope de Vega Carpio, *Guzmán el bravo*, en *Obras poéticas*, p. 1072.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 1081.

esta obra sí corresponde con el de las novelas de aventuras: el protagonista se casa y vive feliz.

Sería arriesgado afirmar que las *Novelas a Marcia Leonarda* son novelas de aventuras, aunque es plausible reconocer que presentan diversos rasgos que podrían enmarcarlas en una denominación de esta naturaleza.

En las cuatro novelas los personajes principales son un hombre y una mujer enamorados, que van a vivir muy variados trabajos e infortunios como consecuencia de su amor. Asimismo, los personajes de estas novelas son castos, aunque esto no contribuya a la consecución del amor; aparecen diversas historias intercaladas; se persigue la verosimilitud y se da el asedio amoroso por persona distinta a la pareja principal.

A pesar de lo dicho, las *Novelas a Marcia Leonarda* no responden al ideal contrarreformista de las novelas de aventuras; como ejemplo vemos que el tratamiento religioso que se percibe en *La desdicha por la honra* no obedece en esencia a un problema ideológico sino histórico.

Por otra parte, el final en estas novelas no necesariamente conduce a una reunión definitiva de los amantes o a la felicidad de los personajes, lo que tal vez coincidiría con la propuesta de Armando Durán¹⁹⁶ en el sentido de que las novelas de aventuras pueden incluirse en la novela sentimental, en cuyo caso es posible dar cabida a un desenlace como éste.

Indudablemente, los “intercolumnios” presentes en las *Novelas a Marcia Leonarda* constituyen un soporte para abordar la propuesta de Lope sobre la novela; a través de ellos, el autor muestra un enorme conocimiento de la novela misma, plasma sus preocupaciones sobre la escritura e integra al lector a quien por este medio le hace guiños y le da pautas.

¹⁹⁶ V. *supra*, el texto de la cita número 94.

En suma, aunque las *Novelas a Marcia Leonarda* presentan algunas características propias de las obras de Heliodoro y Tacio, se ha demostrado en páginas anteriores que no podrían considerarse como novelas amorosas de aventuras.

∞ Miguel de Cervantes, *Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda*

∞ Poesía en prosa

Se ha señalado en la primera parte de este trabajo que fue muy amplia la discusión sobre las narraciones de carácter poético en los siglos XVI y XVII; asunto del que se ocuparía también Cervantes antes de escribir el *Persiles*:

*El Pinciano's work could have led Cervantes to other theorists, or other theorists have led him to El Pinciano. The former seems the more likely course. He may well have widened his reading of epic theory especially for the purpose of writing the Persiles—a novel for which he did a good deal of reading of all kinds.*¹⁹⁷

La frecuente mención de este tema se debe a la inquietud que también causaba entre los escritores la transición de un género a otro y de ello da cuenta Cervantes cuando don Quijote afirma que:

La escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables

¹⁹⁷ E.C. Riley, *Cervantes' theory of the novel*, p. 13. [El trabajo del Pinciano pudo haber llevado a Cervantes hacia otros teóricos u otros teóricos lo guiaron hacia El Pinciano. Lo primero es lo que parece más plausible. Cervantes pudo haber ampliado su lectura sobre teoría de la épica especialmente para escribir el *Persiles*, novela para la que llevó a cabo lecturas de todo tipo.]

ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso.¹⁹⁸

Con este tipo de afirmaciones Cervantes sienta las bases para una teoría sobre la prosa que muy probablemente pone en práctica al escribir el *Persiles*.¹⁹⁹ De esta manera, “with the knowledge that epics might be written in prose Cervantes had a basis for a theory of the novel”.²⁰⁰

Por otra parte, se ha de considerar también el papel que jugó la necesidad de sustituir los libros de caballerías por un género más acorde con el principio de la verosimilitud; así como la importancia que la Contrarreforma dio a los valores morales. La aparición, entonces, de una modalidad en prosa de la épica, abre el camino para el surgimiento de novelas como *El peregrino en su patria* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

*Spain must be given credit for some notable experiments. For while Cervantes attempted an epic in prose, Góngora was experimenting with lyric poetry on an epic scale. A book like the Persiles was right in the current of advanced literary ideas of the time and in the forefront of literary fashion.*²⁰¹

Walter Pabst considera que Cervantes se burla sistemáticamente de las escuelas y teorías literarias y señala que el alcalaíno sólo reconocía como

¹⁹⁸ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 567.

¹⁹⁹ Cf. Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, pp. 97-112 y E.C. Riley, *Cervantes' theory of the novel*, p. 52 y ss.

²⁰⁰ E.C. Riley, *Op. cit.*, p. 56. [Con el conocimiento de que la épica podía escribirse en prosa, Cervantes tenía la base para una teoría de la novela.]

²⁰¹ *Ibid.*, p. 53. [Se debe dar crédito a España por algunos experimentos notables. Mientras Cervantes intentaba la épica en prosa, Góngora estaba experimentando con la poesía lírica a escala épica. Un libro como el *Persiles* estaba en el meollo de las ideas literarias más avanzadas de su tiempo, así como en la vanguardia de la moda literaria.]

válidas aquellas formas surgidas de la originalidad y espontaneidad del propio escritor:

Cervantes encontró motivos suficientes para burlarse de las modas literarias y de las recetas para uso de escritores sumisos. Junto a la sátira contra los libros de caballería que es el *Quijote* puso la sátira menor contra la poesía pastoril en *El coloquio de los perros*. Pero hay otras muchas pruebas, y no menos convincentes, de su actitud de repudio frente a la teoría y a la escuela literaria en general. Cervantes era el defensor y el paladín de la individualización y de la espontaneidad originaria. A la pregunta de por qué razón la mayoría de los escritores son tan pobres, responde el licenciado Vidriera: ‘porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas, y más que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas, que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza’. Esto no es sino la burla acerba de un sistema, de una escuela, de una teoría literaria, que representaba para Cervantes, sin más, la teoría en sí.²⁰²

²⁰² Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, pp. 248-249.

Indudablemente la afirmación de Pabst resulta muy contundente puesto que este investigador no tiene en cuenta las numerosas afirmaciones de Cervantes sobre el tema. Nada parecería más lejano que el ‘repudio’ de este autor a las teorías literarias del momento. En su conjunto, la obra cervantina sobresale porque de forma consistente y coherente hace una propuesta sobre la novela.

Por ejemplo, la *Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda* —por cierto, obra póstuma— tuvo una recepción notable por parte del público debido a que efectivamente presentaba otra forma de novelar, lo que influyó para que rápidamente se imprimieran ocho ediciones y para que en 1619 apareciera la primera traducción inglesa.

∞ Destinatarios y lectores

Cervantes ofrece en el *Persiles* otras formas de narración que satisficieron las expectativas de un lector cuya mentalidad e ideología habían cambiado notablemente debido a la Contrarreforma.

Asimismo, la buena acogida de esta obra cervantina se debe a que resultó ser una lectura idónea para un público femenino, dado que desde una perspectiva moral estas narraciones resultaban muy apropiadas:

Mujeres hay, por supuesto, en otras obras cervantinas, ya en *La Galatea*; pero se trata de otra cosa: aquí tenemos la impresión de que el libro habla de muchas mujeres, porque Cervantes piensa en las mujeres como destinatarias privilegiadas: sobre todo a señoritas poco más o menos de la

edad de la protagonista: personas de condición desahogada, con dinero para comprar libros y tiempo para leer, cuyo fundamental problema era casarse, a ser posible con jóvenes formales, como Periandro; o con el heredero de un reino, como Arnaldo.²⁰³

Asimismo, apunta Meregalli que el *Persiles* se concibió como narrativa de consumo y de ahí que haya tenido un éxito inmediato. Cervantes había anticipado las preferencias de los lectores: entretener en privado a un público apasionado y sentimental.

∞ Influencias

La Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda cuenta la misma historia que la novela de Heliodoro: dos amantes en fuga y búsqueda que deambulan por una impresionante geografía. Cervantes estructura su obra de la misma manera que Heliodoro: comenzando *in medias res*, sin hablarnos al principio de la patria y la familia de los protagonistas; hay un comienzo espectacular que descubre una asombrosa escena. Posteriormente, los protagonistas narrarán las peripecias anteriores y se revelará su verdadera identidad.

Cervantes “*did see the connexion between the ancient epic, its degenerate progeny the romance of chivalry, and what was to be the offspring of the latter, a type of novel*”²⁰⁴, y por ello emprende deliberadamente la escritura de su *Persiles* a la manera de Heliodoro o Tacio²⁰⁵.

²⁰³ Franco Meregalli, “Relectura del *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), p. 333.

²⁰⁴ E.C. Riley, *Cervantes' theory of the novel*, p. 56. Cervantes [vio la conexión entre la épica antigua, su degenerada progenie la novela de caballerías y lo que sería resultado de ésta, un tipo de novela.]

²⁰⁵ Cf. las afirmaciones de Cervantes en el prólogo al lector del *Persiles*.

En cambio,

*Cervantes clearly understood what too many modern novelists have forgotten, that storytelling for its own sake is the bedrock of fiction, that to know 'what happened next' is a natural desire of most readers; but still he failed where Heliodorus succeeded. The ancient author never loses the main thread of his narrative, the fortunes of his hero and heroine, who incidentally are a much more appealing couple than Persiles and Sigismunda. There is less abuse of coincidence, more skilfully sustained suspense, and a more spectacular and better prepared climax. The humanists' praises were not unfounded. Both works are in certain respects a refinement of epic. The heroes of each are perfect lovers rather than perfect warriors. Theagenes is of a 'generosity worthy of Achilles', we are told, but cast in a gentler mould. Epic itself had changed. Love (...) was a fitting subject for a heroic poem.*²⁰⁶

Por otra parte, Cervantes reconoce que la novela de Aquiles Tacio contenía relatos que le parecían 'dignos de ser contados', por lo que los cuenta otra vez, pero modificándolos con lo que no sólo tiende un puente entre su escritura y la de los autores griegos de la antigüedad, sino que descubre, una vez más, los soportes del *Persiles*.

²⁰⁶ E. C. Riley, *Op. cit.*, p. 53. [Cervantes comprendió claramente lo que muchos novelistas modernos han olvidado, que contar historias es el cimiento de la ficción, que saber "qué pasa después" es un deseo natural de la mayoría de los lectores. Sin embargo, fracasó en donde Heliodoro tuvo éxito; el autor antiguo nunca pierde el hilo principal de la narración: las fortunas de su héroe y heroína; quienes, por otra parte, son una pareja mucho más atractiva que Persiles y Sigismunda. Hay un menor abuso de las coincidencias, un suspenso sostenido de forma más hábil y un clímax mucho mejor preparado y más espectacular. Las alabanzas a los humanistas no son infundadas. Ambos textos son, en cierto sentido, un refinamiento de la épica. Los héroes de cada uno son amantes perfectos en lugar de perfectos guerreros. Se dice que Teágenes es de una 'generosidad digna de Aquiles', pero moldeado más suavemente. La épica misma ha cambiado. El amor (...) era un tema que encajaba en un poema heroico.]

∞ Suspensión

Como se ha señalado, en torno de los amantes se crea una situación de intriga sobre su origen, lo que lleva al lector a una reconstrucción de la trama con el fin de formular la verdadera identidad de los personajes.

Así observamos en el *Persiles* que Cervantes, a la manera de Heliodoro, dispone de variadas digresiones con el fin de ocultar, entre otros, la identidad de Auristela y Periandro.

