

INTRODUCCION A LA NOVELA DEL SIGLO DE ORO, I. (Formas de narrativa idealista)

ANTONIO REY HAZAS

La multiplicidad y variedad de fórmulas, módulos, o —por qué no decirlo— géneros narrativos que se desarrollan en España durante los siglos XVI y XVII hace difícil, por no decir imposible, la adecuada descripción de los rasgos y la evolución de cada uno de ellos en las breves páginas de que dispongo en este momento, por lo que me veo obligado a limitar, constreñir, reducir y sintetizar numerosos aspectos, a veces de considerable importancia, en aras de lograr, o intentarlo al menos, una panorámica global capaz de ofrecer un cuadro, aunque resumido en extremo, suficientemente indicativo de las relaciones y tensiones existentes entre los diversos géneros novelescos¹ de nuestras letras áureas, en su búsqueda constante y fructífera de la forma narrativa que actualmente llamamos novela.

La complejidad de la cuestión salta a la vista apenas efectuamos un somero repaso a los distintos géneros narrativos existentes, aceptados en general por los historiadores de la literatura, aunque se discuta acerca de la inclusión o exclusión de tal o cual novela, debido a las interferencias genéricas o hibridismos característicos de una época en la que se están ensayando multitud de nuevas formas del relato; de un momento en el que se está gestando la novela moderna. Así pues, se pueden distinguir, con mayor o menor aceptación y con numerosas matizaciones, a veces, los siguientes módulos narrativos: novela sentimental, libros de caballerías, novela pastoril, novela morisca, novela bizantina, novela dialogada de tradición celestinesca, diálogos y coloquios en los que lo narrativo varía considerablemente según los casos, relatos lucianescos, mis-

¹ He de advertir que, aunque durante la exposición oral desarrollé el tema de los géneros narrativos del Siglo de Oro en su totalidad; en este momento, sin embargo, con motivo de la publicación del trabajo, y por carencias obvias de espacio, he decidido centrarme sólo en las narraciones del segmento idealista.

celáneas anoveladas, novela picaresca, fantasías morales, cuentecillos y fablellas, además de todo el conglomerado de anécdotas y chascarrillos del «exemplum» que sobrevive. Y todo ello, por supuesto, sin incluir los relatos inclasificables, que son numerosos e importantes, como es bien sabido.

La dificultad para ordenar tamaño material aumenta por causa de la casi inexistente teoría de la novela que caracteriza a los siglos XVI y XVII en España, a diferencia de Italia, donde existen distinciones genérico-literarias de épica y novela ya desde 1554². Y ello, porque «nuestros preceptistas clásicos... soslayan con un menosprecio unánime la producción literaria en lengua vulgar» —en palabras de Vilanova³—. Aunque también podría apuntarse que, quizá, el tremendo y dispar conglomerado narrativo que ofrecían las letras hispanas se prestaba mal a una definición genérica globalizadora. De hecho, muy tardíamente, cuando en 1596 publica Alonso López Pinciano su *Philosophía Antigua Poética*, ofrece una teoría aristotélica adecuada a la mentalidad renacentista⁴ en la que no diferencia epopeya de novela, a pesar de la considerable cantidad de relatos publicados (casi cincuenta libros de caballerías, una decena larga de novelas sentimentales, bastantes novelas pastoriles, un par de narraciones bizantinas, y otras de distinta índole), y a pesar de la importancia capital de algunos de ellos, como *El Lazarillo* (1554), *El Abencerraje* (1551?) y *La Diana* (1559) de Montemayor.

El Pinciano se limita a señalar que no hay «diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia, quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que lo tiene en pura ficción y fábula... de manera que los amores de Teágenes y Cariclea de Heliodoro, y los de Leucipe y Clitofonte, de Aquiles Tacio, son tan épicos como la *Iliada* y la *Eneida*.»⁵ Así, la poética más importante de la España áurea no diferencia epopeya de novela (de hecho, dice en otra ocasión: «he caído en la cuenta de que la *Historia de Etiopía* es un poema muy loado, mas en prosa») y habla de poesía cuando se refiere a las obras en prosa, al igual que hacen Cascales, Lope de Vega, Soto de Rojas y otros. Aunque sí testifica que hay «algunos» que «piensan» en una

² En esta fecha G. B. Pigna señala en *I romanzi* que la novela relata sucesos de distintos personajes, mientras que la épica se centra en la acción de un solo héroe. Cf. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, 2 vols.

³ Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», *H.ª General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vol. III, p. 567.

⁴ Vid. Danford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970. Y, en general, para todas las cuestiones de preceptiva, el excelente libro de A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, 2, Murcia, Universidad, 1980.

⁵ Modernizó el texto de la ed. de la *Philosophía Antigua Poética* efectuada por A. Carcaballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, p. 165.

distinción, sin concretarla, que quizá esté implícita en las propias palabras del Pinciano citadas, en las cuales se halla latente la creencia de que la novela es «una derivación de la épica que se diferencia de la epopeya tradicional por estar fundada en pura ficción, y cuyo modelo y arquetipo se encuentra en la novela bizantina de Heliodoro y Aquiles Tacio» —en palabras de Canavaggio⁶—.

En cualquier caso, exista o no dicha concepción genérica de una narrativa diversificada de la épica, no nos sirve en absoluto para estudiar las diversas ramificaciones morfológicas de la vasta producción novelesca del Siglo de Oro español. Por lo cual, el camino más adecuado para ello es, a lo que creo, analizar en sucesión cronológica las tensiones e interferencias que se efectúen entre los diferentes géneros históricos, después de establecidos estos, claro está, con el fin de captar el desarrollo progresivo que conduce, a través de sucesivas formaciones de esquemas genéricos nuevos, a una síntesis tan reveladora y profunda como *El Quijote*, verdadera clave del arco que ha trazado la novela desde el siglo XVI hasta nuestros días.



Procedentes de la Edad Media, dos géneros narrativos perviven durante el siglo XVI; muy poco tiempo, uno; durante todo el siglo, hasta principios del XVII, el otro. Me refiero, respectivamente, a la novela sentimental y los libros de caballerías.

La NOVELA SENTIMENTAL surge hacia finales del siglo XV a consecuencia de la interrelación de una serie compleja de factores diversos. En primer lugar, a partir de Menéndez Pelayo⁷ se repite que sus principales modelos son dos narraciones italianas y una española, en concreto, la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, la *Historia de duobus amantibus* o *Eurialo y Lucrecia* de Enea Silvio Piccolomini, y el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, aunque esta última bien podría ser la primera novela sentimental. La mayor parte de la crítica acepta tales modelos, y Antonio Prieto, por ejemplo, concreta que la obra más representativa del género, *La Cárcel de amor*, recoge directa o indirectamente «el proceso de análisis psicológico de la *Fiammetta*... la comunicación en intimidad epistolar de la *Historia de dos aman-*

⁶ Jean-François Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales Cervantinos*, VII, 1958, p. 25.

⁷ M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, O. C., Madrid, CSIC, 1962, págs. 30-48.



tes... y el esoterismo del mundo alegórico y de símbolos dado en el *Siervo libre de amor*⁸...». Siguen, asimismo, a grandes trazos, la línea abierta por el ilustre polígrafo José Luis Varela, Dinko Cvitanovic, C. Samoná y Armando Durán⁹, aunque éste resalta el hecho diferencial que separa en bloque a los dos relatos italianos de todos los españoles, por dos razones, a saber: a) «que en ambas novelas italianas la víctima de las miserias del amor es la mujer, mientras que en las españolas es el hombre. Y b) que en ambas novelas italianas la protagonista está casada... mientras que en las novelas españolas se ha despojado el amor de esta naturaleza adulterina». Keith Whinnom, en cambio, no cree en la influencia directa de los tres modelos archirrepetidos, y dice que la *Fiammetta*, extenso plancto de una dama abandonada por su amante, «aparte de que se trata de una desafortunada historia amorosa y de que tiene forma autobiográfica, no es fácil ver lo que tenga de común con los cuentos de San Pedro»¹⁰, aunque sí condiciona, obviamente, a *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, continuación argumental de la obra de Boccaccio. De el *Siervo libre de amor*, sólo la historia caballeresca intercalada de Ardanlier y Liessa —dice— podría ser modelo de San Pedro. Caso diferente sería el de *Eurialo y Lucrecia*, que parece haber influido en *Arnalte y Lucenda*. En todo caso, el ascendiente de estas novelas italianas no parece haber sido totalmente determinante para el investigador inglés.

Además de los tres modelos citados, los fundamentales, sin duda, ya sea directa o indirectamente, es necesario tener en cuenta los libros de caballerías, cuya impronta es importante, pues de ellos procede buena parte de la caracterización de los personajes como caballeros, así como los elementos de la acción externa, algunos episodios concretos —como el de Beltenebros del *Amadís*, apuntado por Gili Gaya¹¹—, y el ambiente de costumbres cortesanas, torneos y desafíos. Por eso se ha dicho que la novela sentimental pretende resaltar su modernidad frente a la tradición épica que representan los relatos caballerescos. «En la mayoría de sus creaciones —dice J. L. Varela¹²— la novela sentimental se nos presenta como una novela de caballerías en la que se han alterado proporciones y sentido. En la caballeresca, la dama es un pretexto o

⁸ A. Prieto, «La prosa en el siglo XVI», *H.ª de la Literatura Española*, Madrid, Taurus, 1980, p. 150.

⁹ Cf. Dinko Cvitanovic, *La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973; C. Samoná, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del quattrocento*, Roma, Carucci, 1960; J. Luis Varela, «La novela sentimental y el idealismo cortesano», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, págs. 3-51; y Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 60-61.

¹⁰ Keith Whinnom, *Diego de San Pedro, Obras Completas, I*, Madrid, Castalia, 1973, p. 53.

¹¹ S. Gili Gaya, prólogo a su ed. de *Obras de Diego de San Pedro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.

¹² Loc. cit., p. 39.

acicate para el ejercicio de las armas; en la sentimental, la amada se merece, aunque no se consiga, por el servicio amoroso, y las armas son un pretexto para mostrar la pureza y fortaleza de ese sentimiento amoroso».

Otros elementos coadyuvantes son la tradición cortesana del amor, viva en los cancioneros poéticos contemporáneos, y la alegoría de los poemas (amorosos o no) franceses e italianos, cuya lectura causó honda impresión en España.

Junto a los factores literarios enumerados, inciden otros de índole socio-histórica, que se cimentan de manera especial en el desmoronamiento de los ideales medievales caballerescos que tiene lugar en el siglo XV, y en la aparición de una mentalidad cortesana preburguesa. Por eso, quizá, vemos llorar frecuentemente a los héroes de las novelas sentimentales; por eso, el tono predominante luctuoso o lacrimógeno. Ahora, más importante que el guerrero es el cortesano; más que las armas, cuentan los servicios de amor; más la gentileza o la cortesía, que la audacia temeraria. De ahí que desaparezcan de escena los monstruos, gigantes y encantadores; su vencimiento no tiene ya mérito, y sí la victoria sobre la resistencia de la amada, en un marco de exquisita y refinada galantería cortesana.

Las principales novelas sentimentales españolas son el *Siervo libre de amor* (1449-1453) de Juan Rodríguez del Padrón, *Arnalte y Lucenda* (1491) y la *Cárcel de Amor* (1492) de Diego de San Pedro, *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, ambos relatos de hacia 1495, la *Repetición de Amores* (1496-97) de Luis de Lucena, la continuación de la *Cárcel de Amor* por Nicolás Núñez (1496), la *Penitencia de Amor* (1499-1514) de Pedro Manuel de Urrea, la *Cuestión de Amor* anónima, de principios del siglo XVI, el *Veneris Tribunal* (1537) de Escrivá, y las dos novelas de Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores* y *Queja y aviso contra Amor* (1548).

Los rasgos fundamentales del género, realizando una abstracción sincrónica, son, esbozados, los siguientes: 1) son narraciones de corta extensión, que pretenden 2) hacer un lento y minucioso análisis de la pasión amorosa, 3) siguiendo en líneas generales la concepción del «amor cortés», sentimiento sublimado de lo erótico sólo accesible a nobles, por lo que 4) la acción se desarrolla en un suntuoso marco cortesano de reyes y aristócratas. Como la pasión amorosa sea tan intensa que su definitiva consecución resulte imposible, 5) el final es siempre desdichado, ya sea por una frustración total —Leriano, Arnalte, Grimalte—, ya por una catástrofe después de la consumación erótica —Grisel, Ardanlier—. Unos se suicidan —Leriano, Ardanlier, Grisel—, otros eligen la penosa vía del destierro voluntario en un lugar inhóspito —Arnalte, Grimalte—, pero, en cualquier caso, la infidelidad concluye permanentemente

estas narraciones. 6) Ello se debe a la intervención de un tercero que, o bien es amigo del héroe —Elierso en *Arnalte*, Persio en la *Cárcel*—, con lo que se significa que la pasión amorosa es tan fuerte que está por encima de cualquier otro sentimiento, incluso de la amistad; o bien está encarnado por las convenciones sociales, igualmente injustas con los enamorados. 7) Esto condiciona una estructura que, según A. Durán¹³, divide la novela sentimental en dos esquemas, a saber: cuando existen relaciones entre el rey y los amantes —caso de la *Cárcel*, *Grisel* o *Ardanlier*—, se produce la muerte de estos; cuando no hay tales relaciones —como sucede en lo restante del *Siervo*, en *Arnalte* y *Grimalte*—, no se concluye con la muerte, sino con la desesperación de los amantes. 8) Ello explica que, además de ofrecer «ejemplos insuperables de amadores», estos relatos puedan conllevar una denuncia social. 9) Utilizan con frecuencia la alegoría. 10) Siguen el esquema del *tractatus* latino. 11) Hacen lo propio, usualmente, con la técnica autobiográfica, 12) al igual que con el proceso epistolar; y todo ello, porque 13) se centran de manera exclusiva y total en el análisis subjetivo del sentimiento, sin adoptar una perspectiva analítica ni objetiva, 14) lo cual explica la carencia casi absoluta de aventuras, 15) lo simplificado del argumento y 16) la inexistencia de descripciones externas de la realidad cotidiana, tanto de objetos, como del paisaje. Este no existe porque precisa sentimiento de la naturaleza, y aquellos porque exigen sentimiento de la realidad, y aquí no hay otro sentir que el amoroso, por lo que sólo se plasman descripciones paisajísticas alegóricas, que amoldan la naturaleza o la realidad a la subjetividad amorosa de los personajes. 17) Como los protagonistas viven el amor como algo indestructible, no hay evolución alguna en el desarrollo psicológico de sus personalidades respectivas, que se muestran siempre iguales y maduras, al igual que sucede con los héroes de relatos caballerescos. 18) La intemporalidad narrativa preside el devenir de estas narraciones, porque ni el tiempo ni el espacio cuentan apenas ante el obsesivo e inalterable sentimiento amoroso.