Franco Meregalli reconoce que emplear la intriga como un elemento para crear la suspensión funciona de manera muy acertada en la obra de Cervantes que ahora comentamos:

Es un elemento unificador el secreto de los orígenes de los protagonistas, mantenido hasta el final, con una intencionalidad explícita en las declaraciones de los mismos. ¿Son o no Periandro y Auristela hermanos, como se declaran? Primero es Clodio el maldiciente quien lo duda; luego es la mala consejera de Policarpo: evidentemente los mal pensados a veces adivinan. El lector sabe algo más que los personajes, por un descuido de los protagonistas, intencionalmente introducido por el autor, pero queda la tensión: tenemos que seguir leyendo para salir de dudas: sólo al final encontramos la clave.²⁰⁷

²⁰⁷ Franco Meregalli, "Relectura del *Persiles*", *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), p. 329.

∞ Digresiones y episodios

Al igual que Lope las digresiones de Cervantes no sólo tienen que ver con la trama, también se vale de ellas para apuntalar estructuralmente la narración o referirse a su propia complejidad:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia.²⁰⁸

Con destreza sin igual Cervantes se vale de las ‘cosas que son buenas para ser contadas’ y las emplea a manera de episodios que contribuyen a la unidad de la novela. Los episodios —aunque de diversa naturaleza— se emplean aquí con el fin de ir aderezando la peregrinación al tiempo que sugieren una *variatio* en el contexto total de la obra.²⁰⁹

Por ejemplo, encontramos en el *Persiles* episodios que semejan una parodia de la peregrinación, tal es el caso de la falsa peregrina:

—Mi peregrinación es la que usan algunos peregrinos, quiero decir, que siempre es la que más cerca les viene a cuento para

²⁰⁸ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Libro III, Cap. X, pp. 342-343.

²⁰⁹ Cf. Franco Meregalli, “Relectura del *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, (1987-1988), pp. 327-337.

disculpar su ociosidad; y así, me parece que será bien deciros que por ahora voy a la gran ciudad de Toledo.²¹⁰

O, por el contrario, y como una suerte de oposición al tema general del libro, encontramos episodios en que se reflexiona sobre la soledad y el aislamiento, como el de Renato y Eusebia en la isla de las ermitas en el libro II, XIX.

∞ Religión y Contrarreforma

Se ha de señalar que las novelas de aventuras —y entre ellas el *Persiles*— se presentan además de como lectura de entretenimiento, como una narración moralizante que enlaza ‘los trabajos’ con los ideales cristianos, por lo que se convierten en un género representativo del pensamiento de la Contrarreforma en España.

Para diversos autores —Vilanova, Avalle-Arce, Bataillon, entre otros—, el carácter religioso de la obra cervantina no está en tela de juicio; no así para Meregalli quien antes de considerar la materia religiosa como esencial en las novelas de aventuras, la ve relacionada con el público a quien se dirige el texto:

¿En qué público pensaba Cervantes al concebir el plan general y al realizar página tras página el *Persiles*? Es una pregunta que nos puede llevar a comprender mejor la obra. Obviamente, el primer lector en que pensaba Cervantes era el censor, el que debía atestiguar que en la obra no había nada ‘contra nuestra fe católica y buenas costumbres’. Pero hay que

²¹⁰ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Libro III, Cap. VI, p. 314.

decir que ya, después del éxito del primer *Quijote*, la cosa no presentaba particulares dificultades para él. El primer *Quijote* había sido aprobado y había tenido un enorme éxito sin necesidad de machaconas expresiones de devoción y ortodoxia. Sin embargo, éstas aparecen a menudo en el *Persiles*. Cervantes se muestra en él un devoto activo e insistente. Pero cuando sus peregrinos llegan a Roma no advertimos en él una emoción católica; ni siquiera los hace entrar en San Pedro y pensar: “éste es el centro del mundo; hemos venidos de los extremos límites del Septentrión y aquí estamos, en la casa del Padre de todos”. Esta emoción debía ser la conclusión programática de tan largo y accidentado peregrinaje. Si no ha sentido la necesidad de esto, ¿por qué insiste tanto Cervantes en sus profesiones de catolicismo? Retrospectivamente, todas las precedentes afirmaciones nos suenan vacías si no falsas; la peregrinación misma a Roma, que constituye el centro de todo el libro, nos resulta un pretexto, un recurso narrativo sin alma.²¹¹

Es justamente la fácil aprobación del primer *Quijote* la que permite suponer, en contra de lo que afirma Meregalli, que Cervantes no escribe en primer lugar para el censor, sino para un público arropado por la ideología contrarreformista imperante en España.

Por otra parte, el hecho de que en su peregrinación Periandro-Persiles y Auristela-Sigismunda se dirijan a Roma es efectivamente un pretexto para ofrecer peripecias, infortunios y pruebas que les esperan a lo largo del camino, al tiempo que se establece un paralelismo con la idea de la *peregrinatio vitae*.

²¹¹ Franco Meregalli, “Relectura del *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), p. 332.

Más allá de la opinión de Meregalli, es necesario insistir aquí que las novelas de aventuras responden a un impulso ideológico contrarreformista que se inaugura con Lope y que continúa en el *Persiles*.

∞ Los falsos hermanos

Tanto en *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea* como en *Leucipe y Clitofonte* aparece el motivo de los 'falsos hermanos', motivo que aparecerá también en el *Persiles* no sólo con la finalidad de que las historias o episodios se enlacen, sino al igual que en otras novelas de aventuras, para crear una nueva identidad para los protagonistas:

—Digo, hermano, que con este nombre te he de llamar en cualquier estado que tomes, digo, que Sinforosa te adora y te quiere por esposo; dice que tiene riquezas increíbles, y yo digo que tiene creíble hermosura; digo creíble, porque es tal, que no ha menester que exageraciones la levanten ni hipérboles la engrandezcan; y, en lo que he echado de ver, es de condición blanda, de ingenio agudo y de proceder tan discreto como honesto. Con todo esto que te he dicho, no dejo de conocer lo mucho que mereces, por ser quien eres; pero según los casos presentes, no te estará mal esta compañía. Fuera estamos de nuestra patria; tú, perseguido de tu hermano, y yo de mi corta suerte; nuestro camino a Roma, cuanto más le procuramos, más se dificulta y alarga; mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que, entre temores y peligros, me asaltase la muerte, y así, pienso acabar la vida en religión y querría que tú la acabases en buen estado.

Aquí dio fin Auristela a su razonamiento y principio a una lágrima que desdecían y borraban todo cuanto había dicho.²¹²

∞ Vínculos con Lope de Vega

En el apartado de este trabajo dedicado al *Peregrino en su patria* se abordó la situación personal entre Cervantes y Lope; a veces distante, en ocasiones francamente tensa y en otras, amable. Sin embargo, la aparición del *Peregrino* marcó un distanciamiento claro en sus relaciones.

Uno de los fenómenos que hubo de observar Cervantes dentro de la vida literaria del Madrid de finales del siglo XVI fueron las gesticulaciones vitales y poéticas de aquel Lope de Vega que se soñaba héroe caballeresco y estaba recreando sus aventuras amorosas en fantásticos romances que corrían de boca en boca.²¹³

Ahora bien, independientemente de sus relaciones personales, es un hecho que por lo que se refiere a su producción literaria ambos estaban pendientes de lo que publicaba el otro.

Sería muy aventurado afirmar que Cervantes publica *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* como consecuencia de la aparición del *Peregrino*; pero es innegable que el sesgo ideológico contrarreformista sí procede de la obra de Lope.

Antonio Vilanova ya reconoce como características propias del peregrino andante aquellas relacionadas con el cristianismo. Para este autor

²¹² Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Libro II, Cap. IV, p. 177.

²¹³ Felipe Pedraza Jiménez, "Cervantes y Lope: A vueltas con la génesis del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), p. 340.

La aparición del peregrino andante como protagonista de la ficción novelesca en el *Persiles* de Cervantes representa no sólo la humanización del héroe, y la substitución de las cualidades sobrehumanas y heroicas del caballero andante, por las virtudes morales, cristianas y estoicas del peregrino.²¹⁴

De la misma manera que Lope en *El peregrino en su patria*, Cervantes quiere presentar con el *Persiles* una especie de modelo ejemplar de la novela de aventuras del siglo XVII, inspirada en los ideales de la Contrarreforma.

Por otra parte, cabe señalar que aunque ambos autores toman como modelo la *Historia etiópica* de Heliodoro, la culminación del peregrinaje de sus personajes no será la reunión definitiva de los amantes, sino la llegada a Roma hecho que marca claramente su propósito doctrinal.

Sin embargo, pese a que los personajes de Cervantes y de Lope se dirigen hacia un mismo lugar, deambulan por una geografía completamente diferente: unos fundamentalmente por la península ibérica, otros, por latitudes completamente desconocidas e inventadas.

Al situar a sus personajes en geografías tan diferentes Cervantes y Lope proponen una aproximación espacial muy diferente. Para Lope, como ya señalaba anteriormente, el espacio conocido (la propia patria) se vuelve extraño y ajeno, mientras que para Cervantes lo geográfico opera en un sentido opuesto: cuanto más se mueven sus personajes por tierras desconocidas, más se identifican con ellas.

²¹⁴ Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, p. 384.

∞ Contribuciones

Cervantes demuestra en el *Persiles* una acentuada preocupación por la cohesión de su obra. Cada uno de los cuatro libros contenidos en ella es a su vez una unidad, este autor nunca deja la historia de algún personaje sin resolver. En este sentido, a diferencia de Lope, Cervantes ofrece una novela de aventuras en donde efectivamente debido a la peregrinación se desprenden episodios que a su vez repercuten en los protagonistas.

Cervantes propone una narración en donde lo maravilloso sea tomado por creíble con el fin de mostrar que lo inaudito, e incluso lo mendaz, no están reñidos con lo verosímil.²¹⁵

En suma, el *Persiles* es “la ‘modernización’ de un género antiguo. Género resucitado entonces de acuerdo a [sic] un especial favor que autores y público le dispensaban”.²¹⁶

²¹⁵ Cf. Luis Sánchez Laílla, “Mecanismos de verosimilitud en Cervantes y Torquemada”, *Salina* 17 (2003), pp. 89-101.

²¹⁶ Emilio Carilla, “Cervantes y la novela bizantina”, *Revista de Filología Española*, LI (1968), p. 156.

☞ Ocaso del género

☞ Anónimo, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*

☞ Para empezar

Después de una búsqueda exhaustiva del manuscrito anónimo de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* en la Biblioteca Nacional en Madrid —en donde se suponía que estaba depositado— tuve que optar por consultar la edición que de esta obra preparó como su tesis doctoral Antonio Cruz Casado en la Universidad Complutense.²¹⁷

Muy problemática resultó la determinación de la fecha aproximada de composición de la obra, puesto que la misma carece de referencias a obras u autores literarios; tampoco el análisis llevado a cabo de las diez composiciones poéticas intercaladas suministró argumento convincente, puesto que la mayoría de los poemas se inscriben dentro de la corriente italianizante y emplea recursos muy extendidos en la lírica de los siglos XVI y XVII.

Descartada la vía literaria se recurrió a la localización de posibles alusiones históricas, rasgos que tampoco son abundantes en *Los amantes peregrinos*. Sin embargo, aparece un eco del frustrado matrimonio que se pretendía concertar entre Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, y la infanta castellana María de Austria, hermana de Felipe IV. Este hecho tuvo lugar en 1623 y la visita del príncipe de Gales fue uno de los episodios más sonados del

²¹⁷ Se reproduce en CD-ROM anexo la edición que de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* preparó Antonio Cruz Casado como parte de su tesis doctoral.

mismo, aunque ya en 1624 las relaciones se habían roto de manera definitiva, detalle que trascendió posteriormente al público.

Sin embargo, en esta narración se observa todavía un tono esperanzado de que los problemas religiosos que impiden el enlace tengan solución, con lo que quizá pueda pensarse que hacia estos años, 1623-1625, se estaba componiendo la obra, contando además con que la referencia al tema en una etapa posterior podría considerarse improcedente, poco delicada, puesto que Carlos de Gales casa con Enriqueta de Francia en 1624 y María de Austria con el emperador alemán Fernando III en 1629 y las meras alusiones al proyectado matrimonio podían resultar, cuando menos, inadecuadas.

En cuanto a los temas fundamentales de la obra son los más característicos el amor, los viajes y la religión, documentados igualmente en la mayoría de los libros del género. La atracción amorosa es el motor fundamental de la acción, en tanto que las aventuras están concebidas en torno al recurso del viaje, mismo que tiene lugar por diversos países del Mediterráneo y por el Oriente Medio, mezclando trayectos conocidos y cercanos con otros exóticos e inverosímiles. Otro tema aparece con gran fuerza: la religión y el culto a la Virgen María, cuyo santuario de Nuestra Señora de Loreto sirve a los personajes de centro de referencia y en torno a su eje dan numerosas vueltas.

☞ *In medias res*

El inicio del relato es el que se constituye como preceptivo en esta clase de narraciones, es decir, *in medias res*, aunque a partir de esta novela se observa una tendencia a la utilización del recurso con una tipología distinta a la de Heliodoro, Lope o Cervantes, ya que no se ha producido todavía el primer

encuentro y enamoramiento entre los jóvenes protagonistas, encuentro que se verifica en el libro segundo de la novela, en el que Lucenrique narrará su origen y la causa de su partida: una disputa familiar.

Muy curioso resultará que, aunque el texto efectivamente empieza *in medias res* y con el héroe tirado en la playa sin ser un náufrago, esto no se debe a la separación de los amantes, dado que Lucenrique se enamora de Angelia sin conocerla, a partir de la narración que hace un noble de su hermosura y atributos; es entonces cuando decide partir en su busca.

∞ Historias intercaladas, episodios y digresiones

La trama, complicadísima como es normal en este tipo de narraciones, tiene como protagonistas a un noble alemán, Lucenrique, hijo del duque de Baviera, y a una princesa griega, Angelia, hija de la reina de Acaya, desposeída de su reino por su propia madre y por su padrastro, el rey de Transilvania. Estos personajes se enamoran y sufren incontables peripecias y aventuras hasta que llegan a la corte del emperador alemán, donde piensan pedir ayuda para recuperar el reino perdido. Allí terminan felizmente casados, aunque el autor anuncia una segunda parte en la que se ampliarán las aventuras de los enamorados.

La constante inclusión de personajes secundarios, los relatos de éstos y los de los protagonistas, los entrecruzamientos de pasiones amorosas, así como las suspensiones de todo tipo que encontramos en cualquiera de las distintas tramas, hacen de la construcción de la historia un complejo entramado de segmentos narrativos que el autor intenta simplificar mediante algunos pasajes de recapitulación. Se trata de alusiones a un contenido ya

conocido por el lector, por lo que suelen ser muy breves referencias a episodios pasados. Por ejemplo:

Diole cuenta de como, habiendo llevado a Clariana y su tío la alegre nueva de la restitución de su honor y del castigo justo de Otón, después de haber encarecido el valor suyo y su mucha obligación regalándole liberalmente, perdonó a Otón la virtuosa señora, que corrido, confesando de nuevo su malicia, partió a Flandes en la primera ocasión.²¹⁸

De esta manera, uno de los grandes retos para la lectura de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* radica en la profusión de historias secundarias que están fragmentadas; de hecho, el propio autor se disculpa por esas digresiones e incluso justifica su eliminación²¹⁹:

Del silencio, si no de la pluma, fío los sucesos de aquella peregrinación, las varias naciones que conocieron, las estrañas provincias que tocaron en tan largo viaje, que con noticia corta y perezosa ignorancia, de todos fuera más importuna que gustosa la relación.²²⁰

Los episodios son introducidos un tanto forzosamente y con muy poca concatenación entre sí, lo que hace previsible la resolución del conflicto en cada uno de ellos.²²¹

²¹⁸ Anónimo, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. Antonio Cruz Casado, p. 162.

²¹⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 8, 76, 236 y 250.

²²⁰ *Ibid.*, p. 287.

²²¹ Véase por ejemplo el caso de la representación urdida por Antonia con el fin de confundir a Angelia, pp. 196-197.

Personajes

Toda la nobleza —desde reyes de tierras lejanas hasta príncipes, duques, condes y otros títulos nobiliarios europeos— aparece por las páginas de *Los amantes peregrinos* cuantioso número de veces, tanto que en ocasiones llega a dificultar la lectura de la obra. Muy a menudo, el autor cita a los personajes por sus títulos y no por sus nombres, aspecto que contribuye a acentuar la confusión. Además, algunos personajes cambian de nombre para simbolizar una nueva vida (por ejemplo, los conversos).

Por otra parte, los protagonistas además de adoptar diversos parentescos ficticios —hermanos, primos o cuñados—, cuestión que incide en la complejidad de la trama, también mudan de género a partir de la ropa lo que a su vez le da un carácter teatral al texto:

Lisardo y Aurelio irán sacando nuestra ropa, la que más importare, con gran secreto al monte. Donde, en una cueva que vive un anciano captivo, a quien el emperador por sus años y virtudes milagrosas respeta, estará segura. Hasta que con comodidad, mudando traje, podamos las mujeres salir; ya que la suerte nos condenó a la representación trágica de tan varios papeles.²²²

Para el caso de “los falsos hermanos”, en esta obra no son los protagonistas quienes establecen dicha relación sino una tercera persona:

²²² Anónimo, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, p. 105.

“¿Quién pudiera dudar que eres hermana de un hermosísimo joven que salió a recibirme en nombre del gran señor?”²²³

∞ Peregrinación

En *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* encontramos dos tipos de peregrinación: la que se lleva a cabo por motivos amorosos y la que se realiza por motivos religiosos. Angelia, princesa griega, en un afán por vincularse mayormente con su fe, emprende una peregrinación con destino a Roma. Angelia transita con el único fin de ampliar sus conocimientos sobre su religión; en cambio Lucenrique va tras ella y vive algunas peripecias porque está enamorado de la princesa, y sus cuestionamientos giran en trono al amor.

Las peregrinaciones de Angelia tienen un claro valor doctrinal ya que es una católica ortodoxa y desea acercarse al conocimiento profundo de su religión, que culminará con su llegada a Roma. “Porque la princesa deseaba ardientemente ir a Roma y desnudarse, a sí y a su compañía, de las costumbres griegas, abrazando la pureza de la latina iglesia”.²²⁴

∞ Religión y Contrarreforma

En la novela se producen dos conversiones de infieles a la religión católica, las de Celora y Zoraide. Celora muestra sus deseos de convertirse y lo hace durante una tempestad en medio del mar.

Bramaba el turbio cristal ofendido del imperioso viento y,
levantando montes de salada nieve, salpicaba el celestial

²²³ *Ibid.*, p. 99.

²²⁴ *Ibid.*, p. 91.

zafiro, que enojado, cubriéndose de pardas y densas nubes, inviaba piélagos de agua al mar, con que más embravecido amenazaba las estrellas, ya levantando el mísero bajel hasta sus mismas luces, ya imprimiéndole en las profundas arenas. El miedo era ya desprecio de la vida en los católicos príncipes y su compañía porque sólo se trataba de morir bien. Y entre la confusión las voces alegraba los áfligidos espíritus las de la hermosa Celora, que pedía aprisa el bautismo.²²⁵

Naturalmente, en el momento en que ocurre la conversión de Celora la tempestad desaparece y todo retoma su curso habitual para de esta manera realzar la propia fe católica: “Parece que los elementos respetaron el divino acto, porque luego se comenzó a templar el viento; y con menos riesgo surgió el bajel...”²²⁶

Indudablemente la conversión más destacada es la de Zoraide quien a lo largo de la novela se resiste por considerarse impuro. Será después de varias aventuras y de recibir una indicación divina que se considerará listo para recibir el bautismo:

Sentí una luz tan nueva, unos divinos avisos de mi ceguedad y de la verdad católica, que con furor celestial, prorrumpiendo en lágrimas los ojos y el corazón en voces, llorando el prolijo engaño de mi vida, las pertinaces tinieblas -de mi entendimiento (...). Vi la omnipotencia del criador universal, y la verdad invariable de la fe de los cristianos.²²⁷

²²⁵ *Ibid.*, p. 152.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ Anónimo, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, p. 265.

∞ Castidad y honra

Como en todas las novelas anteriores, hay incontables alusiones a los peligros que las peregrinaciones representan para las mujeres y su honra.

¡Ay de mí! —dijo suspirando Angelia—. Que es muy áspero el medio; no obstante que no temo ni dudo en ofensa deste príncipe. Mas, ¿cómo una mujer de mis prendas, a quien el sol ha visto escasamente, ha de ir peregrinando con un hombre extraño, de estos años, sin que al menos la más piadosa censura juzgue que corre mi honor por su cuenta?²²⁸

Dado el gran valor que la honra y la castidad tenían en aquella época, el autor de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* les confiere a sus personajes femeninos el hábito de peregrinas como una forma de protección:

Hasta que un peregrino, en parte bien remota, alivió su cuidado con decirle que en Roma había visto cinco señoras en el mismo hábito hermosísimas, y entre ellas una de las señas que tan repetidas daba a todos, ponderando de paso la portentosa beldad de la que parecía dueña de todas.²²⁹

²²⁸ *Ibid.*, p. 84.

²²⁹ *Ibid.*, p. 299.

∞ Originalidad

Un rasgo innovador en *Los amantes peregrinos* es que el lector no asiste a la realización de la boda, motivo que marcaría la culminación de las aventuras y el final de la tensión mantenida a lo largo de la narración.

Daban prisa a los casamientos, que aunque suele parecer la vida larga para este estado, no tenía lugar este recelo donde los empleos eran tan dichosos y el conocimiento tan forzoso amando cada uno por elección su destino. Mas la fortuna, a quien quedaban tantos lances, ordenó que se suspendiesen las bodas hasta que llegasen los reyes de Transilvania, de quien tuvieron aviso que partían luego a hallarse en ellas.²³⁰

Otro rasgo de originalidad reside en que la narración no empieza con un naufragio aunque sí *in medias res*. Un hombre joven está herido y tirado en la playa:

... que no sé cómo saliera de mi espada, más que valiente regida de la razón. Antes, con demostraciones de mucho sentimiento, me embistieron algunos criados suyos, más fieros cuando vieron caer casi sin alma a su príncipe. Y dejándome a mí en el mismo estado, llevándole en los hombros, se retiraron a la ciudad. Y yo fui recogido piadosamente aquella noche de unos pescadores, en cuyo pajizo albergue y sencillas caricias, cobré aliento y en pocos días salud.²³¹

²³⁰ *Ibid.*, p. 329.

²³¹ *Ibid.*, pp. 73-74.

∞ Influencias

De igual manera que en obras precedentes se aprecia en *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* una profusión de elementos religiosos, así como la narración de un episodio fantasmagórico de evidente origen lopesco:

Tembló el real corazón [de Angelia] y las sutiles hebras de rayos se erizaron, bañadas a breve rato de un helado sudor; porque no hallando compañía en sus criadas, que ya sin espíritus oían lo mismo, vio que la blanca losa de un sepulcro se levantaba poco a poco, hasta que cayendo con ruidoso estruendo de esotra parte, daba lugar a que de la oscura bóveda saliera un hombre, reconocido a la luz de tres lámparas que en la capilla ardían, sin otras de la iglesia, que en viéndose fuera, postrado ante el Santísimo Sacramento le adoró profundamente.²³²

Es innegable que este autor tuvo en cuenta al *Persiles* por la forma en que se desplazan sus personajes, así como a *El amante liberal* del que pudo tomar la idea para la larga aventura del cautiverio en Constantinopla; asimismo, se advierte que las peregrinaciones de Angelia tienen un propósito religioso cuya culminación se da con su llegada a Roma, exactamente de la misma manera que sucede con Auristela en el *Persiles*.