De otro lado, la evolución histórica de estos ensayos novelescos ofrece aspectos de interés para explicar la novela posterior, por lo que esquematizaré sus puntos relevantes:

a) *Pérdida gradual del lastre caballeresco*: El mundo caballeresco es todavía importante en el *Siervo*, donde Ardanlier y Liessa se enlazan en «matrimonio secreto» característico de los libros de caballerías, y, además, en vez de tener un rival Ardanlier, quien lo tiene es Liessa, en la figura de Irena, hija del rey, hecho este que hace del caballero el centro de las solicitudes amorosas

¹³ A. Durán, op. cit., p. 34. Acepto la estructura que ofrece este investigador hasta aquí, pero no en los restantes elementos.

de dos damas. Esta pervivencia caballeresca, en concreto, desaparece después, ya que si hay rivalidad, es siempre entre dos hombres, pasando la mujer a ocupar el centro, como superior que es en la concepción cortesana del amor. Serán ahora Arnalte y Elierso en pugna por el amor de Lucenda; Leriano y Persio por el de Laureola. Lo caballeresco se va, poco a poco, eliminando: Diego de San Pedro no narra el combate entre Arnalte y Elierso, porque —dice— «la prolijidad en tales casos más enojosa que agradable sea». Si para él los relatos caballerescos son «historias viejas», más aún lo serán para Juan de Flores, quien hará desaparecer el duelo (presente en la *Cárcel* entre Leriano y Persio), pues cuando Grimalte desafía a Pamphilo, no se efectúa un combate real, sino una mera pugna verbal y retórica.

b) *Humanización de la mujer*: Dejadas a un lado las damas de Padrón, muy cercadas aún por la atmósfera caballeresca, las de San Pedro son inaccesibles, crueles y distanciadas, como corresponde a su estricta concepción cortesana: Lucenda rompe sin leerla la primera carta de Arnalte, Laureola no contesta a la de Leriano. Ni uno ni otro consiguen a sus amadas y ambos acaban frustrados. Juan de Flores, en cambio, aporta una nueva concepción del feminismo: Mirabella es una mujer más humana, que no desdeña a Grisel, se enamora de él y busca la manera de conseguirlo con sus propios medios, cosa que logra, a pesar de los obstáculos —su encierro—, con lo que tiene lugar la consumación erótica. Cuando son descubiertos por el rey, padre de la dama, y se plantea la cuestión de la responsabilidad, ambos se echan a sí propios la culpa, sabiendo cada uno que el castigo es la muerte. Lejos de las rígidas heroínas de San Pedro, Mirabella no sólo es objeto, sino también sujeto activo del amor, sentimiento éste que pone por encima de cualquier otra convención, incluida la honra, a diferencia de Laureola.

c) *Perfeccionamiento del «yo» autobiográfico*: Se percibe una evolución de progresivo mejoramiento en el uso de la autobiografía, ya existente en el *Siervo*, más explícita en *Arnalte*, donde el autor conoce la historia de sus desventuras por medio del propio héroe, que la relata desde su situación final de caballero salvaje. En la *Cárcel*, el autor es testigo presencial y además actor importante de la acción, puesto que se mueve como intermediario entre Leriano y Laureola, sufriendo incluso las desgracias de aquel. «Juan de Flores... mudó su nombre en Grimalte», convirtiéndose, pues, el protagonista de la narración en «alter ego» explícito del autor, con lo que la autobiografía es ya una técnica cabal.

d) *La alegoría* registra, al contrario, un gradual descenso en la curva de su utilización, desde Padrón a Juan de Flores, aunque pervive como recurso fundamental en el *Veneris tribunal* de Escrivá.

e) *El procedimiento epistolar*, asimismo, declina su importancia, ya que en *Grisel y Mirabella* sólo hay dos cartas, las que se cruzan Torrellas y Braçaida. Aunque, al igual que en el rasgo anterior, aflora posteriormente, y se convierte en recurso axial del *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, la primera novela totalmente epistolar de nuestra literatura.

f) *Hacia una mayor cohesión estructural*: La formulación literaria del *Siervo* está sujeta en exceso al rígido «tratadismo» que define a la novela sentimental. De las tres partes de que consta la novela de Rodríguez del Padrón, la primera y la tercera se mantienen a un nivel discursivo y alegórico que les confiere un tono paradigmático, mientras que la segunda, verdadera novelita caballeresco-sentimental¹⁴ que relata las aventuras de Ardanlier y Liessa, parece tener cierta autonomía propia y estar inserta en función de ejemplo¹⁵.

Diego de San Pedro tampoco fue capaz de superar el carácter teórico-discursivo¹⁶ que Padrón imprimió al género, por lo que el debate, consustancial a estas narraciones, acerca del feminismo se realiza un tanto distanciado de la fábula principal. El difícil engarce entre narración y debate queda trunco en la *Cárcel*, doonde las quince causas por las que no se debe atacar a las mujeres y las veinte razones por las que los hombres están obligados a ellas, que expone al final Leriano, únicamente se integran por el sentido, ya que el héroe se deja morir por el amor de Laureola, pero no por la estructura: el «tractatus» latino pesa aún demasiado. Las declaraciones de Leriano son su obligado epílogo.

Juan de Flores, como en tantos otros rasgos, es quien armoniza la separación entre narración de los hechos y disgresión teórica en el debate, al integrar magistralmente ambos elementos en sus trabadas novelas, convirtiendo el frío discurso en vida. Así lo demuestra *Grisel y Mirabella*, donde, tras ser descubiertos, al echarse ambos a sí mismos la culpa, el rey decide que se celebre un juicio para aclarar quién es el verdadero culpable. Se llama a Torrellas, conocido poeta antifeminista, y a Braçaida, para que defienda a las mujeres. La pugna dialéctica concluye con la victoria del misógino, por lo que es condenada Mirabella. Pero lo significativo es que Torrellas, a pesar de su furibunda enemistad contra las mujeres, se enamora de Braçaida, y le escribe una apasionada carta de amor. Ella contesta falazmente que ha decidido acceder a sus

¹⁴ Pamela Waley cree que la *Estoria de dos amadores* que citamos es un episodio caballeresco interpolado, en su ed. de *Grimalte y Gradissa*, Londres, Tamesis Books, 1971, p. XIV.

¹⁵ No lo cree así A. Prieto en su *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 242 y ss. Aunque sí lo piensa C. Samoná, en «Per una interpretazione del Siervo libre de amor», *Studi ispanici*, I, 1962, págs. 195 y ss.

¹⁶ Vid. Anna Krause, «El tratado novelístico de Diego de San Pedro», *BHi*, LIV, 1952, págs. 245-75.

deseos, él acude a la trampa y muere a manos de la reina y un conciliábulo de damas. Con ello, este final confirma el sentido de la novela, pues incluso el gran antimujeril se enamora, venciendo así idealmente al feminismo que había llevado a la muerte a Grisel y a Mirabella. De este modo, el debate, lejos de ser un epílogo aislado constructivamente de la narración, se integra en ella a todos los niveles, tanto semánticos como morfológicos, transformándose en una verdadera segunda acción subordinada a la primera.

g) *En búsqueda del antidogmatismo*: El realismo —no en el sentido de captar y describir la realidad cotidiana, sino en el de hacer más verosímil la descripción de las pasiones— es otra tendencia incipiente que auguran los relatos de Juan de Flores: el suicidio de Grisel y Mirabella es humano, voluntario, consciente y dramático; no es el dejarse morir sublime y magnificado de Leriano. Las relaciones heterosexuales no se rigen sólo por los sentimientos codificados del amor cortés, sino también por impulsos humanos libres que no se someten a limitación reglamentada alguna.

La visión de Flores, sobre todo, es lo suficientemente amplia como para mostrar distintas perspectivas posibles de interpretación, pues si defiende el feminismo con la muerte de Grisel o a través del enamoramiento del misógino Torrellas, por un lado, lo ataca por otro, al mostrar los afanes vengativos y sumamente crueles de las mujeres que le ejecutan. Lejos de todo dogmatismo, sus novelas son las primeras entre las sentimentales que permiten preveer, si quiera sea muy someramente, el inigualable realismo cervantino y su multiplicidad de puntos de vista sobre la realidad.

De modo que las dos excelentes creaciones de Juan de Flores suponen la superación de una buena parte de los lastres retóricos y de las vacilaciones narrativas de sus predecesores. En ellas desaparecen o se reducen las pesadas cargas del didactismo medieval, las disgresiones y alegorías; la unidad se consolida al tiempo que se multiplican las acciones y, con ellas, los ángulos de enfoque de la realidad. La autobiografía se afirma y la trabazón novelesca aumenta. Con ello, el novelista augura un mundo renacentista, tanto en su coherencia constructiva interna, como en su visión de un mundo más actual, realista y humano que el de sus antecesores. Por todo, en fin, nuestro narrador encarna la cúspide del género denominado novela sentimental, al que lleva a sus más altas cimas, desbrozando buena parte del camino por el que deambulaba apenas, todavía en mantillas, la novela moderna.

Otros epígonos intentarían, sin éxito, remozar el género, acudiendo, ya a la miscelánea erudita (*Repetición de amores*, de Luis de Lucena), ya a la mezcla heterogénea y al fondo histórico en clave (*Cuestión de Amor*), ya a la estructura de novela bizantina (*Queja y aviso contra Amor*), ya a la exclusividad

del procedimiento epistolar (*Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura, como la anterior). En cualquier caso, independientemente de sus logros, lo que estos tanteos ponen de manifiesto es el afán por ensayar nuevas fórmulas novelescas, base aunque mínima imprescindible sobre la que se cimenta la posterior floración de la narrativa áurea, a partir de mediados del siglo XVI.



LIBROS DE CABALLERIAS: La otra pervivencia medieval, emparentada con la sentimental, está constituida por los libros de caballerías¹⁷, género que cuenta con claros antecedentes en el siglo XIV —*El Caballero Cifar* y el caballero del Cisne inserto en *La Gran conquista de ultramar*—, aunque verdaderamente se fragua como tal a partir de la reelaboración del *Amadís* primitivo realizada por Montalvo hacia 1500 y publicada en 1508. Desde esta fecha hasta 1602 se desarrolla el género en tres fases; la primera llega hasta 1550, y es de auge y éxito considerable, con unos cuarenta libros distintos; la segunda se prolonga desde 1550 hasta 1588, y marca el inicio del declive, con nueve títulos nuevos; la tercera y última se cierra en 1602, con sólo tres obras originales en su haber¹⁸.

El origen lejano de las novelas españolas se encuentra fundamentalmente en la Francia de los siglos XII y XIII, donde por contacto con el amor cortés y a causa del cambio de una literatura para ser recitada oralmente por otra para ser leída —que se estaba gestando en poemas épicos anónimos de tema clásico, como *Tebas* o *Eneas*—, Chrétien de Troyes, basándose en temas célticos y artúricos fraguó e instituyó la forma novelesca de la «materia de Bretaña» en sus cinco narraciones en verso octosílabo —*Erec*, *Yvain*, *Cligès*, *Lancelot* y *Perceval*—, fundiendo el carácter caballeresco, guerrero y nacional de la épica con la lealtad a la dama y el sentimiento amoroso, que no tenían lugar en los cantares de gesta. Particularmente, los dos últimos relatos citados de Chrétien dieron lugar a ciclos y reelaboraciones, que fraguaron, ya en prosa, la conocida *Vulgata*, compuesta por cinco relatos —*Estoire del Saint Graal*, *Merlin*, *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* y *Mort Artu*—, que contienen prácticamente completa la materia artúrica del «ciclo bretón», base fundamental so-

¹⁷ Cf. Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, 1952; M. M. Pelayo, *Orígenes*, I, Madrid, NBAE, 1905; Pedro Bohigas, *H.ª General de las Literaturas Hispánicas*, I y II, Barcelona, 1944 y 1951; y F. Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.

¹⁸ Vid. Henry Thomas, op. cit.

bre la cual se instituirán posteriormente los libros de caballerías españoles, dando lugar, además, a algunas traducciones y adaptaciones de obras francesas, como *La Demanda del Santo Grial*, *Lanzarote*, *Don Tristán de Leónís* o *El baladro del Sabio Merlín*¹⁹.

Junto a este ciclo, se suele hablar también del carolingio, importante en Italia, pero que no dejó excesivas huellas en la literatura caballeresca española, al igual que los temás clásicos, que no dejaron más rastro caballeresco relevante que las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte.

Más importante, sobre todo para el tema que nos guía, es el influjo sobre la estructura de los libros de caballerías de la novela bizantina, patente ya desde *El Caballero Cifar*, que abarca también a las dos últimas partes del *Amadís*, el *Esplandián* y el *Palmerín de Olivia*, cuando menos. «Ya formando parte del ciclo bretón, o bien por los continuos contactos con el Mediterráneo y el mundo árabe, la influencia de la novela griega aparece siempre.»²⁰

Pero, sobre todo, es sorprendente el hecho de que los libros de caballerías alcanzaran éxito y apogeo inusitados en la España del siglo XVI, a raíz de la publicación del *Amadís de Gaula*, cuando el género había ya desaparecido del resto de Europa. Quizá se pueda explicar este auge de los primeros decenios del quinientos por la coincidencia de las fantasías caballerescas con la fantasía hecha realidad que constituían los éxitos guerreros del Emperador junto al descubrimiento y la conquista de América; o quizá, como quiere Chevalier²¹, se deba —la mayor parte del lectorado estaba configurado por caballeros e hidalgos— a que la vida libre y aventurera, que tales relatos conllevaban, colmaba los anhelos y las nostalgias de una clase aristocrática que veía su libertad cada vez más sometida y regulada por los concepcionalismos cortesanos. En todo caso, lo cierto es que las causas de su aceptación pueden hallarse en el contexto socio-histórico de la época, mejor que en otros factores. Desde luego, y con honrosas excepciones, no se encuentran en sus méritos literarios, aunque esto no tenga, en ocasiones, relación directa con el apogeo o declive de una modalidad narrativa.

Los rasgos fundamentales del género caballeresco, tal y como los formuló *Amadís* y fueron aceptados, con modificaciones generalmente no decisivas, por la mayor parte de su progenie, son los siguientes:

¹⁹ Cf. Armando Durán, op. cit., págs. 65-92.

²⁰ Ha resaltado este aspecto José Amezcua, *Libros de caballerías hispánicos*, Madrid, Alcalá, 1973, págs. 33-4.

²¹ Maxime Chevalier, «El público de las novelas de caballerías», *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, págs. 65-103.

1) Son novelas de larga extensión, 2) porque su concepción estructural es totalmente abierta, conforme al esquema de episodios en sarta, que permite la inclusión casi ilimitada de aventura tras aventura; lo cual posibilita y explica 3) los ciclos prolongados de Amadises y Palmerines, en interminable sucesión de descendencia caballeresca, novela tras novela, y ello 4) porque los obstáculos con los que se enfrentan los caballeros españoles no implican la superación de pruebas articuladas ni ordenadas para su perfeccionamiento —lo cual acarrearía el cierre del relato—, sino que son simples trabas físicas, que apenas ofrecen otra variación que el tipo material del oponente o de la barrera en cuestión. De ahí 5) la repetición constante y mecánica del esquema de aventuras y 6) el cansancio que implica para el lector. Como dice Thomas²², «Amadís da prueba en distintos encuentros de ser el mejor caballero del mundo, y luchando por el rey Perión mata al gigante Abies de Irlanda. Después de la batalla, mediante un anillo, Amadís es reconocido como hijo por el rey Perión, lo cual le brinda una situación magnífica para pedir la mano de Oriana y terminar el libro con una adecuada ceremonia. Pero este final significaría el sacrificio de las nueve décimas partes de la historia». 7) La gratuidad de las peripecias, falta de meta, carencia de núcleo constructivo, hacen que la acción sea fundamentalmente externa. 8) Los enemigos son jayanes, enanos, monstruos, magos, encantadores —Arcalaus persigue como tal a Amadís—, caballeros soberbios como Dardán, caballeros desconocidos... 9) Los propósitos se cifran en la liberación de damas desamparadas, el castigo de guerreros malignos y, sobre todo, la constatación siempre de dos tipos de lealtades; una política²³, al rey; otra amorosa, a su dama. 10) Y es que son también libros de amor, en los que domina la fidelidad entre la pareja, la honradez y pureza de sentimientos, a diferencia de los amores adúlteros del ciclo bretón. Dama y caballeros se constituyen con frecuencia, aunque no siempre²⁴, en modelos de casto amor, y se unen a menudo conforme al tópico 11) matrimonio secreto²⁵, fundamental para la construcción de la obra, en tanto que es uno de los exiguos centros de justificación de la sarta de aventuras, pues que el caballero se ve obligado a demostrar su nobleza de espíritu y de sangre con hechos de armas y de amor, bien porque su origen es desconocido, o bien porque existen obstáculos sociales difícilmente salvables de otro modo. 12) El marco geográfico de la acción es exótico —Escocia, Irlanda, Gaula, Constantinopla, Grecia—, cuan-

²² Henry Thomas, op. cit., p. 38.

²³ Vid. al respecto el comentario de Chevalier, op. cit., aunque podría matizarse con J. Amezcua, que defiende una cierta rebeldía incluso en el *Amadís*, op. cit., págs. 13 y ss.

²⁴ Esto precisa de cierta matización, ya que hay amores lascivos y acomodaticios en obras fundamentales del género, como el *Palmerín de Olivia*, cf. Amezcua, op. cit., págs. 19 y ss.

²⁵ Cf. Justina Ruiz Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.

do no totalmente fantástico. 13) El marco temporal, asimismo, se caracteriza pro su alejamiento, y puede transcurrir desde la aparición del cristianismo hasta las cruzadas medievales. 14) No hay preocupación alguna de realismo, ni siquiera de verosimilitud —a pesar de que ésta se estaba instituyendo progresivamente en centro axial de la novelística áurea—, y todo es fantasía, magia, ficción y maravilla, aunque hay novelas que reaccionan contra esta tendencia, como el *Florisando* (1510). 15) No hay apenas descripciones del paisaje, ni de vestidos u objetos, pero sí, muy significativamente, de lugares fantásticos, productos de la sola imaginación del autor —la torre de Arcalaus, la Insula Firme, los palacios de Urganda—. 16) Tampoco se da evolución cronológica ni psicológica alguna, permaneciendo el héroe siempre maduro y acartonado desde el principio.

En fin, desmesura, desequilibrio, falta de proporción, de trabazón, de unidad... Como dice el canónigo cervantino: «no he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero, con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención de formar una quimera o un monstruo que de hacer una figura proporcionada».

Tras el *de Gaula*, Montalvo da un giro religioso-moral en *Las Sergas de Esplandián* (1510). A imitación del artúrico Galaad, hijo de Lanzarote, Esplandián, el de Amadís, se transforma en un caballero al servicio de la religión. *Florisando* (1510), *Palmerín de Olivia* (1511) y *Primaleón* (1512) concluirán la labor de institución del género caballeresco español²⁶.

Sin embargo, dieciocho años antes de que el *Amadís* de Montalvo se publicara y convirtiera en arquetipo del género, aparecía en Valencia una novela de trascendental importancia para la evolución de la narrativa áurea, *Tirant lo Blanc*, obra de Joanot Martorell que, traducida en 1511 al castellano, estaba destinada a dejar una profunda huella en la obra de Cervantes. Nos detendremos, por ello, un punto en su análisis.

A diferencia del *Amadís*, la obra de Martorell no se puede reducir a mera sarta de episodios más o menos gratuitos, sino que, a pesar de utilizar la *amplificatio* como técnica, existe una linealidad mínima que convierte a los obstáculos en pruebas sucesivas exigidas por la trama. La primera parte inglesa se explica por la finalidad imprescindible de establecer la fama de Tirante como caballero, mediante combates singulares que le conducen a su confirmación como tal. A partir de este momento se narra el grueso de sus aventuras, desde sus viajes mediterráneos hasta su llegada a Constantinopla, boda con la prin-

²⁶ Vid. Federico Curto Herrero, op. cit.

cesa Carmesina, hija del emperador, y postrera y vulgar muerte a causa de una prosaica pleuresía. Las aventuras de Tirante son, en buena medida, necesarias, pues tiene que demostrar que, además de caballero famoso, es un estratega inteligente, un hábil general capaz de vencer —como hace— a los turcos. Al mismo tiempo, debe sortear las intrigas del duque de Macedonia y burlar las trampas lascivas de la Viuda Reposada; y todo, para merecer a la princesa y, finalmente, morir de forma anodina y común.

Las aventuras de Tirante están verdaderamente mediatizadas por trabas reales y precisas, lejos de las meramente físicas y mecánicas que se oponían al avance de Amadís²⁷, con el único propósito de prolongar el relato. A diferencia de éste, no prodiga el combate singular, y sí las guerras usuales entre ejércitos, como capitán. Es humano, y muere en la cama sin descendencia. No crea un ciclo eterno, porque su novela está cerrada de forma realista.

En general, la toponimia, la onomástica y los hechos narrados por Tirante son, cuando no históricos, verosímiles y posibles; y cuando son en sí mismos inverosímiles, están incluidos en un contexto que los hace veraces: el humorismo y la parodia. Las peripecias del héroe tienen siempre una explicación lógica y razonable. Si gana una batalla tras otra, no es porque sea un superdotado, ni porque posea poderes mágicos, sino porque tiene más ingenio que los demás, ya que en sus batallas hay de continuo una estrategia inteligente y superior. Lo fantástico, desmesurado e increíble ha desaparecido de este extraño libro de caballerías, lleno de precisiones científicas y técnicas, evidencias circunstanciales, humorismo y realismo vitalista, como señaló Dámaso Alonso²⁸.

El humorismo paródico preside y hace verosímiles multitud de graciosos sucesos: el emperador, armado con su espada, persiguiendo a una rata; Tirante luchando con un perro, o con el caballero francés Vilesarmes, ambos en paños menores y protegidos por escudos de papel. De igual forma, una concepción erótica y sensual sin ambages hace que el emperador y Placerdemivida aparezcan espionando las manipulaciones de unos recién casados, o que la primera vez que Tirante ve a la princesa quede prendado de sus pechos al descubierto, o que Hipólito no pueda controlarse y posea a la emperatriz en una terraza... Todo el palacio imperial de Constantinopla está henchido de damas semidesnudas que participan en atrevisísimas escenas. En este mundo, como dice Dámaso, no hay obscenidad, ni siquiera auténtica inmoralidad, sino « sencillamente, vitalismo »²⁹.

²⁷ Vid. A. Durán, op. cit., págs. 111 y ss.

²⁸ Dámaso Alonso, «Tirant lo Blanc, novela moderna», *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, Guadarrama, 1961, págs. 201-53.

²⁹ *Ibid.*, p. 243.

La novela de Martorell nos parece, pues, fundamental, a causa de la im- pronta que sus innovaciones originaron en Cervantes. Tirant y don Quijote se enfrentan al mundo con actitudes distintas pero asimilables, pues si el hidalgo manchego transforma la realidad en fantasía, y de ello se deriva la sátira y el humorismo; el caballero valenciano, a la inversa, asimila la realidad y produce los mismos efectos al chocar contra la idealización caballeresca. En ambos casos, humor e ironía se inducen a partir del mismo contraste entre ideal caballe- resco y realidad; en ambos casos, es el idealismo el que sale malparado, en uno, *Don Quijote*, por exceso, en otro, *Tirante*, por defecto³⁰.

El novelista valenciano, sin duda, influyó en Cervantes positivamente, y, con ello, en el alumbramiento de la novela moderna. Como dice Dámaso Alonso, «*Tirant lo Blanc*... se salta toda la novela sentimental y caballeresca para darse la mano con la novela realista española, es decir, con la que recibirá, imitará y continuará la Europa moderna»³¹.

Una cuestión insoslayable subyace aún sin comentar: ¿*Tirant lo Blanc* es un libro de caballerías? Menéndez Pelayo pensó que sí, aunque «de especie nue- va». Martín de Riquer, en una línea de interpretación semejante, cree mejor, metodológicamente, denominar *libros de caballerías* a toda la producción cast- ellana en la línea de Chrétien, *Lancelot*, *Amadís*, y reservar el nombre de *no- vela caballeresca* para obras más realistas como las catalanas *Curial e Güelfa* y *Tirant*³². Dámaso Alonso, en cambio, entiende que «no es un libro de caballe- rías, aunque haya muchas caballerías en sus páginas»³³, porque su héroe es más un hábil capitán, un inteligente estratega, que un verdadero héroe caballeres- co, y, sobre todo, por el limitadísimo éxito que tuvo, lo cual podría interpre- tarse como que el público, que leía con fruición los *Amadises*, sintió el relato de Martorell como algo distinto, y lo olvidó pronto por eso. Sin embargo, no es ésta una razón concluyente, puesto que, según creo, Cervantes lo vió como un libro de caballerías, ya que lo incluyó en el escrutinio del cap. 6 del primer *Quijote*, al lado de los demás componentes del género. La sanción de Cervan- tes me parece de capital importancia, porque indica que, a pesar de sus anomalías, puede agruparse junto a las otras novelas caballerescas. Y es que no se trata de un epígono, sino de una creación anterior a la refundición definiti- va del *Amadís*, con lo que se indica que la caballeresca española tuvo, cuando menos, dos fórmulas distintas posibles, una de las cuales arrolló totalmente —la de Montalvo—, mientras que la otra no creaba escuela —la de Martorell—.

³⁰ Cf. Antonio Torres, *El realismo del Tirant lo Blanch y su influencia en el Quijote*, Barcelona, Puvill, 1979.

³¹ Dámaso Alonso, loc. cit., p. 237.

³² Martín de Riquer, *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, 1964, II, págs. 575 y ss.

³³ Op. cit., p. 207.

Durante el siglo XVI triunfó el camino abierto por *Amadís*, pero a la postre fue el de *Tirante el Blanco* el que ganó la batalla, aunque en pugna, cierto es, con el otro. Esta novela, pues, debe mantenerse dentro del género, a lo que creo, en una situación límite, si se quiere, pero en él, porque es inexplicable fuera de la órbita caballeresca.

Otros libros de caballerías introdujeron importantes innovaciones episódicas que iban a iniciar nuevas vías para la novelística española. Particular interés tienen los de Feliciano de Silva, que desbrozan parte de la senda conducente a la novela pastoril, al incluir la historia de los pastores Silvia y Dariineel en su *Amadís de Grecia* (1530) y continuarla en sus posteriores cuatro partes de la *Crónica de Don Florisel de Niquea* (1532-35), obras todas insertas en el ciclo de los Amadises³⁴. Aunque no se pueden entender las novelas de Silva sin el precedente clave del *Primaleón* (1512) y el tono prepastoril de los amores entre Don Duardos y Flérida, que tanto impacto causaron en Gil Vicente. De menor interés resultan las novedades aportadas por los libros de caballerías a lo divino, como *El Caballero del Sol* (1552) o la *Caballería Celestial de la Rosa fragante* (1554), coincidentes con el aire espiritualista de la bizantina española, pero no con su propósito verosímil. Sí merecen, en cambio, cierta mención las novelas de caballerías que fraguaron héroes españoles, como *Celidón de Iberia* (1583), *Florando de Castilla* (1588) o *Don Cristalián de España* (1587), y ello porque preludían ya la característica nacionalización que, en todos los temas, va a presidir la gran novela barroca, e indican, dado lo tardío de sus fechas de impresión, el momento en que dicha tendencia españolizadora comenzaba a implantarse.