²³² *Ibid.*, pp. 59-60.

☞ Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta*

☞ Para empezar

Francisco de Quintana publicó en 1627 bajo el pseudónimo de Francisco de las Cuevas la novela *Experiencias de amor y fortuna*, que gozó de gran éxito durante el siglo XVII.²³³ Un año más tarde, empleando su verdadero nombre sacó a la luz la *Historia de Hipólito y Aminta*²³⁴ en cuyo prólogo explica la razón por la cual decidió dar a conocer su identidad. Dice:

Confieso, que estuve determinado à darla nombre supuesto, como à otra que escriví en mis tiernos años: mas viendo que à otros no se le negaron à escritos, que ocuparon los ratos de su diversion, entre los quales me basten Alciato, y Heliodoro, y atendiendo juntamente à que mi deseo solo ha sido proponer unos sucessos, que deleytando, enseñen, y enseñando, diviertan, y unos discursos adornados de sentencias, entre consejos, que tal vez sirvan de avisos; me resolví (aunque temeroso) à que no saliesse exposito al mundo.²³⁵

Conviene en este momento reflexionar sobre el alcance de la obra de Quintana porque nos parece que, claramente, nos indica el público en particular al que se dirige. Ya desde el prólogo advierte que su obra tiene una

²³³ Durante el siglo XVII se imprimieron cuatro ediciones de esta obra: Luis Sánchez, Madrid, 1627; Andrés Grande, Sevilla, 1635 y 1637 y en la Imprenta Real, Madrid, 1673.

²³⁴ Al parecer la única edición disponible hoy en día es la que he consultado: Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta*, por Pedro Joseph Alonso Padilla, Madrid, 1729, 296 pp. [Ejemplar en la Bibliotheca Episcopalis Seminarii Barcinonensis, signatura 34 848.]

²³⁵ *Ibid.*, fols. prel. 2.

precisa función didáctica: “prevenir los riesgos a que la juventud desbocada se ocasiona y ciega se determina”, y durante el desarrollo de la narración se subraya que muchos de los errores cometidos por los personajes proceden de su inexperiencia juvenil, mucho más perniciosos porque hacen peligrar el orden social.²³⁶ Va dirigida a los jóvenes y tal vez es una advertencia al público femenino porque a Aminta lo que la pierde no sólo es su juventud sino sus deseos de libertad.

∞ *In medias res*

La *Historia de Hipólito y Aminta* posee la estructura básica de encuentro-separación-reencuentro de una pareja de amantes, desarrollada a lo largo de toda la novela.

Sin embargo, el inicio es distinto del modelo canónico observado en Heliodoro, Lope de Vega y Cervantes. En la novela de Quintana, ese inicio presenta al protagonista que llega a una posada en la que será testigo del rapto de una dama. Al salir del lugar, Hipólito encuentra a Aminta que huye de un caballero. En esas primeras páginas convergen, por tanto, diversos hilos narrativos desconocidos para el lector que responden a cuatro historias distintas a desarrollar a lo largo de la obra mediante varias digresiones, interrumpidas por suspensiones.

Desde el principio, la articulación de la mayor parte del relato se basa en esta convergencia de diferentes personajes hacia esa escena inicial.

²³⁶ Cf. Francisco de Quintana, Prólogo a la *Historia de Hipólito y Aminta*, obra que se ofrece reproducida en CD-ROM como anexo a este trabajo.

Por otro lado, cada uno de esos cuatro hilos narrativos origina los relatos interpolados restantes que se enlazan en el reencuentro en Constantinopla y el viaje de retorno a España.

∞ Historias intercaladas, episodios y digresiones

En apariencia, la estructura de la novela es sencilla al seguir el desarrollo lineal de la historia principal con escasos episodios independientes. Sin embargo, es una de las más complicadas del género, complejidad que radica en la aparición, desaparición y reaparición de innumerables personajes que no acompañan a los protagonistas en su transitar, sino que prosiguen sus aventuras, lo que continuamente interrumpe el relato de la historia principal.

Asimismo, contribuyen enormemente a la complejidad del texto las frecuentes digresiones de tipo moral en las que los nobles se dirigen a sus interlocutores para reflexionar sobre el valor de sus vivencias. Por ejemplo:

Aunque me culpeis esta digression, no puedo dexar de reprehender à algunos hombres, que preciandose de muy honrados, y teniendo buen parecer sus mugeres, se divierten con otras, tal vez muchissimo mas feas. Necio, ignorante, loco, escuchame: ¿No adviertes, que tu mismo te destruyes? ¿No consideras, que muchas veces hacen las mujeres ofendidas, lo que no hicieran solicitadas? ¿No atiendes à que si tu dás exemplar à tu muger en lo que haces, de lo que ella puede hacer por vengarte ha de hacer, lo que no podràs remediar, y ha de imitar lo que la enseñas con tu injusto proceder? Dexa, pues, la distraccion, sino quieres ocasionar con tu ofensa, tu deshonra, y ten por cierto, que si à muchas las ha vencido la ocasion, mas se debe temer en ellas la

venganza, porque las ocasiones le suelen venir acaso, y las venganzas las buscan de proposito.²³⁷

Originalidad

A pesar de que al final de la obra se produce el reencuentro definitivo de los amantes hay un elemento innovador: se da un desenlace moralizador que no culmina con la boda de los protagonistas puesto Aminta decide ingresar en un monasterio:

Demàs de que yo me persuado à que el amor que à Hipolito he tenido, no puede perjudicar à mis intentos, pues siempre ha sido honesto, y aora lo será mucho mas que se ha juntado à nuestra inclinacion el conocimiento de tan propinquo parentesco. El amor que es verdadero, es desinteresado, y no cuyda tanto de su propia comodidad, como del deseo de la cosa amada; y assi pienso, que supuesto que el de Hipolito lo ha sido, ha de tener aquestas propiedades, y querer lo mismo que yo quiero. Siendo esto assi, mi resolucion passará adelante, y en caso que le pese de perderme, si es perderme para èl, lo que para mi es assegurarame, piense que de esta ultima desgracia perdi la vida, y atienda, á que pues Dios milagrosamente me la ha dado, será bien que la gaste en su servicio, enterrandome viva entre las paredes, y clausuras de un Monasterio, mejorarè de sepulcro, puesto que si su piedad no me socorriera, avia yà de estar ocupando otro mas espantoso, hasta el ultimo dia.²³⁸

²³⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 274-275.

Así pues, la renuncia final al matrimonio debe entenderse como la aceptación de culpabilidad de Aminta al haber permitido las galanterías de Don Enrique, hecho que necesita una sanción moralizante —recuérdese que Quintana era sacerdote—, mediante un acto de contrición que supone su ingreso al convento. A pesar de los numerosos discursos amorosos de los protagonistas, el autor ofrece abiertamente un desenlace que ya había insinuado Jerónimo de Contreras en su *Selva de Aventuras*.

Muy notable resulta que en la *Historia de Hipólito y Aminta* los personajes no peregrinan en sentido estricto sino que deambulan sin un fin religioso, no van a lugares santos.

Por otra parte, no hay un culto religioso ni se presentan formas de devoción como en Lope o Cervantes. Únicamente aparecen fórmulas cristianas referidas al destino humano, la justicia divina y el libre albedrío con un fin moralizante, lo que ya apunta hacia una clara evolución del género puesto que en la novela de Juan Enríquez de Zúñiga no sólo ya no hay peregrinaciones, sino que la religión es abordada de manera tangencial. Se da un vacío en la construcción de la aventura porque ésta adquiere un matiz de inmovilidad.

∞ Influencias

La historia de los dos héroes presenta numerosas similitudes con el *Peregrino* de Lope de Vega, por ejemplo el entrecruzamiento amoroso de dos parejas de hermanos, la geografía en que se desarrolla la mayor parte de la acción, las

digresiones con que inicia cada uno de los discursos que componen la novela, así como la inclusión de poemas.

∞ Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*

∞ Para empezar

En 1627, como indican las aprobaciones y el propio autor al final del relato, concluye Juan Enríquez de Zúñiga la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* de la que únicamente se conoce una edición de Juan Delgado, en Madrid en 1629.²³⁹

La obra de Enríquez de Zúñiga es un claro ejemplo de ciertas tendencias del género en la década de 1620-1630, esta vez por el empeño didáctico del autor que interrumpe constantemente la acción para introducir largas digresiones.

Por otra parte cabe mencionar el menor interés que ofrece por la interpolación de historias secundarias ya que, en su mayoría, tienen todas relación directa con la principal. En cualquier caso es, tras el *Persiles*, la novela de este género que sigue con mayor fidelidad los modelos clásicos en la narración de aventuras de unos héroes que pueden considerarse arquetípicos.²⁴⁰

²³⁹ Esta es la edición que he consultado y que aparece reproducida en CD-ROM al final de este trabajo: Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, por Juan Delgado, Madrid, 1629, 156 ff. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 3811.]

²⁴⁰ Idea que aparece en el único estudio publicado hasta ahora sobre el autor que nos ocupa. Cf. Agustín González de Amezúa "Un escritor olvidado. El Dr. Don Juan Enríquez de Zúñiga", separata del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1932.

∞ Religión, contrarreforma y peregrinación

La Providencia cristiana aparece como un motivo recurrente, de hecho, la novela inicia con una larga digresión sobre ésta así como sobre la justicia divina, lo que indudablemente enmarca la lectura de la obra:

Grandes son y ocultos a nuestro humilde entendimiento los juyzios de Dios: permite que el hombre peque, pero aborrécelo. Y aunque pudiera infundir en su espíritu tal gracia, que ni aun venialmente pecara, es privilegio, que no quiere co[n]ceder a todos, sin que primero se le merezcan, dándoles para esto la suficiente gracia, y libre aluedrío, con el qual cada vno es dueño, y señor absoluto de hazer sus obras buenas, o malas: y así como no tienen escusa al pecado, en el punto que le comete[n], se sugetan a la pena. Por lo qual, aunque muchas vezes suspende Dios el castigo, dando lugar por su infinita misericordia al arrepentimiento, otras no quiere sino que siga la pena al pecado.²⁴¹

Asimismo, Enríquez de Zúñiga da un tratamiento muy particular a la Fortuna: la emplea para castigar a los protagonistas. Sin embargo, frente al castigo otorgado por la Fortuna el autor introduce a la Providencia como un equilibrio para salvar a los héroes:

Visto lo qual, y q'allí tenía dificultoso, ò impossible el remedio, determinè experimentar mi fortuna en otra parte, y

²⁴¹ Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, fols. 2r y 3v.

boluiendo al navío, para entrar en él, vi, que arracado del mismo viento iua en alta mar ya muy lexos. De modo que forçosame[n]te huue de tener por habitación aquella isla, y passar en ella los trabajos que son creíbles, hasta que por medio del fauor, que todos me hizistes, fue Dios seruido de sacarme dellos.²⁴²

Los motivos de carácter específicamente religioso —esenciales en Lope de Vega y Cervantes— tienen un papel menos destacado y no constituyen motivos para la acción. No hay peregrinaciones a lugares santos y los personajes (en este caso dos mujeres) toman el hábito de peregrinas no por devoción sino por franquear con mayor seguridad los caminos.