A pesar del grandioso éxito de público, pronto arreciaron los ataques de humanistas y moralistas contra los libros de caballerías. Luis Vives, Pedro Mexía, Fernández de Oviedo, Melchor Cano, Arias Montano, Luis de Granada, Malón de Chaide y otros arremetieron, ya desde la tercera década del siglo XVI contra *Amadís* y su progenie por motivaciones principalmente éticas: estas narraciones —pensaban— eran absurdas, falsas, e incitaban a los lectores jóvenes al vicio y al pecado, además de hacerles perder el tiempo inútilmente. Iban contra el «deleitar aprovechando» horaciano, ya que sólo desarrollaban el entretenimiento, desdeñando la enseñanza, cuando ésta era la meta fundamental de los erasmistas, reformadores de la espiritualidad y las ideas, primero; y de los contrarreformistas, defensores de la moralidad en la literatura profana, a continuación.

La crítica de libros de caballerías llega, sin duda, hasta Cervantes, y explica

³⁴ Cf. Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974, págs. 37 y ss.

buena parte de su actitud ante el género. Sin embargo, antes de que el genial novelista entrara en contacto con la caballeresca, otros escritores españoles intentaron gestar nuevas fórmulas narrativas que la superaran, de modo que sin dejar de lado el entretenimiento, pudieran ser portadoras de aprovechamientos, moralidades y enseñanzas adecuadas a la realidad de la vida. Así, fueron apareciendo diálogos, coloquios, novelas dialogadas, relatos lucianescos, misceláneas... Así, también, se comenzó a fraguar la novela picaresca. No obstante, la línea trazada por relatos sentimentales y caballerescos —además de que estos últimos siguieron plenamente vivos— no se truncó totalmente, y prosiguió (eso sí, reconvertida en general merced al principio de la verosimilitud, inexistente en la mayor parte de las narraciones caballerescas) a través de las ficticias e idealizadoras novelas pastoriles, moriscas y bizantinas.

Y es que una trascendental revolución novelesca aflora hacia mediados del quinientos, sentando ya las bases definitivas e inmediatas que sustentan la asombrosa innovación cervantina. En ella, según creo, se pueden delinear, a grandes trazos, dos vías diferentes, en cada una de las cuales hay varios géneros distintos de relatos:

A) Una —la sola que nos ocupa en este momento por razones de espacio— que prolonga, repito, con variaciones diversas de estructura, visión del mundo, personajes, técnicas y lenguaje, el camino abierto por libros de caballerías y novelas sentimentales, por medio de narraciones pastoriles, moriscas y bizantinas. Este magno segmento de novelas tiene de común el carácter idealista, convencional y básicamente ficticio de la trama, que se centra en el tema del amor siempre, con distintas alternativas en su tratamiento y en su relación con las aventuras de los personajes, definidos, además, por sus connotaciones heroicas: valor, audacia, nobleza, generosidad... No debemos olvidar que, como ha dicho A. Durán, tanto en la sentimental como en la caballeresca, «el elemento fundamental de la trama es siempre el amor, no las aventuras; éstas pueden tener mayor o menor importancia en el desarrollo de la historia, pero, bien sean aventuras gratuitas, bien sean aventuras necesarias, todas ellas estarán siempre en función del amor de los protagonistas»³⁵. Y lo mismo sucede en la pastoril, morisca y bizantina; centrada en el análisis del sentimiento amoroso la primera, y con el amor como fundamental impulsor de acciones y desventuras, las otras dos. Por otro lado, desde un punto de vista constructivo y técnico, manifiestan en general una clara tendencia a la utilización de la tercera persona de la narración. Hay, cierto es, bastantes casos en que existen partes relatadas en primera persona —*La Diana*, el *Abencerraje*—, pero éstas se encuadran

³⁵ A. Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 176.

en una trama general de novela narrada desde la tercera persona. Otras narraciones son incluso totalmente autobiográficas, como es el caso de *Clareo y Florisea*, sin embargo, no es ninguno de los dos protagonistas quien cuenta sus peripecias, sino Isea, simultáneamente personaje y narrador, por lo que adopta la perspectiva de la tercera persona omnisciente para los hechos que no ha protagonizado ella misma, que son numerosos. De otro lado, los héroes y heroínas de este conjunto supragenérico suelen pertenecer a la nobleza, son caballeros, aristócratas, a veces incluso bajo el disfraz pastoril. Están, de continuo, idealizados en sus virtudes éticas y en su belleza física. El concepto del amor que defienden y predicán, cortés en principio, neoplatónico después, es, asimismo, idealista, fiel, honesto y puro, como corresponde a la visión ennobecedora en que se encuadra, aunque haya excepciones. Son seres modélicos, de una pieza, hieráticos, maduros desde el principio hasta el fin, intemporales. La trama argumental, por otra parte, suele concluir con final feliz los diversos avatares de los personajes principales, como corresponde a una visión del mundo sin fisuras perceptibles, armónica, convencional y nada problemática. En mayor o menor medida, además, todos registran el influjo de la novelística italiana. Por este camino se llegará, a través de Cervantes siempre, a la novela barroca denominada cortesana.

B) Otra línea de similar importancia, si no mayor, se opone y enfrenta a la anterior desde sus inicios, tanto a sus bases de origen medieval, como a sus realizaciones renacentistas de nuevo cuño. No hay en ella idealizaciones, ni fantasías en sentido estricto, sino todo lo contrario, realismo del más rancio abolengo celestinesco, perceptible en novelas dialogadas como *La Lozana Andaluza* (1528), y en la novela picaresca. Incluso cuando se procede a la utilización de elementos ficticios, estos son meros instrumentos usados para ahondar en el análisis de la realidad, como sucede en los relatos lucianescos del tipo del *Diálogo de las transformaciones* o del *Crotalón*, donde las sucesivas transmigraciones o transformaciones del gallo en diversos seres están en función de presentar como más objetiva y veraz la perspectiva crítica. Nunca propugnan ni defienden concepción idealizada alguna del amor, preocupados como están principalmente por la satisfacción carnal de sus deseos. El amor, así concebido, no funciona como motor de acciones ni de aventuras, las cuales jamás se caracterizan por su heroísmo guerrero, ni por su valor o temeridad, sino que se encaminan a la satisfacción de las necesidades primarias de la vida. Desde un ángulo técnico y morfológico, expresan una clarísima tendencia a la utilización de la primera persona de la narración, ya sea mediante el diálogo como forma de relato (*Lozana*, diferentes diálogos anovelados del tipo de los citados más arriba, o bien como los *Coloquios satíricos* de Torquemada, el *Viaje de Turquía*, el *Diálogo del Capón*, etc...), ya sea directamente, como forma glo-

bal de la narración en la novela picaresca. Los personajes no tienen por qué ser nobles, sino que con frecuencia harta pertenecen a las más bajas capas de la sociedad, por lo que no están sujetos a las convenciones nobiliarias de la lealtad, fidelidad, honradez y demás virtudes, sino todo lo contrario. En el caso de la picaresca, además, los protagonistas registran una evolución temporal y psicológica, que varía según los casos, pero que era inexistente en el conjunto de las realizaciones idealistas. La visión del mundo que plasman, lejos de la aceptación convencional que caracteriza a éstas, es básicamente crítica, polémica, y en ocasiones mordaz, tanto social como moralmente hablando. De hecho, condicionan sus estructuras novelescas a tal fin, y crean esquemas morfológicos que permiten «pasar revista» a diferentes tipos, grupos y situaciones ético-sociales, ya mediante el picaresco servicio a varios amos de un marginado social, capaz por ello de acceder a secretos que se velan para otros, ya mediante la lucianesca reencarnación o transmigración que permite a un alma pasar de un cuerpo a otro, de una identidad a otra.

Estas dos grandes líneas maestras, que se oponen en bloque, se ramifican a su vez en distintos géneros históricos concretos. Veamos, siquiera sea someramente, una de ellas.



LA NOVELA PASTORIL, creación incuestionable de Jorge de Montemayor, tiene conocidos precedentes dentro y fuera de España. Entre los foráneos, destacan clásicos e italianos; aquellos, desde algunos lejanos *Idilios* de Teócrito, hasta las más próximas y vigentes *Bucólicas* de Virgilio; estos, a partir del *Ninfale d'Ameto* y el *Ninfale Fiesolano* de Boccaccio, con la culminación que significa la *Arcadia* de Sannazaro, escrita antes de 1480, aunque publicada en 1502³⁶.

Más interés para nuestro propósito tienen las creaciones españolas anteriores a *La Diana*, sin olvidar el relato de síntesis caballeresco-sentimental-pastoril que realizara el portugués Bernardim Ribeiro con su *Menina e Moça* (1554). Aparte de los ensayos caballeresco-pastoriles ya reseñados de Feliciano de Silva, tiene importancia otra creación suya, *La Segunda Celestina*, ya que la mejor continuación de la inmortal obra de Rojas es uno de los primeros intentos de síntesis realístico-idealista, al incluir el episodio del pastor Filinides, con el

³⁶ Vid. el excelente libro de Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.

fin de que encarne el amor puro y desinteresado de tradición cortés, frente al amor lascivo dominante en el resto de los casos amorosos. Por este camino conciliador, perfeccionándolo en grado sumo, claro es, deambularán algunos relatos cervantinos.

Las obras de Feliciano de Silva, a pesar de sus innovaciones pastoriles, permanecen aún dentro de las tradiciones genéricas caballeresca y celestinesca, respectivamente. En ellas «el mundo bucólico... no alcanza a desligarse de las otras formas de vida y actúa sólo en calidad de adjunto» —precisa Avalor-Arce—³⁷.

En otros ensayos, en cambio, el hibridismo es bastante más complejo, al estar el género dominante menos perfilado, por lo que el pastorilismo novelesco va adquiriendo paulatinamente mayor importancia y autonomía, al depender cada vez más de sí mismo. Tal es el caso de *Clareo y Florisea*, mixtura bizantino-caballeresco-sentimental-pastoril, en la que el bucolismo aparece sin solución de continuidad con respecto de los demás componentes, lo cual «arguye una inminente independización del tema pastoril»³⁸. Tal es el caso, también, de una interesante obra de Antonio de Villegas, *Ausencia y soledad de amor*, intercalada en su misceláneo *Inventario*, publicado en 1565, aunque escrito quizá en 1551, fecha de su aprobación, famoso además por contener la primera versión completa conocida del *Abencerraje*. La novelita de Villegas se relaciona con la pastoril desde otro género, pues se trata ahora de una novela sentimental con un interesante y prácticamente autónomo interludio pastoril, durante el sueño del protagonista, en el que aparecen dos parejas de pastores, respectivamente, enamorado él y ella no en una, y a la inversa en la otra.

Como se ve, pues, la pastoril va gestándose a través de narraciones caballerescas, bizantinas o sentimentales, en sucesivos tanteos de compleja y variada composición genérica, en ocasiones, pero siempre —con la excepción clave de *La Segunda Celestina*, por lo que significa de avanzada hacia la concordia cervantina— ligada a fórmulas de relato idealistas, pertenecientes sólo a uno de los dos bloques reseñados. Particular atención, asimismo, merece el hecho de que la autonomía de lo pastoril se esboce mejor a partir de una narración sentimental, lo que demuestra la cercanía de ambos géneros, por el hecho de centrarse los dos en el tratamiento del tema amoroso y sus circunstancias. Y es que, como dice Avalor-Arce, «la novela sentimental marca un desplazamiento del eje de atracción de la novela de caballerías: de la peripecia caballeresca al caso amoroso, de la acción al sentimiento... la novela pastoril, en cambio, marca un nuevo desplazamiento, pero respecto a la novela sentimental. En esta última, el amor está presentado dentro de la estructura de la sociedad, si bien en

³⁷ Juan Bautista Avalor-Arce, op. cit., p. 42.

³⁸ Ibid., p. 46.

conflicto con ella, mientras que en aquella lo está en estado de naturaleza, previo a la formulación social. El caballero, que todavía puebla la sentimental, tiene que ceder el paso, por lo tanto, al pastor, el hombre de la vida inmediata a la naturaleza»³⁹.

La novela pastoril no fue un género de larga vida, aunque sí de considerable difusión. Al igual que en el caso de la llamada novela morisca, es posible que la primera creación sea una de las mejores; me refiero, claro es, a *Los siete libros de la Diana* de Montemayor, cuya primera edición es del año 1559. Entre esta fecha y la de 1633, año en que Gonzalo de Saavedra publicó *Los pastores del Betis*, discurre el género, al que dan relumbre literaria, por su valía propia y el prestigio de sus autores, *La Galatea* (1585) y *La Arcadia* (1598).