Solo me dixo, q' tenía necesidad de ver alguna de las principales ciudades de España, y como a mi me importava lo mismo, facilme[n]te co[n]venimos en andar juntas, vistiendonos, para mejor disfraçarnos, en la forma que veis, y diziendo en las ocasiones que es menester que somos madre y hija.²⁴³

Al igual que en la novela anónima *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* los únicos aspectos religiosos destacables se refieren a la conversión al cristianismo: la de Daraja, por amor, y la de su padre, Muley, justificada por el influjo del furor divino.

²⁴² *Ibid.*, fol. 105v. Véanse también los folios 65v y 117v.

²⁴³ *Ibid.*, fol. 113r.

Auiendo, pues, visto todo lo q' este dia auia passado, la gra[n] merced, con que los Reyes estauan honrando a su hija, la vniuersal alegria en todos los q' se hallaro[n] presentes, y principalmente excitado de diuino furor, hizo lo q' hemos dicho: q' como auia tratado tanto tiempo co[n] los Christianos, q' cautiuaua, y co[n] los Religiosos q' iuan a rescatarlos, no le auia cogido esta conuersion tan de repente, como parecia.²⁴⁴

Tratamiento interesante es el que le da Enríquez de Zúñiga al personaje de Rosimunda quien conoce la religión católica de forma incompleta, como la Auristela de Cervantes, y no sabe si ha sido bautizada o no.

... y ignora[n]do el modo de Bautismo de su tierra, o si le auia recebido, comunica[n]do su duda, dixo ta[m]bie[n] lo q' el Moro. deuatióse con toda breuedad el caso entre los Prelados q' allí estaua[n], y salio por acuerdo, q' por evitar reiteracio[n], por no ser este Sacrame[n]to delos q' la admiten, se le concediesse condicionalme[n]te, como se hizo.²⁴⁵

Evidentemente la exposición dentro de la novela del debate sobre si puede recibir nuevamente el sacramento es un artificio de nuestro autor para mostrar en el texto cierto grado de compromiso con la ortodoxia católica.

²⁴⁴ *Ibid.*, fol. 154r.

²⁴⁵ *Ibid.*, fol. 155v.

☞ Verosimilitud

Para el caso de la novela que estamos estudiando vale la pena señalar la ausencia total de elementos maravillosos —revelaciones, augurios, oráculos, fantasmas, resuscitados— que sí aparecen en las novelas precedentes.

El manejo del tiempo aparece en esta novela como un elemento integrador o constitutivo de la verosimilitud, el autor se ocupa varias veces de indicarnos el tiempo transcurrido durante las aventuras, lo que permite formular una idea plausible de los desplazamientos.

Ahora bien, González de Amezúa señala como un rasgo de inverosimilitud la geografía exótica que aparece en esta novela a la que incluso califica de “fantástica, disparatada y caprichosa”²⁴⁶; sin embargo, los escenarios que aparecen en el texto corresponden plenamente a los conocimientos geográficos de la época, y cuando se alude a la ínsula exótica, el autor simplemente está recuperando un elemento relevante de las novelas de aventuras.

☞ Digresiones

Para Javier González Rovira “el rasgo más representativo de esta novela son las digresiones didácticas, característica que nos permite situar la novela no sólo en la evolución del género, sino en el desarrollo y disolución de la narrativa misma del Barroco.”²⁴⁷ Creo que habría que matizar esta afirmación puesto que hablar de la disolución de la narrativa del Barroco parece muy

²⁴⁶ Agustín González de Amezúa en su artículo “Un escritor olvidado. El Dr. Don Juan Enriquez de Zúñiga”, separata del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1932, p. 30.

²⁴⁷ Javier González Rovira, *Op. cit.*, p. 308.

arriesgado; por mi parte, yo considero que tal vez esta novela de Enríquez de Zúñiga lo que marca es la disolución de las novelas de aventuras para dar paso a las novelas alegóricas y didácticas: *León Prodigioso* y *El criticón* de Gracián.

En la mayoría de los libros que componen la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* encontramos largas digresiones sobre temas muy variados —la belleza femenina, la fiesta brava, el parto prematuro, la ciudad de Zaragoza, la figura del león agradecido, entre otras— que muestran una voluntad didáctica y traslucen una erudición a la manera de Lope de Vega.

Indudablemente, Enríquez de Zúñiga se vale de estas digresiones eruditas para conseguir la verosimilitud dentro de la novela. Veamos el caso de la digresión sobre el parto prematuro:

Aunque ninguno dude, que es natural el parto a los siete meses, y parezca cosa vana, hazer digressio[n] en prouar lo que es tan notorio, con todo esso fio del que fuere curioso, no le serà molesto, detenernos en esto vn breue espacio. (...) Aristoteles dize, que muchas vezes toca el parto al onzeno mes. Plinio, q'vnas vezes es al septimo mes, otras al octauo, y otras llega hasta principio del decimo, y del vndecimo: pero q'el que nace antes del septimo, nunca es de vida. Auicena dize, que vn amigo suyo le dixo, que cierta muger auia parido a los catorze meses, y co[n]cluye con dezir, *Et bene dixit*. Hipocrates pone por primer termino al septimo mes: y en otra parte por vltimo al decimo, no admitie[n]do, que pueda llegar al vndecimo, y da por razon, q'passado el decimo, ya no le es bastante a la criatura el alimento, que le descende de la madre, y como, ya cabal y perfecta, le desea mayor, agita, y se mueue, hasta romper las membranas, y telas, con que está

ligada, y sale a luz. Vlpiano sigue esta opinion, diziendo, q'no sera legitimo heredero del difunto el q'nace passados diez meses de su muerte...²⁴⁸

∞ Originalidad

Se ha señalado anteriormente que tanto en *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea* como en *Leucipe y Clitofonte* aparece el motivo de los 'falsos hermanos', motivo que aparecerá también en el *Persiles* no sólo con la finalidad de crear una nueva identidad para los protagonistas sino también para enlazar las historias o episodios.

En el caso de la novela de Juan Enríquez de Zúñiga *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* el autor da un giro al parentesco ficticio de los hermanos porque quien se hace pasar por hermano de Semprilis no es Genorodano su enamorado, sino Casimiro, un personaje secundario.

∞ Influencias

Como ha quedado demostrado, Lope de Vega tomaba de algunos 'compendios de erudición al uso' referencias de obras que nunca había leído; muy probablemente ese sea también el caso de Juan Enríquez de Zúñiga, puesto que sus muestras de erudición son abrumadoras y persiguen el mismo fin: otorgar una especie de aval a su obra. Si tomamos, por ejemplo, la digresión sobre la hermosura de la mujer, encontraremos que a lo largo de catorce folios

²⁴⁸ Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, fols. 145r y 146v.

cita a más de treinta autores distintos. Indudablemente sigue la fórmula de Lope de incluir la autoridad de otros escritores para sostener su propia obra.

Por otra parte, en la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* se enlazan dos geografías completamente distintas: una real (Andalucía, Aragón, Cataluña y Castilla) y otra con fuerte carga mítica (Constantinopla y Tartaria). Es decir, Enríquez de Zúñiga emplea la línea iniciada por Lope de Vega al incluir la geografía española como un referente y la combina con escenarios exóticos tal y como lo hiciera Cervantes.

∞ Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso* y Baltasar Gracián, *El criticón*

La última etapa de la novela de aventuras es la que marca la transformación del género como tal, ya que aunque se da una utilización aparente de la estructura de la novelas de Heliodoro y Tacio como marco para la interpolación de historias muy heterogéneas, en realidad se modifica el género, para dar paso a narraciones de marcado carácter alegórico, ese es el caso de las novelas de Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso*²⁴⁹ y de *El criticón* de Baltasar Gracián.

Estos autores introducen con gran fuerza las digresiones morales y alegóricas, mismas que se imponen en todo tipo de novelas, lo que ya apunta hacia un propósito didáctico. De esta manera la digresión se convierte en el objeto principal de la obra y la narración se vuelve un recurso estructural que da soporte a esas digresiones.

Por otra parte, las obras de Gómez de Tejada y Gracián se alejan grandemente de toda pretensión de verosimilitud y adoptan formas alegóricas para construir una narración didáctica sin eludir la condición de relatos ficticios.

Cosme Gómez de Tejada, ya desde el prólogo y la introducción advierte de la función moral y educativa de su obra, cuyo propósito es “persuadir mejor los medios convenientes a la posesión del fin último de eterna felicidad”.²⁵⁰

²⁴⁹ Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso, entendimiento y verdad, amantes philosophicos*, por Francisco García Fernández, Alcalá, 1673, 333 pp. [Ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, signatura XVII 1582.]

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 6

El texto de Gómez de Tejada —poco estudiado— debería analizarse más detenidamente tanto por sus valores estéticos, así como una posible fuente de *El criticón* de Gracián. Con el *León prodigioso* se inicia una vía nueva para el género que acaba por diluir los rasgos heredados de Heliodoro y Tacio sustituyéndolos por la digresión didáctica.

Por último, habría que apuntar aquí que tanto en la novela de Cosme Gómez de Tejada como en la de Baltasar Gracián, las peripecias son sólo un pretexto para ofrecer una visión del mundo, por lo que los protagonistas ya no son actores de las aventuras sino espectadores frente a la representación alegórica de la existencia.

∞ Conclusiones

Ha quedado demostrado que fue el azar —un azar propiciado por la búsqueda y el descubrimiento de manuscritos y la mayor circulación de obras de procedencia francesa e italiana— el que permitió la difusión en España de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, hecho que definitivamente modificó el devenir de la novela en la tradición hispánica, puesto que varios escritores decidieron tomar como modelo la obra antes mencionada para escribir la suya.

Asimismo, la traducción de *Los más fieles amantes, Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio generó —al igual que la novela de Heliodoro— un cambio en la escritura que tuvo repercusiones destacadas en la evolución de la novela española, pues como ya apuntaba antes, permitió que se extendiera el fenómeno de la *imitatio* entre los narradores peninsulares.

Se ha comprobado que algunos escritores hispánicos de los siglos XVI y XVII se propusieron seguir las formas de escritura de Heliodoro y Tacio y que esto —aunque dentro del muy frecuente recurso de la *imitatio*— dio como resultado la aparición de las novelas de aventuras, escritas a la manera griega pero que presentaban rasgos propios, rasgos que vinculan dichas obras.

A lo largo de este trabajo se han tendido las redes para comprender un fenómeno de intertextualidad en el Siglo de Oro, dado que tanto en las novelas de Heliodoro y Tacio como en las novelas de aventuras aparece una serie de rasgos que definitivamente las hermanan y las particularizan, lo que permite vislumbrar un género con características definidas. Asimismo, se ha apuntado

someramente la relación de estas narraciones con los *exempla* y los *occasionnels*.

Así, en las obras de los griegos y en las de los españoles abordadas en este trabajo se presenta una pareja de fieles amantes de una hermosura notable, que corre un sinfín de aventuras en un mundo hostil, se ve asediada por bandidos, se enfrenta a naufragios, procesos judiciales y muertes aparentes; todo ello rodeado de peligros realmente sorprendentes en que los protagonistas se separan y reúnen alternadamente y que termina con el encuentro definitivo de los amantes.

Se ha observado también que la peregrinación es un recurso empleado por todos los autores estudiados; este recurso no sólo sirve para mostrar los peligros y embates a que los personajes están sujetos, y posibilita los encuentros, las separaciones, los asaltos, el combate y un sinnúmero de peripecias más, sino que también se apoya en el símbolo de una *peregrinatio vitae*.

En estas obras la peregrinación —que ha dejado de ser devocional para convertirse en contrarreformista—, se matiza y origina formas específicas: *peregrinatio amoris*, *peregrinatio vitae* y peregrinación religiosa.