La poética que fraguó Montemayor, a diferencia de Sannazaro, combinaba prosa y verso de manera libre, sin ningún orden prefijado de antemano — como el alternar de diez partes en prosa y verso de la *Arcadia*—, y confería estructura novelesca unitaria al mosaico de églogas pastoriles del italiano. Con todo, la visión del mundo era semejante, y en gran parte coincidente con la tradición virgiliana en ambos casos. Sus convenciones básicas son las siguientes:

1) El pastor es poeta por naturaleza, 2) vive en un mundo mítico cercano a la Edad de Oro, 3) en el que convive con seres sobrenaturales —en *La Diana*, por ejemplo, aparecen ninfas y se cita a Palas o a Marte por su influencia sobre el nacimiento de Felismena—, 4) al mismo tiempo que se mueve en un espacio geográfico real —León, Portugal, Sevilla—⁴⁰. 5) El pastor se dedica, sobre todo, a exponer o cantar sus cuitas amorosas, bien a la naturaleza (que 6) responde a una concepción idealizada según la cual es siempre el tópico «locus amoenus», con prados verdes, flores olorosas y frescas, árboles frondosos, hierba menuda, arroyos claros, etc., además de constituirse en animada y humanizada consoladora de las quejas de dichos pastores, en verdadera caja de resonancia que vibra al compás del dolor de los rústicos, tanto en su vegetación como en su fauna); o bien a otros pastores, mediante el consabido canto *amebeo* que informa la bucólica desde Virgilio. 7) Todo esto es posible gracias al ocio pastoril, convención que le permite dedicarse exclusivamente al amor, mientras el ganado pace solo, o queda prácticamente olvidado y relegado. 8) Y es que el amor es el tema por excelencia del bucolismo desde Virgilio; amor que se concibe en Montemayor desde un ángulo neoplatónico —hay de hecho transcripciones casi literarias de los *Diálogos de amor* de León Hebreo—, según el cual es el motor principal de las acciones que se relatan, y ello porque

³⁹ Ibid., p. 47.

⁴⁰ Ya Menéndez Pelayo notó la mezcla de motivos clásicos y realidad española contemporánea, en *Orígenes de la novela*, I, Madrid, NBAE, 1905, p. 466.

es la fuerza motriz que impulsa al hombre hacia la región de las Ideas Supracelestes, conforme al platonismo revivido por obra de M. Ficino. 9) Sentimiento, además, concorde con lo expuesto, de raíz puramente espiritual —lo que explica que se pueda rozar el homosexualismo sin problemas, como sucede en las historias de Selvagia y Felismena—, diferente, por lo tanto, al que plasman libros de caballerías y algunas sentimentales, con sus matrimonios secretos de base claramente pasional. 10) Aunque coincide con la sentimental en el hecho de que el análisis del sentimiento amoroso es el objeto fundamental de su atención, se separa de aquella en su concepción amorosa, puesto que si participa del mismo clima general de dolor y lágrimas, difiere en la visión, que es aborrecida y tormentosa en la *Cárcel* y sus congéneres, mientras se manifiesta como «serena melancolía, donde hasta las lágrimas son melodiosas y están sometidas a ritmo y compás» —en palabras de Moreno Báez⁴¹— en la pastoril. 11) El sentido mesurado y proporcionado en la descripción del sentimiento amoroso está favorecido por el platonismo⁴² renacentista que invade todas las manifestaciones de la pastoral, condicionando asimismo, 12) tanto el carácter arquetípico de sus personajes, modelos de virtud y belleza, 13) como la visión tópica del paisaje, a través siempre de los consabidos epítetos que realzan lo definidor y quintaesenciado. 14) Si bien, curiosamente, no hay apenas descripciones del paisaje, y las existentes, son siempre parcas y reiterativas⁴³, quizá a causa de su misma condición de lugar común, 15) sí se describen detalladamente, en cambio, palacios, vestiduras y ornamentos. 16) Igualmente, a consecuencia de las ideas neoplatónico-renacentistas, la estructura de *La Diana* se configura de forma perfectamente equilibrada y armónica, conforme a una exacta distribución simétrica: tres libros correspondientes a los relatos de Selvagia, Felismena y Belisa; unión en el cuarto, en el palacio de la sabia Felicia, donde se comienzan a solucionar los conflictos; y otros tres libros posteriores para acabar de solventar los que permanecían en suspenso, dependientes del mismo núcleo, con la sola excepción de la propia historia de Diana. 17) El desarrollo argumental, de otro lado, se caracteriza por su estatismo, por su falta de movimiento y carencia de acción. Lentitud que, desde luego, favorece la penetración en la intimidad amorosa de los pastores y la consiguiente profundidad psicológica del análisis realizado. 18) Sólo se anima la acción gracias a la inclusión de elementos estructurales procedentes de la novela bizantina o de la caballeresca, aunque, a pesar de ellos, 19) la intemporalidad preside el deambular de estos pastores con modos cortesanos, siempre maduros.

⁴¹ Enrique Moreno Báez, *Los siete libros de La Diana* de Montemayor, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. XV.

⁴² Cf., por ejemplo, E. Moreno Báez, op. cit., págs. IX y ss.

⁴³ Como ya vió Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. 466.

La poética así sistematizada por Montemayor permanecerá, *grosso modo*, entre sus epígonos, aunque algunos introducirán modificaciones importantes, como bien ha estudiado Avalor-Arce⁴⁴. Por nuestra parte, resaltaremos las siguientes aportaciones: autobiografismo, rasgos de novela bizantina, erudición, elementos cortesanos, hibridismo genérico, superación del idealismo, mediante la introducción de factores realistas y la transformación de la linealidad narrativa renacentista, finalmente, en complejidad manierista o barroca.

La concepción de lo pastoril en parte como un disfraz convencional tras el que se ocultan personajes reales, presente ya en Virgilio y en la pastoral italiana, se esboza igualmente en *La Diana*, donde el personaje que da título a la novela es una mujer de carne y hueso, que visitaron, ya vieja, Felipe III y la reina en su residencia de Valencia de Don Juan. Sireno, además, encarna quizá al propio Montemayor⁴⁵. Esta tendencia hacia el autobiografismo enmascarado, a través de *El Pastor de Fílida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo, encuentra su más egregio representante en *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega, en la que los desdichados amores de Anfriso y Belisarda responden, en verdad, a otros igualmente desgraciados de don Antonio de Toledo, biznieto del duque de Alba. En el relato se incluye el propio Lope como Belardo, «alter ego» que con el mismo Anfriso le sirve para exponer sus cuitas personales de amor y celos («A vueltas de los ajenos, he llorado los míos» —confiesa—), lo cual revela un autobiografismo de la más pura cepa, no obstante la aceptación sin paliativos de las convenciones bucólicas. Esta vía que culmina en Lope, a pesar del subyacente realismo que añadía a estos relatos, aunque fuera metafóricamente, conllevaba, por otra parte, un peligro evidente: el de convertir lo pastoril en un mero disfraz, sin otro sentido que el de ser una máscara distinta de otras posibles. Y así sucedió, a la postre, en obras como *La Cintia de Aranjuez* (1629) de Gabriel del Corral.

En este punto, cuando lo pastoril es sólo disfraz o atuendo, se llegan a producir verdaderas novelas pastoriles académicas, en las que los pastores encarnan con auténtico descaro a cortesanos que celebran justas poéticas o certámenes literario-culturales. Tal es el caso de la novela anterior, cuyo autor estaba vinculado a la academia madrileña de Francisco de Mendoza; tal es el caso también de *El prado de Valencia* (1600) de Gaspar Mercader, que perteneció a la famosa academia valenciana de los Nocturnos⁴⁶.

⁴⁴ J. B. Avalor-Arce, op. cit., págs. 101 y ss.

⁴⁵ Cf. Francisco López Estrada, *Los siete libros de La Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1970, p. LXXII.

⁴⁶ Vid. Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, BRAE, Anejo X, 1967, págs. 113 y ss.

Esta modalidad de estructuración conforme a esquemas de reuniones académicas implica, además, una clara superposición de la novela cortesana de origen italiano sobre el cauce bucólico, que no debe extrañarnos demasiado, puesto que ya en *La Diana* de Montemayor, junto al pastoril predominante, existe un ambiente claramente cortesano en torno a la vida de Felismena, el personaje más destacado por ello desde un punto de vista constructivo, ya que soporta el peso fundamental de la composición, a partir del libro IV. Así se explican relatos cercanos al hibridismo cortesano-pastoril, del tipo de *Los diez libros de la Fortuna de Amor* (1573) de Antonio de Lofraso, y algún otro de los que Avalle-Arce cataloga como «raros».

Como bien ha señalado López Estrada⁴⁷, Montemayor adaptó con inteligencia parte de la estructura de episodios en sarta procedente de la narrativa bizantina, en concreto: «el cruce de historias en un punto, que luego divergen en varios sentidos, corren paralelas a veces, y vuelven a encontrarse para buscar la solución». Y lo hizo con el fin de evitar el estatismo y la monotonía de lo puramente pastoril, mediante la interpolación de historias distintas que ofrecieran variaciones sobre lo bucólico; «casos amorosos» diferentes. De esta forma, la bizantina se constituyó en soporte constructivo de la novela pastoril, iniciando un desarrollo gradual que culminaría en *La Galatea* cervantina. Sin embargo, para pergeñar tal armazón morfológico, el novelista portugués utilizó como eje estructural a Felismena, que no era propiamente una pastora, sino una cortesana vestida como tal. Y casi diríamos que se vio obligado a hacerlo así, porque utilizar el soporte bizantino, aunque fuera esquemáticamente, implicaba cierta acción necesaria, un mínimo de aventura, que los pastores no podían encarnar —como canonizaba Herrera—. De ahí, pues, que sea Felismena quien dé muerte a los tres salvajes, o ayude en la lucha a su enamorado Félix; de ahí que sea la misma dama quien funcione como eje de los tres últimos libros. Porque sólo una cortesana, conforme a la tradición, podía hacerlo. Así pues, a partir de este momento inicial, lo cortesano y lo bizantino se imbrican en la novela pastoril, permaneciendo siempre en ella, para, a la postre, independizarse y transformarse, en buena lógica, en novela cortesana ya en el siglo XVII.

No todos, sin embargo, siguieron este esquema. La excepción más destacable es, de nuevo, Lope de Vega, que estructuró su *Arcadia* en torno a un caso amoroso único, el de Anfriso⁴⁸, quizá para no multiplicar su «monótono acorde autobiográfico» con nuevos casos que hubieran reiterado lo mismo —como

⁴⁷ Ibid., págs. 81-2.

⁴⁸ Vid. Rafael Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, BRAE, Anejo XXVI, 1973; para este aspecto, págs. 230 y ss.

quiere Rafael Osuna—. En cambio, Lope sí interpoló una considerable cantidad de materiales, a menudo innecesarios, como fábulas, discursos sobre temas peregrinos —la quiromancia, los asnos—, listas de países, de escritores españoles e ingenios latinos, descripciones de templos como el de Diana, de Polinesta, de Palas, de Pan, de la galería de Dardanio, del templo final del Desengaño, en el que se curan, como en el palacio de la sabia Felicia, los males de amor de Anfriso. Todo ello indica ya una tendencia claramente barroquizante, en la que la ornamentación y el decorado adquieren más importancia que el tema mismo. Además, para burla y regocijo de Cervantes, Lope incluye una «Exposición de nombres poéticos e históricos», tabla de 452 notas ordenadas alfabéticamente, con explicación libresca de nombres de la mitología, la geografía, la historia, la astronomía y la literatura antiguas, además de algunas definiciones de términos matemáticos o pertenecientes a las ciencias naturales. Y en este fenómeno se apunta otra de las innovaciones fundamentales que conducen al XVII: la configuración de la novela como «miscelánea» morfológica, de acuerdo con esquemas que responden a ejercicios paraescolares, en los que se integra una considerable cantidad de «erudición y doctrina», con el fin consabido de ofrecer enseñanza al lado del entretenimiento, o de burlarse de tal erudición postiza. Esta tendencia, que ejemplifica mejor que ninguna otra obra la picaresca *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, está ya prefigurada en la novela de Lope, a causa de la magna erudición que inserta y de la lista alfabética que nos ofrece, rasgos ambos fundamentales de las misceláneas⁴⁹, silvas y lecciones varias que abundan entre las publicaciones de los siglos XVI y XVII.

Algunas novelas pastoriles, más o menos híbridas, siguieron especialmente el ejemplo de Lope, como las *Tragedias de Amor* (1607) de Juan Arze Solórzano, donde aparece una considerable ostentación de cultura libresca clásica con su correspondiente «tabla» final explicativa de materias mitológicas o históricas; como *La constante Amarilis* (1609) de Cristóbal Suárez de Figueroa, preñada asimismo de disgresiones varias. Simultáneamente, estas dos novelas, junto con la anterior de Bartolomé López de Enciso, *Desengaño de celos* (1586) encarnan la aparición progresiva de moralizaciones dentro del género, conducentes al barroquismo novelesco, que además, en el caso de la narración de Solórzano, se construyen como «alegorías» extrapoladas de los episodios, postpuestas a ellos, a imitación de los falaces «aprovechamientos» de *La Pícaro Justina*.

La novela pastoril, en definitiva, es muestra perfecta de la complejidad de un género narrativo cuyos epígonos, o muy próximos, o ya plenamente insertos en un mundo barroco, introducen aportaciones e innovaciones relevantes,

⁴⁹ Cf. Edmon Cros, *Proteé et le Gueux*, París, Didier, 1967.

en diversos grados de mixtura genérica: unos siguen la línea pastoril-(bizantino-cortesana) y neoplatónica de Montemayor, como Gil Polo o Cervantes; otros prefieren acentuar el autobiografismo y rechazar el platonismo al tiempo que el sostén bizantino, como Lope y Suárez de Figueroa; éstos, además, introducen elementos de miscelánea erudita. Algunos hay que moralizan y mixtifican diversas tendencias, como Enciso o Lofraso. Otros hay que vuelven al esquema que superara Montemayor, a la pastoral clásica y de Sannazaro, como el propio Lope y Bernardo de Balbuena —*El Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, 1608—. De este modo el género pastoril acaba por degenerar, y se transforma en mero disfraz utilizable por la ya dominante y mal definida —dicho sea de paso— novela cortesana.