Por otra parte, es necesario apuntar aquí que en estas novelas se advierte que la peregrinación es un recurso de que se valen los autores para resolver la estructura de la obra: posibilita la inserción en el entramado de las más variadas historias y episodios.

Asimismo, la peregrinación siempre aparece vinculada con el mar que opera como medio para mostrar riesgos, combates, desencuentros, peleas, aventuras y naufragios.

Al igual que en las obras de Heliodoro y de Tacio el tiempo se presenta bajo la forma de lapsos bien delimitados a partir de los encuentros y

desencuentros de los personajes. Además, en las novelas de aventuras que hemos estudiado los saltos temporales cumplen también otra función: mantener el interés del lector por lo que se quedó suspendido y no se ha resuelto, siempre en relación con las peripecias de los amantes y con los lugares en donde se encuentran.

Con excepción de la obra de Núñez de Reinoso, en todas las demás novelas de aventuras que hemos abordado el manejo del tiempo y el hecho de que la narración empiece *in medias res* cumplen un papel determinante para la construcción del texto, dado que en muchas ocasiones se suspende el tiempo presente para referirse a otro anterior en que aparecen nuevos personajes y relatos; de esta forma, la conjunción del tiempo y el inicio *in medias res* permite la aparición de innumerables historias intercaladas tal y como lo hicieran Heliodoro y Tacio.

A lo largo de varias de estas novelas se presenta la aparición de oráculos y sueños que generan una tensión en el texto por lo enigmático del presagio que anuncian, la resolución siempre viene dada por el cumplimiento de las predicciones.

Tacio y Heliodoro —así como los escritores de novelas de aventuras— dan a sus obras un trasfondo moral al insistir en las promesas de castidad y fidelidad por parte de los jóvenes amantes; éstas son un elemento poderosísimo que al tiempo que los hace resistir los embates a que se ven sometidos, permite una fragmentación eficaz de los episodios.

Por otra parte, el sentido moral de las promesas de castidad y su cumplimiento se verá recompensado con la unión de los amantes como final feliz de la narración (excepto en las novelas de Jerónimo de Contreras y Francisco de Quintana) y, desde luego, resultan elementos determinantes para el éxito de las novelas de aventuras en España durante los siglos XVI y XVII.

En todas las novelas estudiadas se advierte una preocupación por la verosimilitud, que se presenta en dos planos claramente definidos: el del texto y el del lector. Por una parte, se ve la intención del autor porque los sucesos que se narran resulten creíbles para los propios personajes, ya que si no fuera así, las aventuras no podría insertarse en la historia principal. Por otra parte, se aprecia una verosimilitud extratextual, esto es, se intenta que los sucesos narrados resulten igualmente creíbles para los lectores; si esto ocurre, la novela refuerza a su vez su sentido doctrinal, dado que cumple un fin moralizante, lo que a su vez reforzaría el sentido contrarreformista de estas obras.

Las particularidades de cada obra confieren mayor fuerza a la consideración de que estamos ante un eslabón de la historia de la literatura española, puesto que además de los rasgos propios que cada una de ellas posee, hay también la presencia de elementos comunes a todas ellas.

A la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea* de Alonso Núñez de Reinoso se le considera como la primera novela de aventuras en España, aunque se trata de una versión incompleta y fuertemente inspirada en la obra de Aquiles Tacio.

Los rasgos más destacados de originalidad de Núñez de Reinoso se refieren al rapto de Florisea y su falsa decapitación y muerte a manos de corsarios, lo que hace que Clareo quede eximido de su compromiso debido a la muerte de su amante. Esta ficticia disipación del compromiso matrimonial coincide con la de Ysea, dado que ella también cree que su esposo Thesiandro ha muerto. Abiertamente se aprecia una correlación entre Melita e Ysea y Clitofonte y Clareo, aunque en la obra de Reinoso se aplaza la intención de Ysea de seducir a Clareo, hecho que no ocurre en la obra de Tacio: en ella Melita sí tiene relaciones carnales con Clitofonte.

En la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea* encontramos un elemento de suma importancia con el que el autor español se distancia claramente del griego: introduce una figura femenina, Ysea, como narrador homodiegético.

Aunque Ysea corresponde al personaje de Melita de Aquiles Tacio, el tratamiento literario de las dos figuras femeninas resulta distinto en ambas obras. Frente a la pasión desenfrenada de Melita, Ysea es un personaje más bien melancólico cuya voz en el texto aporta una visión mesurada de los hechos.

Como se mencionó líneas arriba, el inicio del relato se sitúa al final de toda la historia; es decir, no se presenta *in medias res*, por lo cual la novela adquiere un rasgo más bien confesional. Por otra parte, digno de mención es el hecho de que Ysea encuentre refugio en la escritura y sea ella misma la narradora, lo que en un cierto sentido parece confirmar la idea de que estas obras estaban dirigidas a un público mayoritariamente femenino.

En la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras el modelo del personaje central no es el del peregrino religioso ni el propuesto por Heliodoro o Tacio, sino el surgido de la fusión de un peregrino de amor y un caballero español.

Asimismo, habría que puntualizar que las aventuras que viven los personajes de Contreras no implican ningún tipo de peligro; por el contrario, son siempre testimoniales puesto que Luzmán busca alejarse de su amada y no acercarse a ella.

Aunque la fidelidad no supone un problema para los personajes de Contreras, dada su separación física y su falta de compromiso matrimonial, el texto presenta una fidelidad inmotivada por parte de Luzmán, puesto que él ya conoce las intenciones de Arbolea de ingresar al convento. Así, a diferencia de

las otras novelas de aventuras, en la *Selva* no es la fidelidad lo que impulsa al personaje sino su anhelo por conocer el mundo.

Los poemas y representaciones que aparecen en la novela suponen una innovación, ya que no están presentes ni en Heliodoro ni en Núñez de Reinoso. Gracias a la *Selva* se constituyen en elementos episódicos que se incorporan a la mayoría de las novelas de aventuras posteriores, por lo que puede haberse erigido en un modelo para autores como Lope, quien de manera clara introduce elementos de otros géneros literarios.

Hemos visto que a partir de la estructura y trama de las novelas de Heliodoro y Tacio, los escritores españoles elaboraron sus propios códigos discursivos, creando novelas de peregrinos, que en ocasiones estaban muy impregnadas de la ideología católica postridentina. Tal es el caso de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes.

El peregrino en su patria se inspira fuertemente en la estructura de la novela de Heliodoro y propone un sistema similar de digresiones e interrupciones, aunque intensificando el efecto de la suspensión, al mismo tiempo que introduce elementos de marcado carácter religioso.

La novela de Lope de Vega se caracteriza por el enriquecimiento de los cánones establecidos por Heliodoro y Tacio, en particular en lo relativo a la diversificación a la vez que especificación de los espacios. Por otra parte, únicamente en *El peregrino en su patria* se lleva a cabo un recorrido por la patria del protagonista, abriendo la posibilidad a la idea de que también se puede ser un peregrino-extranjero en el país de origen.

Por otra parte, aunque en *El peregrino en su patria* se aprecia el influjo de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras en lo que se refiere a la peregrinación sentimental, será la obra de Lope la que se convierta en modelo

para el tratamiento de la peregrinación amorosa y la peregrinación religiosa, más tarde reflejada en el *Persiles* de Cervantes.

Asimismo, a partir de la aparición de *El peregrino en su patria* el trasfondo moral de las novelas de aventuras se modifica para introducir elementos de carácter doctrinal, hecho que tal vez ya apunta hacia la evolución de las novelas de aventuras; o cuando menos, les imprime una marca contrarreformista.

Indudablemente, el análisis llevado a cabo de las *Novelas a Marcia Leonarda* me permite afirmar que presentan algunas características propias de las obras de Heliodoro y Tacio: los personajes principales son un hombre y una mujer, que están enamorados; viven muy variados trabajos e infortunios como consecuencia de su amor; son castos, aunque esto no contribuya a la consecución del amor; aparecen diversas historias intercaladas; se persigue la verosimilitud, y se da el asedio amoroso por una persona distinta a la pareja original.

Sin embargo, a pesar de lo anteriormente dicho, las *Novelas a Marcia Leonarda* no pueden ser consideradas como novelas de aventuras puesto que no responden al ideal contrarreformista propuesto por el propio Lope años antes, que constituirá uno de los rasgos característicos del género. Por otra parte, el desenlace en estas novelas no conduce por necesidad a una reunión definitiva de los amantes o a la felicidad de los personajes, lo que en un cierto sentido las acerca a la novela sentimental.

De la misma manera que Lope en *El peregrino en su patria*, Cervantes quiere presentar en el *Persiles* una especie de modelo ejemplar de la novela de aventuras del siglo XVII inspirada en los ideales de la Contrarreforma.

Cervantes muestra en el *Persiles* su preocupación por hacer de su obra —de cuatro libros— una totalidad coherente. Aunque, como hemos visto, cada

uno de ellos es a su vez una unidad, el autor nunca deja la historia de algún personaje sin resolver. En este sentido, a diferencia de Lope, Cervantes ofrece una novela de aventuras en donde efectivamente debido a la peregrinación se desprenden episodios que a su vez repercuten en los protagonistas, es decir, no emplea el recurso de la interpolación de historias sino sólo el de la suspensión.

Un rasgo de la evolución de las novelas de aventuras lo encontramos en la novela anónima *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, en donde el lector no asiste a la realización de la boda —puesto que ésta se posterga—, motivo que marca la culminación de las aventuras, el final de la narración y un desdoblamiento simbólico que confirma la idea de una *peregrinatio vitae*. También se ha de considerar como otro signo de evolución del género el que la narración en esta obra no empiece con un naufragio aunque sí comienza *in medias res*.

Como muestra de continuidad en el género de las novelas de aventuras se aprecia en *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* una profusión de elementos religiosos, así como la narración de un episodio fantasmagórico de raigambre lopesca.

Por lo que se refiere a la evolución de los elementos religiosos, Francisco de Quintana, en su *Historia de Hipólito y Aminta*, no presenta un culto religioso ni formas de devoción tal y como lo hicieran Lope de Vega o Cervantes: sólo ofrece fórmulas cristianas referidas al destino humano, la justicia divina y el libre albedrío, con un fin moralizante, lo que ya apunta hacia una decidida evolución de las novelas de aventuras puesto que en la obra de Juan Enríquez de Zúñiga —la última que se trató en este trabajo— no sólo ya no hay peregrinaciones sino que la religión se aborda someramente.

Ahora bien, a partir de la publicación de la novela de Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso*, se aprecia una transformación de las novelas de

aventuras que da origen a las novelas alegóricas y que incluye, desde luego, a *El criticón* de Baltasar Gracián. En estas obras (las novelas alegóricas) se emplea de forma muy superficial la estructura de las novelas de Heliodoro y Tacio porque lo medular se construye a partir de las historias interpoladas.

Estos autores —Gómez de Tejada y Gracián— introducen digresiones alegóricas que apuntan hacia un propósito didáctico, no moralizante sino filosófico; de esta manera la digresión misma se convierte en el objeto principal de la obra y la narración opera entonces como un mero soporte.

Si como hemos visto las digresiones y episodios funcionan como una suerte de ‘historias incidentales’ en las novelas de aventuras, en las alegóricas todo apunta a que constituyen el soporte de la narración; es decir, hay una subversión estructural que permite a Gracián hacer de las digresiones el asunto central del texto. Entonces cabría preguntarse qué proceso inaugura Gracián y si empieza una nueva forma de novelar en la tradición hispánica; asimismo habría que reflexionar sobre el papel de la peregrinación en *El criticón*.

Una vez estudiadas las novelas de aventuras y su apreciación por parte de la crítica, es posible definir cuáles son esos elementos que las hermanan, a la vez que permiten reconocer una evolución en ellas.