Y es que, al igual que sucedió en otros campos de la narrativa áurea, los epígonos de la pastoril no quisieron o no pudieron entender las aportaciones de *La Galatea* (1585). En ella, Cervantes había superado con inteligencia la linealidad constructiva de *La Diana*, mediante la realización de una estructura mucho más compleja, trabada a través del entrelazado de las diversas historias integradas en una que sirve de engaste unitario. Una morfología en la que, como ha visto López Estrada⁵⁰, los amores de Elicio y Galatea, pastores bucólicos que protagonizan la historia principal, constituyen un núcleo aglutinador en el que se encajan los diferentes «casos de amor» que son las cuatro historias secundarias, a su vez confluyentes, un tanto, entre sí. Merced a este procedimiento, la novela pastoril se convierte en precedente compositivo de su propio *Quijote* y de toda la gran novela barroca. Las cuatro novelitas intercaladas, además, son diferentes: dos son «novellas» a la manera italiana, la primera y la última; aquella, la de Lisandro, de ambiente andaluz y de carácter trágico, con sangre y venganzas que van contra la esencia de lo más puramente pastoril —Herrera, *Anotaciones*—; ésta, la de Rosaura, igualmente tempestuosa. En medio se integran una novela pastoril, la de Theolinda, y otra de corte bizantino, con aventuras y viaje de largo recorrido, la de Silerio. La narración, a diferencia de la simple adición de historias de *La Diana*, se inicia «in medias res» con Elicio, pastor idealizado, aparece a continuación Erastro, pastor rústico en contraste, y ante ambos, Lisandro, que da muerte a Carino. Este huye, sigue la historia principal, vuelve a aparecer y cuenta su peripecia, se vuelve a interrumpir la narración cuando aparece Theolinda... Es decir, hay una alternancia pastor-pastora a la hora de relatar sus historias, en vez de la nota femenina prolongada de Montemayor. Hay, además, una clara ruptura de la linealidad de *La Diana*, en búsqueda de un mundo novelesco más complejo y perfecto.

⁵⁰ F. López Estrada, *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*, La Laguna, 1948.

Coherente y lógico correlato de la innovación constructiva es el cambio en la visión del mundo: la mayor parte de los personajes ya no son pastores, sino cortesanos, hidalgos o aldeanos que acceden por casualidad al ámbito bucólico. Sus problemas, lejos del esquematismo meramente neoplatónico, se concretan en conflictos con el dinero, la pasión, la política, la moral. Existen además rústicos que, al lado de las escenas violentas, y sumados los elementos antedichos, derrumban el mundo mítico del bucolismo clásico, en aras de una mayor apertura de la novela pastoril hacia la realidad. Frente a la abstracción de Montemayor, Cervantes propone la complejidad de la vida, sin necesidad de salirse, para ello, del convencionalismo genérico. De ahí que no acepte la intervención de bebedizos como los de Felicia, y dirija la conclusión de sus «casos de amor» por medios humanos, hacia la realización de las bodas que no son, en buena parte de los casos, el hallazgo de la felicidad perpetua, sino otra forma de convivencia humana más problemática⁵¹. Las magnífica síntesis cervantina ha iniciado su andadura.



LA NOVELA DENOMINADA MORISCA: Ocho años antes de que se publicaran *Los siete libros de La Diana*, hacia 1551 —fecha de la aprobación del *Inventario* de Villegas, no publicado hasta 1565⁵²— aparecía otra novelita que iba a contribuir decisivamente a la renovación del marco narrativo hispánico; se trataba de *El Abencerraje*, que daba origen a la llamada novela morisca. Género éste que, en sentido estricto, sólo acoge bajo su órbita dos obras, además de la fundadora: las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita —primera parte, 1595; segunda, 1619— y la historia de *Ozmín y Daraja*, intercalada en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán. Y es que, aunque se suelen incluir en el género los relatos de cautiverio⁵³, no me parece adecuado hacerlo, porque presentan características diferentes que les confieren, en buena medida, autonomía propia, a pesar de que *El Abencerraje* sea uno de sus más claros precursores.

La fórmula narrativa estrictamente morisca —si es que se puede mantener el término, ya que en verdad, sólo hay moriscos en la segunda parte de la obra

⁵¹ Vid. Joaquín Casaldueiro, «La Galatea», *Suma Cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1977, págs. 27-46.

⁵² Sobre el problema textual de *El Abencerraje*, cf. Francisco López Estrada, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos y su estudio*, Madrid, RABM, 1957.

⁵³ Vid. en este sentido la clasificación temática que hace Luis Morales Oliver, en *La novela morisca de tema granadino*, Madrid, Universidad Complutense, 1971.

de Pérez de Hita, relato tan ligado a la historia, que Menéndez Pelayo lo definió como «historia anovelada». Quizá sería más apropiado llamarla novela fronteriza, como a los romances que describen este mismo mundo—, que creaba la historia de los amores de Abindarráez y Jarifa, significaba, en parte, una variación de honda raigambre hispánica sobre el mundo ficticio de la caballeresca. De hecho, esta novelita se publicaría a partir de 1561 casi siempre interpolada dentro de *La Diana* de Montemayor, como un ingrediente fundamental que contribuía a reforzar el elemento caballeresco preexistente en el ámbito pastoril gracias a Felismena.

El sustrato de fantasía y maravilla de los libros de caballerías dejaba paso a un trasfondo real e histórico; la geografía artúrica o asiática era sustituida por la concreta espacialidad del reino de Granada, con lo que Cártama, Loja, Baza o Alora ocupaban el lugar de Gaula, Grecia o Constantinopla. En vez de Amadises, Florisando y Palmerines, entraban en honrosa lid Abencerrajes, Zegríes y guerreros cristianos, a veces de nombre histórico y hechos de armas conocidos, como Rodrigo Narváez o el Maestre de Calatrava. No intervenían magos ni encantadores, sino las solas fuerzas y alientos personales de los héroes, descritos además en niveles sustanciales de igualdad, independientemente de su religión y su raza. Los moros, de hecho, fueron pintados con virtudes caballerescas tan idealizadas como las de los cristianos, aunque la perspectiva de éstos fuera, a la postre, la que impusiera su visión. Con todo ello, una considerable dosis de historicidad y verismo entraba en las filas de la narrativa quinientista de corte aventurero-caballeresco. La ficción pura de las novelas de caballerías podía encontrar así una alternativa más cercana a la realidad. Y no es que fueran históricos los relatos moriscos, con la excepción quizá de la segunda parte de *Las Guerras Civiles de Granada*, puesto que realizaban una indagación más poética que historiográfica de las relaciones entre moros y cristianos durante el período fronterizo de la guerra granadina; sino que la frecuente veracidad de la onomástica, la toponimia y los hechos de armas favorecían la mayor ilusión realista de unas narraciones cuyos argumentos, en sí, eran básicamente ficticios. Se iniciaba, no obstante, un deambular novelesco que podía haber conducido hacia una narrativa histórica, como demostraron, ya en el siglo XIX, algunos relatos de Chateaubriand o Florian.

En cualquier caso, los datos históricos que constituyen el telón de fondo de la novela fronteriza explican claramente sus diferencias con los demás géneros afines (caballeresco, pastoril, bizantino), al exigir una localización espacial y una concreción temporal específicas y distintas de los lugares exóticos y del tiempo mágicos tan frecuentes en aquellos relatos.

En buena medida, la novela morisca supone la superación de los libros de

caballerías y las novelas sentimentales, porque no hace que las armas sean un mero pretexto para el amor, como éstas, ni viceversa, como las caballerescas, y mantiene un ponderado equilibrio entre ambos temas axiales, explicable también por el sustrato histórico. Ofrece, simultáneamente, una alternativa distinta frente a las estáticas novelas pastoriles, centradas en el análisis de la pasión, pues su contrapeso entre aventuras y amor⁵⁴ favorece más el dinamismo inherente a la narrativa. De hecho, la intercalación del *Abencerraje* en *La Diana* es buena prueba de ello y de las carencias de la pastoril confesadas desde su propia óptica literaria y comercial.

Uno de los rasgos más característicos de estas novelitas es la total idealización que preside su visión del mundo: el amor es siempre virtuoso, leal, honesto e inquebrantable; los caballeros son valientes hasta el heroísmo, generosos hasta la magnanimidad⁵⁵, leales a las normas del honor a costa incluso de su propio sacrificio amoroso... Idealismo quintaesenciado, en suma, que asemeja relativamente los géneros morisco, pastoril y bizantino, a raíz de su común basamento platónico y renacentista, por el que se explica que los personajes principales sean verdaderos arquetipos de perfecciones y cualidades, sin una sola tacha. De ahí que aparezcan siempre como seres en plenitud de madurez: no puede haber transformaciones psicológicas ni variaciones en la personalidad de unos individuos considerados como modelos de virtud y belleza. De ahí también que se den curiosos fenómenos, como que la cautividad y la prisión puedan convertirse, paradójica pero significativamente, en el mejor medio para lograr el amor y la felicidad definitivos, como sucede a Jarifa y Abindarráez, si bien es cierto que se llega a eso por mor de la intervención magnánima de Rodrigo Narváez, para que no haya dudas acerca del enfoque cristiano que preside estas narraciones de héroes moros. Y es que, aunque en *El Abencerraje* no se pretenda jamás imponer un credo religioso sobre otro, una raza sobre la otra, a diferencia de lo que sucederá en *Ozmún y Daraja*, donde se concluirá felizmente el relato de las peripecias gracias a la cristianización postrera de los amantes mahometanos, con todo sí existe una óptica cristiana que prima sobre la tópica maurofilia.

Con la novela inserta en el *Guzmán de Alfarache*, el platonismo desaparecerá, y la idealización renacentista cederá ante las presiones realistas del Barroco: el engaño, la hipocresía, el disfraz y la máscara serán ya acompañantes

⁵⁴ Cf. al respecto, en lo que atañe al *Abencerraje*, Joaquín Gimeno Casalduero, «El Abencerraje y la hermosa Jarifa: composición y significado», en *La creación literaria en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Porrúa, 1977.

⁵⁵ Cf. F. López Estrada, *El Abencerraje (novela y romancero)*, Madrid, Cátedra, 1980; y Claudio Guillén, «Individuo y ejemplaridad en El Abencerraje», en *Collected Studies in honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, págs. 175-197.



inseparables de los caballeros moros. Al radical optimismo renacentista del iniciador del género, a su confianza absoluta en las posibilidades del hombre por sí solo, sucederán el desengaño barroco y la necesaria apoyatura religiosa. La Contrarreforma ha dejado su huella en ésta como en todas las manifestaciones literarias de la época.

La estructura narrativa, en cambio, es básicamente idéntica en la obrita de Alemán y en su predecesora quinientista, ya que ambas son formalmente novelas a la italiana que desarrollan temáticamente una síntesis caballerescosentimental del mundo fronterizo español del siglo XV. De este modo, la novela morisca o fronteriza se constituye en uno de los primeros intentos de aclimatación y nacionalización de la novela boccacciesca anteriores a Cervantes. Algunos rasgos fundamentales de la «novella» están claramente presentes en las dos narraciones: ambos son relatos de corta extensión que se centran en un suceso nuclear dotado de la necesaria apariencia histórica como para que sea capaz de crear realismo y verosimilitud, de manera que la enseñanza que va aneja al entretenimiento no sea una imposición externa a lo narrado. La anécdota histórica es sólo el punto de partida para desarrollar una intriga de amor y aventuras puramente novelesca, sin digresiones pesadas, deleitándose en la mera forma de contar los hechos, en tempo lento, con análisis de los caracteres y narrada en tercera persona, en búsqueda de la objetividad del relato, con una prosa elaborada, aunque sin exceso de hinchazón ornamental, a fin de que pueda llegar a un amplio sector del público⁵⁶.

Si Mateo Alemán acentuaba lo que de novela italiana tenía *El Abencerraje*, haciendo incluso desaparecer la parte autobiográfica y utilizando sólo la tercera persona del narrador todopoderoso; por otro lado, corroboraba también su calidad de relato de poca autonomía, más propio para ser intercalado en otra obra de mayor extensión, que para llevar una vida independiente. No obstante, la novela morisca había alcanzado ya condición autónoma plena, cuatro años antes de que el autor de *Guzmán de Alfarache* publicase la suya interpolada entre los avatares del pícaro, por obra de Ginés Pérez de Hita. *Las Guerras Civiles* constituyen en su primera parte quizá el monumento mayor del género, aunque por otro lado es posible que confirmen lo expuesto, ya que podría ser considerada como novela de novelas fronterizas, pues si su argumento de conjunto está más o menos trabado y concluye unitariamente con la conquista de Granada por los Reyes Católicos, no es menos cierto que está conformada por numerosas piezas disímiles, episodios novelescos, descripciones, romances, discursos, torneos, desafíos, etc... que hacen de ella una nove-

⁵⁶ Cf. López Estrada, op. cit., págs. 21 y ss.

la barroca con interpolaciones, en alguna manera parecida estructuralmente a numerosas narraciones de la época.

El moro se constituye aquí, al igual que en la novelita de Alemán, y a diferencia de su mutua precursora del medio siglo, en protagonista casi exclusivo, a pesar de que la consabida perspectiva cristina haga que la reina Sultana elija caballeros cristianos para que la defiendan en torneo, o que los Abencerrajes se cristianicen con facilidad y que el verdadero modelo de caballero sea el Maestro de Calatrava. La base histórica subyacente se acentúa, ya que Hita prosifica romances, a veces casi literalmente, sigue fuentes históricas concretas y aumenta la ilusión verista con numerosos recursos, entre los que sobresale el carácter de falsa crónica precervantina que tiene su obra, por ser supuesta traducción del arábigo de Abén Hamín, predecesor del Cide Hamete Benengeli quijotesco. Pero no es una novela histórica⁵⁷, ya que su intención parece ser la de crear una historicidad relativa que dé verosimilitud a los sucesos contados. De ese modo, Pérez de Hita no hacía otra cosa que acentuar una tendencia permanente de la novela morisca desde sus inicios. Evitaba así el absurdo y constante disparate de los libros de caballerías, sin renunciar por ello a su permanente tensión de aventuras heroicas, amores, cortesías, desafíos..., ya que éstos tenían lugar en un marco tan próximo al real, que incluso ha llegado a identificarse con el de la realidad misma. Con ello, mantenía el entretenimiento axial y posibilitaba la lección, aunque quizá se perdiera demasiado en excesos ornamentales y reiteraciones descriptivas de corte manierista que interrumpían frecuentemente el hilo central de su relato, en menoscabo de su unidad, por mor de la variedad y el adorno. El mundo novelesco del *Quijote*, es cierto, estaba ya próximo, sólo que había que seguir esperando a su creador para encontrar solución cabal a estos problemas de variedad y unidad, ficción y realidad, deleite y aprovechamiento, planteados desde antaño, a los que Pérez de Hita, si no solución definitiva, sí había intentado dar, cuando menos, algunas vías de acceso para llegar a ella. La novela morisca, pues, es otro de los jalones importantes que abren la puerta de la incomparable síntesis cervantina.

El acercamiento a la realidad histórica de estos relatos, por otra parte, hacía viable que su contenido pudiera tener más trascendencia social, como de hecho sucedió, en relación con la situación marginada de conversos y moriscos. Si la arquetípica generosidad del *Abencerraje* ofrecía toda una lección de concordia y armonía supra-religiosa y supra-casticista en un momento especialmente grave, cuando entre 1551 y 1565 se estaba gestando la rebelión de las Alpujarras que afloraría tres años después; la idealización irreal del moro

⁵⁷ Vid. María Soledad Carrasco Urgoiti, *The Moorish Novel: El Abencerraje and Pérez de Hita*, Boston Twayne, 1976.

literario de *Las Guerras Civiles de Granada* podía, asimismo, hacer más soportable la intolerancia del ambiente hacia 1595, cuando la expulsión definitiva estaba ya próxima⁵⁸. La condición posiblemente conversa de Villegas e indudablemente cristiana nueva de Mateo Alemán favorece interpretaciones en esta línea.

La novela fronteriza iba pronto a verse remozada como relato de cautivo, sobre todo a raíz de la novelita de este tipo intercalada por Cervantes en su primera parte del *Quijote*. Aunque se puede pensar que el origen de esta nueva forma narrativa está en *El Abencerraje* —cambiando a los moros cautivos de los cristianos, por españoles cautivos de turcos, norteafricanos o renegados hispanos—, lo cierto es que recibe otras influencias distintas de considerable importancia, por virtud de las cuales se independiza del abolengo llamado morisco y adquiere categoría propia.

En primer lugar, las novelitas de cautivo asimilan la tradición de raptos marítimos y aventuras piratescas procedente de la novela bizantina; ya directamente, a través de traducciones o de creaciones autóctonas; ya indirectamente, por medio de la narrativa italiana que había recogido previamente los recursos de la novela griega, adaptándolos a una situación geográfica e histórica similar a la española⁵⁹.

En segundo lugar, dentro de la tradición literaria hispánica, no cuentan sólo con el precedente estrictamente morisco, sino también con los tímidos intentos adaptadores bizantino-italianos de Timoneda en su *Patrañuelo* (1576) y, sobre todo, con dos antecesores fundamentales, que son el *Viaje de Turquía* y la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras.

En general, se puede afirmar que, más que la novela italiana estructurante en la narración morisca, los relatos de cautivo siguen, sin desdeñar aquella, técnicas y recursos propios de la novela bizantina. Además, frente al cautivero optimista e idealizado del *Abencerraje* o de Daraja —en la historia de Alemán—, falto de penalidades y de dolores físicos reales, los relatos de cautivo, a partir del cervantino, ofrecerán una narración realista del sufrimiento auténtico y profundo de los españoles presos en Argel o Constantinopla. Y es que, ahora sí, la base histórica y veracísima de este problema se constituye en materia literaria, y el novelista trata de describir la angustia, la ansiedad y el temor que esa falta de libertad causa en los cautivos hispanos. Se conserva, sin duda, cierto

⁵⁸ Cf. López Estrada, Gimeno Casaldueiro y M.^a Soledad Carrasco en sus respectivos estudios, además de George A. Shipley, «La obra literaria como monumento histórico: el caso del *Abencerraje*», *Journal of Hispanic Philology*, 2, 1971, págs. 103-120.

⁵⁹ Cf. George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; y Albert Mas, *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*, París, 2 vols., 1967.

grado de idealización, pues todavía es usual que los españoles apresados enamoren o cristianicen a bellísimas damas árabes, que les ayudan a escapar y les consuelan de sus penas. Sin embargo, la realidad sangrante e hiriente de los veinticinco mil cautivos de Argel es primordial, y explica que se haya llegado a definir la narración cervantina del *Capitán cautivo* como novela histórica contemporánea⁶⁰.

Cervantes, verdadera cima de la novela áurea y pilar sólido de la narrativa posterior, fraguó dos fórmulas diferentes de relatos de cautiverio: 1) una, la primera cronológicamente, la que acabamos de esbozar, de base fundamentalmente histórica, utiliza también elementos de ficción bizantina e italiana. 2) Otra, de raíz primordialmente ficticia, posterior, sin desdeñar en absoluto la realidad, es sobre todo una novela bizantina de cautiverio, en la tradición griega e italiana que encarna en España Antonio Eslava en sus *Noches de invierno* (1609). Ambas, *La historia del cautivo* (1605), primero, y *El amante liberal* (1613), después, son los modelos inevitables de toda la novelística posterior que trata el tema; unas veces con más originalidad, como Vicente Espinel en su *Marcos de Obregón* (1618), Lope de Vega en alguna de sus *Novelas a Marcia Leonarda* (1622) o María de Zayas en *El juez de su causa* (1637); otras veces con menos, como Castillo Solórzano en *Lisardo enamorado* (1628), Céspedes en el *Español Gerardo* (1615), Montalbán, José Camerino y otros.

En todo caso, la síntesis cervantina había ofrecido ya dos alternativas posibles que fusionaban en proporciones distintas ficción y realidad, pero que, en ningún momento abandonaban totalmente una u otra, como había hecho en su inicio la novela morisca. El relato de cautivo podía ser más histórico o más imaginativo, más real o más bizantino, pero siempre la amplia visión del autor del *Quijote* evitaba que uno de los dos polos fuera exclusivo: con semejante equilibrio de fuerzas, vislumbramos la globalizadora novela moderna, aunque sea desde un género menor, las más veces ancilario de otro, manifestado como interpolación espúrea y siempre de corta extensión.

Me gustaría apuntar, finalmente, en estos brevísimos retazos del género que ofrezco, la existencia, si no de una norma fija, sí de una cierta tendencia a que los relatos del tipo más histórico y realista, esto es, los más lacerantes e hirientes por su temática de dolor y humillación, se publiquen intercalados en novelas de otros géneros que los acogen en su seno. Mientras que los de mayor carga ficticia y aventurera aparecen, con más frecuencia, de forma autónoma e independiente. Y ello quizá se deba a que la sangrante realidad del cautiverio argelino —que éstos cuentan desarrollaban, y acentuaban o no, según la fór-

⁶⁰ Emilio González López, «Cervantes, maestro de la novela histórica contemporánea: la historia del cautivo», *Homenaje a J. Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 179-187.

mula que adoptaran— imponía a sus autores cierto pudor, cierta vergüenza que les llevaba a ensayar un espejismo de ocultación, mediante su inserción en narraciones de mayor envergadura y temática diferente, independientemente de que fueran picarescas —*Marcos de Obregón*—, cortesanas —*Español Gerardo*—, o de cualquier otra índole. Cervantes, de hecho, ya había sentado cátedra en esta línea, y sus imitadores la respetaron parcialmente. No deja de ser significativo, en este sentido, que Pérez de Hita, constructor de largas novelas moriscas en las que, a la postre, vencían como grupo y como nación los cristianos y los españoles, a los moros de Granada y a los moriscos de las Alpujarras respectivamente, no llegara a pergeñar una novela de cautivo semejante, dado el obvio parentesco entre ambos géneros; y ello porque, a lo que creo, en este caso eran los hispanos quienes sufrían todo tipo de humillaciones y vejaciones. El sentido nacionalista del Barroco español hizo, quizá, que nadie intentara realizar una gran novela de largo aliento sobre el tema del cautiverio, quedando el género reducido así a novelas cortas, aun en los casos en que no estaba intercalado. El contraste funciona también como enormemente revelador, cuando observamos que no sólo lograron novelas largas pastoriles, bizantinas o caballerescas, de tradición siempre extensa, sino también amplísimas narraciones picarescas, moriscas y cortesanas, a pesar de que estos tres géneros habían iniciado su andadura como novelas cortas. En cambio, ningún relato extenso de cautivos salió de las prensas de la España Imperial.



LA NOVELA BIZANTINA: No obstante los numerosos intentos, faltaba un verdadero sustituto de los libros de caballerías que fuera capaz de mantener los preceptos aristotélicos de verosimilitud, unidad y decoro, y, simultáneamente, causar admiración por lo peregrino de sus lances y lo variado de sus aventuras. Se trataba de buscar una forma narrativa que expresara lo verosímil en los límites de lo inverosímil, la unidad en la variedad de episodios, cuya lectura además pudiera resultar útil, edificante y moral. Los erasmistas vieron pronto la alternativa necesaria en la novela griega de Heliodoro. «Siguiendo esta línea, que parte de la crítica de los libros de caballerías para llegar al elogio de la novela bizantina, fue como se ejerció la influencia más profunda del erasmismo sobre la novela española» —en palabras de Marcel Bataillon⁶¹—. De este modo, la *Historia etiópica de los amores de Teógenes y Cariclea* de Heliodoro, traducida al castellano en 1554, a partir de la versión francesa de

⁶¹ Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, Méjico, F. de C. E., 1950, p. 622.

Amyot, y después en 1587, por Fernando de Mena⁶², esta vez desde la traducción latina de Warschewicz, se convirtió en paradigma de la novela de aventuras. Junto a ella hay que situar también la novela de Aquiles Tacio *Leucipe y Clitofonte*, conocida en un primer momento a través de la refundición hecha por Ludovico Dolce en sus *Amorosi ragionamenti* (1546), más tarde traducida por Quevedo, aunque su versión no llegara nunca a publicarse, finalmente traducida por Diego de Agueda y Vargas en 1617.

El prestigio de la novela griega llegó a todos los círculos humanistas y cortesanos, e influyó poderosamente en buena parte de los géneros narrativos hispánicos (novela pastoril, cortesana, de cautivos; incluso en la picaresca), como soporte estructural de numerosas narraciones; y, además, dio lugar a una reelaboración española que se conoce como novela bizantina o novela de aventuras⁶³. A todo ello contribuyó, sin duda, la convicción del Pinciano de que se trataba de verdaderas epopeyas en prosa.

El primer ensayo español lo constituyó la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso, quien siguió los cuatro últimos libros de la novela de Aquiles Tacio *Leucipe y Clitofonte*, los cuales readaptó y transformó en los diecinueve primeros capítulos de la suya⁶⁴, prosiguiendo hasta el treinta y dos de manera más original. Verdaderamente, la novela bizantina de Reinoso se centra sólo en estos primeros diecinueve capítulos que desarrollan propiamente la historia de los amores de Clareo y Florisea. Lo demás está constituido por las tristezas de Isea, la narradora de toda la obra, quien prosigue la novela con el relato de sus cuitas, ya desligada como personaje de la conclusa peripecia de los dos enamorados, y en compañía del caballero andante Felesindos de Trapisonda, verdadero eje de la segunda parte de la novela.

La narración, en conjunto, no se puede definir como bizantina, sino como plenamente híbrida, puesto que en ella confluyen, al lado de los elementos procedentes de la novela de aventuras griega, otros de carácter claramente pastoril, caballeresco y sentimental, sin que se pueda afirmar taxativamente que el bizantino sea el núcleo al que se subordinan los demás componentes. De hecho, hay algún crítico que define esta novela como relato más caballeresco que bizantino, basándose en la historia de Felisindos⁶⁵, en la que en vez de las tópi-

⁶² Vid. La excelente ed. realizada por F. López Estrada, Madrid, Bib. Selecta de la RAE, 1954.

⁶³ Cf. especialmente Antonio Vilanova, «El peregrino andante en el Persiles de Cervantes», *BABL*, XXII, 1949, págs. 97-159; y Emilio Carilla, «La novela bizantina en España», *RFE*, XLIX, 1966, págs. 275-288.

⁶⁴ Menéndez Pelayo, *Orígenes*, II, págs. 76 y ss.

⁶⁵ Armando Durán, op. cit., p. 171.

cas aventuras marinas de naufragios y piratas, los obstáculos que se oponen a la búsqueda de su dama son torneos y encantamientos —aunque sí es propio de novela griega la separación física de su amada Luciandra y la castidad que la caracteriza—. Junto a ello, los formantes pastoriles⁶⁶ son de capital importancia, sobre todo el hecho de que Isea dé por finalizada su narración en la Insula Pastoril, donde, en íntima comunicación con la naturaleza, encuentra la paz interior y el sosiego espiritual que precisa. Sin olvidar el componente sentimental, menos relevante, pero presente de algún modo, en tanto que Isea, personaje y narrador, es «una primera persona confesándose en tristeza, y solicitando piedad, que responde a la novela sentimental» —en términos de A. Prieto⁶⁷—. En definitiva, pues, la novela de Reinoso es un tanteo dubitativo e híbrido, cuya importancia histórica queda reducida, por ello, a la de ser un simple pionero del género.

Con todo, la parte del relato centrada en los amores de Clareo y Florisea sí es perfectamente bizantina, y los rasgos que la definen influirán en el *Persiles* de Cervantes. Fundamentalmente son los siguientes: 1) acción argumental en forma de viaje, 2) principalmente localizado en medios marítimos, 3) plagado de aventuras y azarosos avatares constantemente, ya sean naufragios, ya piratas, cautiverios, etc., 4) y todo con el fin fundamental de separa y alejar físicamente a los enamorados cada vez que se encuentran, 5) los cuales permanecen siempre castos y fieles, incluso en las más adversas circunstancias, hasta que 6) el suceso concluye felizmente, merced a la definitiva unión matrimonial que da cima 7) al peregrinaje a la vez físico y espiritual, auténtica e inacabable prueba de las virtudes de la pareja. 8) La construcción de la fábula como búsqueda afanosa de la amada, frecuentemente dada por muerta, a menudo desaparecida, de continuo distanciada físicamente, que da lugar a reencuentros fugaces y nuevas separaciones, hasta el advenimiento de la apoteosis final, ofrece, además, la posibilidad de integrar numerosas historias secundarias y episodios ajenos a la trama central; hecho éste que no pasará desapercibido a los barrocos, quienes usarán la arquitectura bizantina como basamento morfológico de sus novelas con interpolaciones.