Por un lado, en todos los textos hemos encontrado como una constante la peregrinación, aunque no siempre del mismo tipo. Al principio de las novelas de Heliodoro, Aquiles Tacio y Núñez de Reinoso se trata de una peregrinación amorosa; más tarde, Jerónimo de Contreras ya insinúa lo que será una peregrinación religiosa en Lope de Vega y Cervantes; en seguida se aprecia en Quintana que el autor ofrece una peregrinación vital, anticipación de lo que será una peregrinación filosófica en Gracián.

Por otra parte, la función que cumplen las digresiones en las diferentes novelas nos permite afirmar que será el cambio en su empleo lo que marcará

la evolución de las novelas de aventuras hacia las novelas alegóricas. En un principio la digresión se emplea como un recurso para introducir historias interpoladas que no afectan el curso de la historia principal; más tarde, en las novelas didácticas lo central se presenta en las digresiones. Es decir, de ser un mero recurso para la suspensión del relato las digresiones pasan a formar un aspecto nuclear de la novela.

En suma, cabe señalar aquí que la relación que intuía entre estas obras, resultó ser un proceso que va más allá de la *imitatio*, que tiene en cuenta la diversificación del público lector y que se traduce en la consolidación de un género incipiente de novela con características bien definidas: la peregrinación como medio para la resolución estructural del texto; el inicio *in medias res* que favorece la suspensión así como la presentación de los personajes; la verosimilitud como preocupación constante de los autores; y el tiempo de la narración alternado con diversos episodios y digresiones.

Como he enunciado anteriormente, por la naturaleza misma del *León prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada y de *El criticón* de Baltasar Gracián, no he considerado pertinente abordar la relación que guardan estas obras con las novelas de aventuras. Quede, pues, pendiente para una investigación futura.

☞ Bibliografía

- Alonso, Amado, "Lope de Vega y sus fuentes", *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, VIII (1952), pp.1-24.
- Amezúa, Agustín, *Lope de Vega en sus cartas*, Real Academia Española, Madrid, 1989.
- Anónimo, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. A. Cruz Casado, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- Argote de Molina, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana*, en Elena Casas, *Op. cit.*, pp.201-216.
- Arguijo, Juan de, *Obra poética*, ed. S. B. Vranich, Castalia (Clásicos Castalia, 40), Madrid, 1971.
- Aristóteles, *Poética*, ed. J. D. García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.
- Arribas Rebollo, J. *Temas de retórica hispana renacentista*, UNAM, México, 2000.
- Artaza, Elena, *Antonlogía de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Universidad de Deusto (Serie Letras, 30), Bilbao, 1997.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, "Un problema resuelto: Los cuatro de Osorio", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII (1965-1966), pp. 166-169.
- Ayllón, Cándido, «La novela corta romántica: Cervantes y Lope», *Cuadernos Americanos*, CXXXII (1964), pp. 218-230.
- Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

Baquero Escudero, Ana, "La intercalación de relatos en tres novelas del siglo XVI", *Salina*, 17 (2003), pp. 71-82.

Baquero Goyanes, Mariano, «Comedia y novela en el siglo XVII», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, II, pp. 13-29.

Bataillon, Marcel, *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle*, Librairie E. Droz, Paris, 1937.

Bataillon, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, tr. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

Bataillon, Marcel, «La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 1947, pp. 13-42.

Bell, Aubrey F. G., «Lope de Vega as a Writer of Prose», *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), pp. 230-237.

Bergmann, Emilie, «Lope and the "Nueva Poesía" Once More: The Colmenares Letters», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 143-156.

Blecua, Alberto, «Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII (1967-1968), pp. 113-138.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, (Literatura y sociedad, 33), Madrid, 1983.

Blecua, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obras poéticas*, Planeta (Clásicos Universales Planeta, H 66), Barcelona, 3ª ed., 1989.

Blecua, José Manuel, «Imprenta y poesía en la Edad de Oro», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 25-43.

Blecua [Perdices], José Manuel, «Notas para la historia de la novela en España», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, II, pp. 91-95.

- Brownlee, Marina Scordilis, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their Cervantine Context*, José Porrúa Turanzas (Studia Humanitatis), Madrid, 1981.
- Buchanan, Milton A., «Cervantes and Lope de Vega: Their Literary Relations», *Philological Quarterly*, XXI (1942), pp. 54-64.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966, vol. II, pp. 1223-1254.
- Campana, Patrizia, *Edición crítica y estudio de "El bien nacido encubierto", comedia atribuida a Lope de Vega*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1995.
- Campana, Patrizia, "De Cervantes a Lope de Vega: dos notas sobre la novela ejemplar", *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998, pp. 445-452.
- Campana, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1999.
- Cándano Fierro, Graciela, *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas (Colección de bolsillo, 13), México, 2000.
- Carilla, Emilio, "Cervantes y la novela bizantina", *Revista de Filología Española*, LI (1968), pp. 155-167.
- Carilla, Emilio, "La novela bizantina en España", *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), pp. 275-287.
- Casas, Elena, *La retórica en España*, Editora Nacional (Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados), Madrid, 1980.
- Cascales, Francisco, *Cartas filológicas*, ed. J. García Soriano, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 103-117-118), Madrid, 1961, 3 vols.

- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 207), Madrid, 1975.
- Cavallo Guglielmo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus (Pensamiento), Madrid, 1997.
- Cayuela, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 73-83.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, (Clásicos Castalia, 77 y 78), Madrid, 1978.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avale-Arce, Castalia, (Clásicos Castalia, 12), Madrid, 1969.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Cátedra, (Letras Hispánicas, 105 y 106), Madrid, 1988, 2 vols.
- Chartier, Roger, *El orden de los libros*, Editorial Gedisa, (Colección Lea, 4), 1994.
- Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 755), 1993.
- Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Textos, 9), Madrid, 1975.
- Chevalier, Maxime, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.
- Colmenares, Diego de, *Apología de la nueva poesía* en Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Puvill Libros (Biblioteca Universitaria Puvill. Estudios, 9), Barcelona, 1989.
- Colombí-Monguió, Alicia, «Teoría y práctica de la poética renacentista: De Fray Luis a Lope de Vega», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, vol. II, pp. 323-331.

- Contreras, Jerónimo de, *Selva de aventuras*, por Pedro Lasso, Salamanca, 1580, 132 ff. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 31703.]
- Courcelles, Dominique de y Carmen Val Julián, *Des femmes et des livres*, L'ecole de Chartes (Etudes et rencontres, 4), París, 1999.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. M. de Riquer, S. A. Horta, Barcelona, 1943; ed. facs. Alta Fulla (Biblioteca. Serie «Lengua y Literatura», 3), Barcelona, 1987; 2ª ed. 1989.
- Coy, Javier y Javier de Hoz, *Estudios sobre los géneros literarios*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1975.
- Cruz Casado, Antonio, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique: un libro de aventuras peregrinas inédito*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- Cruz Casado Antonio, "Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones.", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, Vervuert, 1989, vol. I, pp. 425-431.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955; 3ª reimpr. 1981, 2 vols.
- Dadson, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Arco/Libros, (Colección Instrumenta Bibliológica), Madrid, 1998.
- Deffis de Calvo, Emilia, "El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega", *Criticón*, LVI (1992), pp.135-146.
- Deffis de Calvo, Emilia, «El viaje como modelo narrativo en la novela española del siglo XVII», *Filología*, XXVI (1993), pp.89-106.
- Deffis de Calvo, Emilia, "Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes", *Filología*, XXII (1987), pp. 19-35.

- Deffis de Calvo, Emilia, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela de peregrinación del siglo XVII*, Ediciones de la Universidad de Navarra, España, 1999.
- Descouzis, Paul, "Efemérides tridentinas de Lope de Vega", *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXX (1975), pp.259-270.
- Descouzis, Paul, "Filiación tridentina de Lope de Vega: *El peregrino en su patria* (1604)", *Revista de Estudios Hispánicos*, X (1976), pp.125-138.
- Deyermond, A.D., *The lost medieval genre*, *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 231-259.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo, «Escrilectura amorosa de la novela (Las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)», *Quimera*, XXI-XXII (1982), pp. 54-56.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739), ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1963, 3 vols.; reimpr. 1990.
- Ducellier, Alain, *Byzance et le monde orthodoxe*, Armand Collin et Centre National des Lettres, París, 1986.
- Durán, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 184), Madrid, 1973.
- Egido, Aurora, «Las fronteras de la poesía en prosa», *Edad de Oro*, III (1984), pp. 67-95.
- Egido, Aurora, «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 121-149.
- Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprius y Genorodano*, por Juan Delgado, Madrid, 1629, 156 ff. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, R 3811.]
- Entrambasaguas, Joaquín de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos» en *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. I, CSIC, Madrid, 1947, pp. 11-411.

- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial (Filología y Lingüística), Madrid, 1999.
- Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto o Apología por Las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto en Artigas, Miguel, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1925, Apéndice VII.
- Fucilla, Joseph, *Relaciones hispano-italianas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1953.
- Gallego Morell, Antonio (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Textos, 7) Madrid, 1972.
- García Berrio, Antonio, «El "patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Salamanca, 1982, I, pp. 573-588.
- García Berrio, Antonio, *Los géneros literarios*, Cátedra, Madrid, 1992.
- García Gual, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1988.
- García Gual, Carlos, "Originalidad de la novela griega" en Javier Coy y Javier de la Hoz, *Estudios sobre los géneros literarios*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1975.
- Gariolo, Joseph, "Lope de Vega y los italianos que vivían en Madrid en su tiempo", *Arbor*, CXI (1982), pp. 115-123.
- Gates, E.J., *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, México, 1960.
- Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, (Obras de lengua y estudios literarios), México, 1993.
- Gómez de Texada, Cosme, *León prodigioso, entendimiento y verdad, amantes filosoficos*, por Francisco García Fernández, Alcalá, 1673, 333 pp. [Ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, signatura XVII 1582.]

- Góngora, Luis de, *Soledades y sonetos*, Centro Editor de América Latina, (Biblioteca básica universal, 132), Buenos Aires, 1980.
- González de Amezúa, Agustín, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1929.
- González de Amezúa, Agustín,, “Un escritor olvidado: el Dr. Don Juan Enríquez de Zúñiga”, separata del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1932.
- González Rovira, “Heliodoro, Aquiles Tacio y los preceptistas españoles”, *Epos*, X (1994), pp.337-351.
- González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 394), Madrid, 1996.
- Gracián, Baltasar, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1967.
- Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.
- Green, Otis, *España y la tradición occidental*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 126), Madrid, 1969.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica (Filología, 14), Barcelona, 1985.
- Guillén, Claudio, «Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad», *Tropelías*, II (1991), pp. 71-92.
- Guillén, Claudio, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 161-177.
- Gutiérrez Hermosa, Luisa María, «La constitución de un "Arte nuevo de hacer novelas": apuntes a una teoría de la novela corta en el Siglo de Oro», *Exemplaria*, I (1997), pp. 157-177.
- Heliodoros, de Emesa, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, ed. F. López Estrada, Real Academia Española, (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, XIV), Madrid, 1954.