El esquema de *Clareo y Florisea* se verá pronto sustancialmente modificado en *La Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras. Ahora, aunque el hilo estructural se desarrolla en forma de viaje, durante su transcurso apenas sucede aventura alguna que pueda merecer tal denominación, ni de corte caballeresco, ni griego, ni de ningún otro tipo. El sevillano Luzmán, rechazado por Arbolea, inicia su peregrinaje por Italia; durante su discurrir encuentra

⁶⁶ J. B. Avalue-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974, págs. 44-5.

⁶⁷ A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 191.

numerosos personajes con los que conversa, recibe y da consejos, pide que le cuenten sus vidas, y todo ello va significando un progresivo camino de perfección espiritual, que culmina en su cautiverio en Argel, cima última de dicha senda de purgación. A continuación, Luzmán regresa, Arbolea es ya monja, y él se convierte en ermitaño. Nada, pues, de peripecias peligrosas; nada de azarosas aventuras marinas; nada de búsqueda de la amada, antes al contrario, alejamiento voluntario de ella, a causa de su rechazo. Así, la separación de la pareja es una decisión libre, no una imposición obligada de las circunstancias o de obstáculos externos, como en la novela griega. De igual manera, la castidad se mantiene simplemente porque no hay peligro alguno que la amenace. El afanoso seguimiento del amor humano se ha transformado en una persecución del amor divino por la vía de la purificación de las pasiones. «Embebida de un hondo simbolismo místico —dice Vilanova⁶⁸— y en una idea ascética del sufrimiento y la purificación, *La Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras es el paradigma ejemplar de la novela de peregrinajes de la Contrarreforma». En su concepción aflora nítidamente un andamiaje sólo subyacente en la *Isea*: el deambular constante del héroe bizantino es una clara representación simbólica de la visión de la vida humana como peregrinación en la tierra, durante la cual el hombre debe afrontar con estoicismo las «aventuras» que implican su propio destino, la fortuna y las adversidades.

La Selva de aventuras crea, verdaderamente, las bases del nuevo género narrativo español, desligado en gran medida de sus antecesores griegos —que había introducido *Clareo*—, gracias, sobre todo, al sesgo místico y espiritual que da a las peripecias —ya sosegadas y poco peligrosas—, a su carácter simbólico, y al inicio de nacionalización (en tanto que españolización de los protagonistas y aproximación espacial) del tema: frente a las aventuras greco-mediterráneas de *Clareo* y *Florisea*, el marco geográfico por el que deambula el sevillano Luzmán es el de España, Italia, tan cercana en todos los sentidos, y Argel, por desgracia también presente para la generalidad de los hispanos. La moralización progresiva, el ascetismo creciente y la hispanización de personajes y lugares definen, pues, de entrada a la novela bizantina española, de igual modo que a la mayor parte de los géneros barrocos. La tradición antigua se conserva no obstante en un par de pilares básicos: castidad amorosa sublimada y anhelo de perfección y maduración, en contra de o frente a cualquier obstáculo de la vida.

Las dos primeras manifestaciones de la novela bizantina española tienen más valor de precursoras, que de creadoras sólidas del género. Sus diferencias obvias ponen de manifiesto las vacilaciones iniciales de unos ensayos que in-

⁶⁸ A. Vilanova, op. cit., p. 132.

tentan, sobre todo en el caso de Contreras, aclimatar la novela griega de aventuras al contexto hispánico. Con todo, su valor de iniciadoras es patente, y su mérito principal consiste en haber sentado una plataforma mínima sobre la que Lope o Cervantes pudieran sustentar sus realizaciones, para dar cima a la verdadera novela de aventuras española en el siglo XVII, mediante *El peregrino en su patria* (1604) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), respectivamente.

La Selva de aventuras había fraguado un esquema original de base griega que Lope de Vega iba a perfeccionar. Mantendría el Fénix la inclusión de obras teatrales —autos sacramentales, en concreto— y poesías líricas, además de episodios variados. Igualmente, respetaría el carácter básicamente religioso y simbólico de la peregrinación, con sus tópicos de castidad de los amantes, fidelidad, etc. Pero introduciría innovaciones de gran importancia: 1) En primer lugar, acentuaría y, en verdad, consolidaría totalmente la tendencia nacionalizadora de Contreras, haciendo que las andanzas de su peregrino de amor Pánfilo de Luján no traspasaran los límites españoles, con la excepción de su cautiverio y de su amada Nise en Fez. Bien es cierto que Nise viaja a Marsella y Perpignan, pero no debemos olvidar que esta ciudad fue española hasta 1642, por lo que se mantuvo, en cualquier caso, muy cerca de la frontera, cuando no dentro de sus límites. En cuanto a la alusión a un viaje por Italia y Francia, se trata de una mera referencia que, al igual que el cautiverio, es anterior al verdadero peregrinaje, realizado todo él «en su patria», como reza el título de la novela. 2) En este contexto, aunque sin aventuras marítimas apenas, volvería a incluir los característicos lances y peripecias de acción que Contreras había olvidado, en pos de la realización de una verdadera novela bizantina española de nuevo cuño, diferente de la griega. 3) Mantendría la tendencia religiosa y simbólica de *La Selva*, sólo que opondría, a la «mística beatería platónica» de Contreras, «el rígido catolicismo post-tridentino»⁶⁹, haciendo de la bizantina una novela didáctica y católica. Es decir, que en correlato con la nacionalización del género, era casi necesario hacer también su catolización, dado el momento histórico de cerrazón contrarreformista y catequizadora. 4) A diferencia de la novela de Contreras, *El peregrino* postula una recompensa final a los esfuerzos de los enamorados viajeros no sólo espiritual, sino también física; una satisfacción amorosa total. 5) Además de hispanizar, también actualiza el argumento, que sucede no sólo en España, sino también hacia 1600. 6) Finalmente, como es usual en su obra, incluye elementos autobiográficos.

En definitiva, creo que Lope pretendía remozar la novela de origen griego

⁶⁹ J. B. Avallé-Arce, «Introducción» a su ed. de *El peregrino en su patria*, Valencia, Castalia, 1973, p. 28.

de manera semejante a como estaba renovando el teatro de su época, convirtiendo la materia extranjera en materia nacional, la mitología en religión cristiana y el pasado en presente vivo; aclimatando, asimilando e hispanizando géneros y temas de diversa procedencia. Quizá por eso dijera: «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias» (*La desdicha por la honra*).

Sin embargo, tan loable empeño entrañaba un riesgo considerable, ya que la novela bizantina, por mor de su españolización y actualización totales, quedaba convertida en un mero «cañamazo, sobre el cual se bordan las figuras de la verdadera novela de aventuras, cristiana y post-tridentina»⁷⁰ —en palabras de Avalu-Arce—; esto es, en un mero molde estructural que podía servir y sirvió de hecho, según creo, para desarrollar en él a las mil maravillas una novela de carácter cortesano. Pánfilo es un cortesano, independientemente de que sus avatares le lleven a ser soldado, cautivo, peregrino, preso, loco, pastor, lacayo... Me parece que autores como Castillo Solórzano y Céspedes y Meneses pudieron ver el esquema lopesco como un molde válido para escribir novelas cortesanas de amplio espectro, del tipo de *Lisardo enamorado* o *El español Gerardo*. El peligro, en suma, consistía en la posibilidad de transformar la bizantina en algo tan español, que de hecho fuera sólo novela de aventuras cortesanas españolas. Y es que Lope había escrito su obra para enfrentarla a la picaresca; para oponer un paradójico peregrino en su patria capaz de mostrar la viabilidad del camino de perfeccionamiento espiritual, frente al pícaro, también frecuentemente peregrino sólo en su patria (*Lazarillo*, *Buscón*, *Pícara Justina*, *Lazarillo de Juan de Luna*, *Teresa de Manzanares*), pero cuya andadura implicaba un progresivo empeoramiento del pecado, un gradual aumento de la imperfección. Y en su intento de oponerse al pícaro literario, hondamente español, había configurado un peregrino necesariamente de igual ambiente y nacionalidad, con el fin de que la antítesis fuera válida y surtiera efecto.

Cervantes, en cambio, a pesar de haber asimilado muy bien las innovaciones lopescas, captó igualmente sus riesgos, e intentó, según pienso, una síntesis que fuera capaz de mantener, por un lado, lo estrictamente genérico procedente de la novela griega; por otro, las aportaciones españolas y españolizadoras, es decir, las lopescas. Y lo hizo así, con el fin de dar cima a una novela bizantina «que se atreve a competir con Heliodoro»; esto es, que sin dejar de insertarse en la tradición clásica, fuera, simultáneamente, de nueva factura, a la manera española.

A tal fin, retomó el modelo de la *Historia etiópica*⁷¹ de Heliodoro, así co-

⁷⁰ Ibid., p. 30.

⁷¹ Sobre lo que Cervantes toma de Heliodoro, cf. la ed. cit. de López Estrada.

mo el de *Clareo y Florisea* de Reinoso, sin olvidarse de *El peregrino* de Lope, y dividió sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda* en dos partes perfectamente equilibradas⁷²: a) Los dos primeros libros, de geografía, ambiente y personajes exóticos y maravillosos, suceden en zonas de Noruega, Dinamarca e Irlanda poco precisas, como la Isla Bárbara, la Isla de las Ermitas o la del Rey Policarpo; sus personajes son igualmente fantásticos, como el rey Cratilo de Bitunia, o el rey Leopoldio de Danae, Clodio, Rosamunda... Aunque aparecen ya en ese ambiente lejano el bárbaro español Antonio, el italiano Rutilio, el portugués Manuel de Sousa Coutiño y el francés Renato. Y es que Cervantes va moviendo los hilos de su relato con maestría singular, de modo que actualiza el espacio extraño con personajes pertenecientes al mundo europeo conocido, que le sirven además de apoyatura y enlace con la parte que seguirá después, al mismo tiempo que de contraste realista y actualizador de la materia exótica inicial. Toda esta primera parte está henchida de episodios de la más pura estirpe bizantina: suceden en torno al mar, con raptos, naufragios, aventuras de toda índole, separaciones entre Periandro y Auristela, reencuentros, mantenimiento cabal del amor, de la castidad y la lealtad en situaciones difíciles, y enraizamiento en su fe católica, que es la fuerza motriz que les impulsa, a través de peligros sin cuento, hacia Roma.

b) Los libros III y IV forman otro grupo, pues la geografía de su peregrinaje es ahora Portugal, España, Francia e Italia, y los lances que acaecen a la pareja viajera son verdaderas novelitas cortesanas de amor y honor, a la manera italiana, episodios moriscos, e incluso picarescos, como el de los falsos cautivos. Es la parte atípica, más próxima a la innovación lopesca, española y actualizada.

Es decir, se trata de una magnífica síntesis de las tendencias existentes que hace del *Persiles* la mejor novela bizantina, que, sin dejar de serlo, es también nueva y española.

La unidad de tan variada y prolongada peripecia viene dada por el tema axial: la peregrinación católica y mística hacia Roma, con voto de guardar la castidad y no contraer matrimonio hasta su catequización, e incluso ocultar sus nombres y origen noble —como en Heliodoro— hasta el final, en que son Persiles y Sigismunda y no Periandro y Auristela; la *cadena del ser*, de que ha hablado Avalor-Arce⁷³, en gradual escala de perfeccionamiento hacia Dios; la peregrinación sobre la tierra como símbolo de la vida humana, que los hom-

⁷² Para cuestiones estructurales y de interpretación son fundamentales los estudios de A. Villanova, loc. cit.; J. B. Avalor-Arce, ed. y estudio del *Persiles*, Valencia, Castalia, 1978; y Alban K. Forcione, *A study of Persiles and Sigismunda: A christian romance*, Princenton, New Jersey, 1972.

⁷³ Ibid.

bres de la Contrarreforma sacaron de *La Biblia*. Y es que, como muy bien ha analizado Vilanova⁷⁴, el peregrino andante de Cervantes es el antiguo caballero andante que ha sustituido los ideales anacrónicos de la caballería medieval por las virtudes estoicas del caballero cristiano, favorecidas por el humanismo erasmista y legadas por éste a la Contrarreforma. De esta manera, Cervantes otorga un sentido trascendente, de afirmación católica, a su última novela, sin abandonar el relato variado de las peripecias, peligros y aventuras, como había hecho *La Selva*; y mezcla en perfecta armonía los «trabajos por mar» de la poética genérica griega, con los «trabajos en tierra firme» más ligados a la renovación lopesca, nacionalista y española. En fin, fusiona en equilibrio concorde las divergentes líneas que le precedieron, con genialidad quizá sólo reservada para él.

Y lo hace así, no por mero artificio, ni por ejercer su virtuosismo constructivo, ni por mostrar su superior concepción de la narrativa, sino por necesidad; porque, a lo que creo, estaba convencido de que la peregrinación religiosa y simbólica debía ser muy larga, para alcanzar verdadero valor ejemplar, para que la cadena del ser lograra su pleno desarrollo —desde el mundo primitivo, bárbaro y ateo hasta el mundo civilizado, actual y católico de Roma—; debía narrar aventuras incógnitas y remotas, con el fin de demostrar cómo lo inverosímil se convierte en verosímil; debía rozar la fantasía exótica y peregrina, para causar admiración, como querían Aristóteles y el Pinciano; debía construir un laberinto estructural, para que la *peregrinatio vitae* implicara mayor esfuerzo de perfeccionamiento y purificación; debía, en fin, contar multitud de historias intercaladas y peripecias sin fin, para demostrar cómo la unidad se consigue dentro de la variedad, aún en las más difíciles circunstancias.

⁷⁴ A. Vilanova, op. cit.