- Horozco y Covarrubias, Juan, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Juan de la Cuesta impresor, Segovia, 1588, [7 fols prel.] 183 fols.[Ejemplar en la Biblioteca Nacional de México, signatura RFO 31201.]
- Icaza, Francisco A. de, *Lope de Vega. Sus amores y sus odios y otros estudios*, Porrúa, (Colección Escritores mexicanos, 82), México, 1962.
- Infantes, Víctor, "La prosa de ficción renacentista: Entre los géneros literarios y el género editorial", *Journal of Hispanic Philology*, XIII (1989), pp. 115-124.
- Jameson, A. K., «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, XXXVIII (1936), pp. 444-501.
- Jameson, A. K., «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, V (1937), pp. 124-139.
- Jáuregui, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicada a su autor, para defenderle de sí mismo*, en *Documentos gongorinos*, ed. E. J. Gates, El Colegio de México, 1960.
- Jáuregui, Juan de, *Discurso poético*, ed. M. Romanos, Editora Nacional (Alfar, Colección de Poesía), Madrid, 1978.
- Jiménez Patón, Bartolomé, *Eloquencia española en arte*, en Elena Casas, *Op. cit.*, pp. 217-374.
- Krömer, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 293), Madrid, 1979.
- Lapesa, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, (Col. Crítica y estudios literarios), Madrid, 1981.
- Lara Garrido, José, "El peregrino en su patria de Lope de Vega desde la poética del romance griego", *Analecta Malacitana*, VII (1984), pp. 19-52.
- Lara Garrido, José, "La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*", *Edad de Oro*, III (1984), pp. 123-142.

- Laspéras, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Éditions du Castillet, Montpellier, 1987.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales, 36), Madrid, 1975.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios de poética: la obra en sí*, Taurus (Serie Persiles, 95), Madrid, 1979.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *Estudios de literatura española y comparada*, Eudeba, Buenos Aires, 1966.
- López Baralt, Luce, "Un olvido de Lope de Vega", *Journal of Hispanic Philology*, XVI (1991), pp.43-57.
- López de Ayala, Ignacio, (ed.), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Imprenta Real, Madrid, 1787.
- López Estrada, Francisco, "La novela bizantina de la edad de oro", *Rassegna Iberistica*, LXIII (1998), pp. 31-33.
- López Grigera, Luisa, «En torno a la descripción en la prosa de los siglos de oro», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 347-357.
- López Griera, Luisa, *La retórica en la España del siglo de oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo, CSIC (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, XX), Madrid, 1973, 3 vols.
- Loureiro, Ángel G., «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, VI [2] (1985), pp. 123-136.

- Lugo y Dávila, Francisco de, *Teatro popular: novelas morales*, por D. Francisco de Lugo y Dávila, Impreso por la Viuda de Fernando Correo Montenegro, A costa de Alonso Pérez, Madrid, 1622, ff. 218a.
[Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/5412.]
- Machuca Díez, Anastasio,(ed.), *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, Madrid, 1903.
- Marañón Ripoll, Manuel, “La invención de la novela”, *Edad de Oro*, XIII (1994), pp.195-202.
- Martínez Berbel, J. A. y R. Castillo Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Universidad de Granada (Colección *Feminae*, 2), Granada, 1998.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica*, ed. E. Sánchez Reyes, CSIC (*Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, XLIX), Madrid, 1951, vol. VI.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1974, 2 vols.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Espasa-Calpe, Argentina, 1946, 3 vols.
- Menéndez Pidal, Ramón, *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 120), Buenos Aires, 1940.
- Meregalli, Franco, “Relectura del *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), pp. 327-337.
- Millé y Giménez, Juan, «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, LXXIV (1928), pp. 345-572.
- Molina, Tirso de, *Deleitar aprovechando*, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1994.
- Molinié, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Université de Toulouse-Le-Mirail, Toulouse, 1982.

- Moll, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 213-222.
- Navarro, Alberto, “La *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 63-82.
- Núñez de Reinoso, Alonso, *Historia de los amores de Clarea y Florisea, y de los trabajos de Ysea*, por Gabirel Giolito de Ferrari, Venecia, 1552, Libro I, 200 fols. Libro II, 135 fols. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 6969.]
- Orozco Díaz, Emilio, «Lope ataca las *Soledades* de Góngora (Comentario y edición de una carta inédita)», *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), pp. 1-37.
- Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 200), Madrid, 1973.
- Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 179), Madrid, 1972.
- Pacheco-Rasanz, Arsenio, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X [3] (1986), pp. 407-421.
- Paraíso, Isabel, coord., *Retóricas y poéticas españolas. Siglos XVI-XIX*, Universidad de Valladolid, (Literatura, 56), Valladolid, 2000.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “Cervantes y Lope: A vueltas con la génesis del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), pp. 339-347.
- Pérez C., Luis y Sánchez Escribano, Federico, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, CSIC, (Anejos de Revista de Literatura, 17), Madrid, 1961.
- Plata Parga, Fernando, “Una nota sobre Lope de Vega y las ‘líneas de amor’ de Terencio”, *Romance Notes*, XXXII (1992), pp.277-280.

- Plinio el joven, *Cartas*, SEP (Colección Cien en el mundo), México, 1988.
- Pont, Jaume, (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999.
- Porqueras-Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, CSIC, (Anejos de Revista de Literatura, 14), Madrid, 1954.
- Porqueras-Mayo, Alberto, «El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review*, LIII (1985), pp. 399-414.
- Porqueras-Mayo, Alberto, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Puvill Libros (Biblioteca Universitaria Puvill. Estudios, 9), Barcelona, 1989.
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. I (Andáis tras mis escritos). II (Aquel valor que respetó el olvido)*, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), Madrid, 1984-1987, 2 vols.
- Prieto, Antonio, *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975.
- Quevedo, Francisco de, *Anacreón castellano*, en *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1981, 2ª edición, vol. IV.
- Rabell, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer "novellas"*, Tamesis Books (Colección Tamesis. Serie A: Monografías, 150), Londres, 1992.
- Redondo, Augustin, «De Cervantes a Lope de Vega: el arte de novelar», *Actas del VII Coloquio Internacional Cervantino*, ed. N. Rosas Mayén, - Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1995, II, pp. 201-237.
- Rey Hazas, Antonio, "Introducción a la novela del Siglo de Oro", *Edad de Oro*, I (1982-1983), pp.65-105.
- Reyes, Alfonso, "Última Tule", *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, vol. XI.
- Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 463), Madrid, 1986.

- Rico, Francisco, *El sueño del humanismo*, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 754), Madrid, 1993.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral (Biblioteca breve. Serie ensayo, 299), Barcelona, 1970.
- Rico, Francisco, "Puntos de vista: Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca", *Edad de Oro*, III (1984), pp. 227-240.
- Rico Verdú, José, «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, II (1983), pp. 157-178.
- Riley, Edward Calverle, *Cervantes' theory of the novel*, Clarendon Press, Oxford, 1968.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, pról. M. Bataillon, Castalia, Madrid, 1965; 2ª ed. 1968.
- Robert, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus, (Persiles, 68), Madrid, 1973.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- Rohland de Langbehn, Regula, "Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", *Filología*, XXI (1986), pp. 57-76.
- Rojo Alique, Pedro C., "Lope de Vega y su tiempo", *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 299-304
- Romera-Navarro, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Yunque, Madrid, 1935.
- Rotunda, Dominic Peter, *Motif-index of the Italian novella in prose*, Bloomington, University of Indiana, 1942.
- Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), Madrid, 1990.

- Salinas, Miguel de, *Retórica en lengua castellana*, en Elena Casas, *Op. cit.*, pp. 41-200.
- Sánchez de Lima, Miguel, *Arte poética en romance castellano*, CSIC (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, III), Madrid, 1944.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Textos, 3), Madrid, 1972.
- Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 48), Madrid, 1961.
- Sánchez Lailla, Luis, “Mecanismos de verosimilitud en Cervantes y Torquemada”, *Salina*, 17 (2003), pp. 89-101.
- Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Dámaso Chicharro, Cátedra, (Letras Hispánicas, 98), Madrid, 1984.
- Schevill, R., “Studies in Cervantes: I. *Persiles y Sigismunda*. II. The question of Heliodorus”, *Modern Philology*, IV (1907), pp. 677-704.
- Schwartz, Lia, “La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 265-285.
- Serrano-Sanz, Emilio, “Los géneros literarios, caminos tradicionales de libertad creadora”, *Letras de Deusto*, XIX (1989), pp.5-26.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 58), Madrid, 1970.
- Shklovski, V., “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novella”, en Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI (Crítica literaria), Buenos Aires, 1976, pp. 127-146.
- Sobejano, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, 1977, II, pp. 469-494.

- Stoopan, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, ed., J. M. Bleuca, PPU, Barcelona, 1988.
- Tacio, Aquiles, *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*, UNAM, Centro de Estudios Clásicos (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 30), México, 1991.
- Taran, Isabel, *Épica, novela bizantina y El Criticón de Baltasar Gracián*, Michigan, Ann Harbor Abstracts, 1978.
- Tatum, James (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, The Johns Hopkins University Press, Boston, 1994.
- Teijeiro, M. A., "Narrativa áurea. El caso de los peregrinos enamorados", *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 311-321.
- Teijeiro, M.A., "Jerónimo de Contreras y los nueve libros de la *Selva de Aventuras*", *Anuario de Estudios Filológicos*, X (1987), pp.345-359.
- Timoneda, Juan de, *El patrañuelo*, Castalia (Clásicos Castalia, 30), Madrid, 1971.
- Trenkner, Sophie, *The Greek novella in the classical period*, University of Massachusetts, Cambridge, 1958.
- Trueblood, A., "The *Officina* of Ravius Textor in Lope de Vega's *La Dorotea*", *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 135-141.
- Tomov, Tomas, "Cervantes y Lope de Vega: Un caso de enemistad literaria", *Actas del II Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nijmegen, Holanda, 1967.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Cátedra (Letras Hispánicas, 153), Madrid, 1984.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Cartas*, ed. N. Marín, Castalia (Clásicos Castalia, 143), Madrid, 1985.

- Vega Carpio, Lope Félix de, *La Circe*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Bleuca, Planeta (Clásicos Universales Planeta, H 66), Barcelona, 3ª ed., 1989, pp. 861-1225.
- Vega Carpio, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, 4 vols.; vol. I Tipografía de Archivos, Madrid, 1935; vol. II Escelicer, Madrid, 1940; vol. III Artes Gráficas Aldus, 1941; vol. IV, Artes Gráficas Aldus, 1943.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *La Filomena*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Bleuca, Planeta, (Clásicos Universales Planeta, H 66), Barcelona, 3ª ed., 1989, pp. 527-847.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, de Lope de Vega Carpio, Pedro Madrigal, Madrid, 1602, ff. preliminares, 241v. [Ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/5135.]
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico, Alianza (Libro de Bolsillo, 142), Madrid, 1968.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. de Avalle-Arce, Castalia (Clásicos Castalia, 55), Madrid, 1973.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *El peregrino en su patria*, ed. M. Peyton, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *La dama boba*, ed. Diego Marín, Cátedra (Letras Hispánicas, 50), Madrid, 1985.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *La Dorotea*, ed. Edwin Morby, Editorial Castalia, Madrid, 1958.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Obras de Lope de Vega*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, (vol VIII).
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Bleuca, Planeta, (Clásicos Universales Planeta, H 66), Barcelona, 3ª ed., 1989, pp. 1235-1447.

- Vega, Garcilaso de la, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. facsimilar, Pról. Antonio Gallego Morell, CSIC, (Clásicos Hispánicos, VII), Madrid, 1973.
- Vilanova, Antonio, "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes", en *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Madrid, 1989, pp.326-409.
- Vilanova, Antonio y Marcel Bataillon, "Teoría y sentido de un género: la *Historia etiópica* y los libros de aventuras peregrinas", en López Estrada, Francisco (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1981, vol. 2, pp. 318-325.
- Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1933.
- Vosters, Simon A., *Lope de Vega y la tradición occidental*, Castalia, Madrid, 1977, 2 vols.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford, 1958.
- Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962.
- Yudin, Florence, «The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 181-188.
- Zamora Vicente, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Gredos (Campo Abierto, 1), Madrid, 1969.