Universidad de Valladolid

Escuela de Doctorado Universidad de Valladolid

PROGRAMA DE DOCTORADO EN TEXTOS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y SU PERVIVENCIA

TESIS DOCTORAL:

LA POÉTICA DE LA NOVELA BIZANTINA: UNA CREACIÓN DEL HUMANISMO SOBRE EL MODELO DE LA NOVELA GRIEGA

Presentada por Pablo Torres París para optar al grado
de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dr. Jesús María Nieto Ibáñez
Dr. Ángel Ruiz Pérez

A mi tía Carmen.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por criarme, educarme, apoyarme y, en resumidas cuentas, dar realidad al tópico habitual en estas situaciones. *Ave*.

A Ángel, por sus clases, por llevarme de la mano en mis primeros pasos en la investigación y por animarme, a pesar del miedo, a emprender el vuelo hacia tierras ignotas.

A Jesús, por acogerme en Valladolid, guiarme e inculcarme las virtudes del βίος πρακτικός.

A Candela —y a Nescio—, por acompañarme al exilio y hacer una vida conmigo.

A mis amigos triunviros, pisciformes, oraculares, gansos rosas, ecuestres y al conjunto de la amable caterva que alegra mis días.

A Lorenzo de Zamora, por conseguirme trabajo, y a Miguel de Cervantes, por hacérmelo soportable.

En definitiva, a los presentes y a los ausentes.

ÍNDICE

INTRODUCTION 5
UN APUNTE TERMINOLÓGICO 11
LA CRÍTICA LITERARIA EN EL RENACIMIENTO 15
1. Una visión general 15
1.1. *Prodesse* 16
1.1.1. La interpretación integral 17
1.1.2. La interpretación lucreciana 18
1.1.3. La catarsis aristotélica 19
1.1.4. Ausencia de provecho 19
1.1.5. Corrupción moral 20
1.1.6. La falsedad 22
1.1.7. Verdad en la mentira: el recurso a la alegoría 25
1.1.7.1 El ejemplo de Luis Vives: las *Veritas fucata* 28
1.2. *Delectare* 30
1.2.1. El placer como fuente de daño 31
1.2.2. Deleite racional: la verosimilitud 34
1.2.2.1. Los conflictos entre razón y uso 35
2. El humanismo 38
2.1. Consideraciones preliminares 38
2.1.1. La cuestión del erasmismo 39
2.1.1.1. Concomitancias entre la crítica literaria del erasmismo y la de otras corrientes humanísticas 40
2.1.1.2. Necesidad de reconocer el erasmismo como parte de un movimiento humanístico más general 46
2.1.1.3. El problema del dualismo en la definición del erasmismo por la crítica y sus consecuencias 49
2.1.1.4. La crítica al concepto tradicional de erasmismo de Gustavo Bueno y sus discípulos 54
2.1.2. El humanismo como movimiento diverso 57
2.2. El humanismo cristiano: 59
2.2.1. El amor y el matrimonio 61
2.2.1.1. El matrimonio como institución social 65
2.2.1.2. El matrimonio y la descendencia 67
2.2.1.3. Los aspectos emocionales y religiosos del matrimonio 70
2.2.1.4. El amor platónico de Erasmo 78
2.2.2. El humanismo cristiano ante la literatura 84
2.3. El humanismo italiano 91

2.3.1. La tendencia del humanismo italiano a aplicar los marcos de pensamiento de la Antigüedad 93
2.3.2. El amor platónico en el Renacimiento 97
2.3.2.1. El caso de Petrarca 102
3. El neoaristotelismo 105
3.1. La cuestión de la verosimilitud 107
3.1.1. El εικός aristotélico y sus diferencias con la verosimilitud renacentista 107
3.1.1.1. Los matices del εικός 107
3.1.1.2. La verosimilitud referencial del Renacimiento 110
3.1.1.3. Las posturas del humanismo ante el éxito de la literatura escrita inverosímil 114
3.1.2. La relación entre la Historia y la ficción 120
3.1.2.1. Contradicciones entre verosimilitud e historicidad 126
3.1.3. La relación entre la verosimilitud y la ideología 128
3.1.3.1. El valor moral de la creencia 132
3.1.3.2. La representación idealizada o rebajada según el género literario 135
3.1.4. La conciliación de la verosimilitud y lo maravilloso 139
3.1.4.1. El θαυμάσιον de Aristóteles 139
3.1.4.2. Lo maravilloso en el Renacimiento 144
3.1.4.3. La admiración al margen de lo fantástico 149
3.1.4.4. La *dispositio* 153
3.2. La variedad 157
3.3. Poesía en prosa 164
3.4. La catarsis 167
LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA GRIEGA 173
1. Introducción a las novelas griegas 173
1.1. Presentación de las obras 173
1.1.1. *Etiópicas* 173
1.1.2. *Leucipa y Clitofonte* 179
1.2. El carácter de la novela griega 184
1.2.1. *Dafnis y Cloe* 185
1.2.2. *Leucipa y Clitofonte* 187
1.2.3. *Las Etiópicas* 189
1.2.4. *Quéreas y Calírroe* y los primeros ejemplos 192
1.2.5. Reconocimiento de este carácter en el Renacimiento 193
2. Las traducciones españolas de la novela griega 194
2.1. Traducciones de Heliodoro 195
2.1.1. Fernando de Vergara 196

2.1.2. El “secreto amigo de su patria” ... 196
2.1.3. La “traducción” de Toledo ... 199
2.1.4. Fernando de Mena ... 201
2.1.5. Agustín Collado del Hierro ... 205
2.2. Traducciones de Aquiles Tacio ... 207
2.2.1. *Clareo y Florisea* ... 208
2.2.2. Diego Ágreda y Vargas ... 212
2.2.3. Francisco de Quevedo ... 216
2.2.4. José Pellicer de Ossau Salas y Tovar ... 218
2.3. Conclusiones ... 218
3. La valoración de la novela griega ... 220
3.1. El proemio de la traducción de Amyot ... 220
3.2. Una imagen preestablecida ... 226
3.3. Una lectura moral y doctrinalmente provechosa ... 230
3.4. La visión neoaristotélica ... 233
3.4.1. Una cuestión de género: épica en prosa ... 233
3.4.1.1. Las definiciones de épica ... 237
3.4.2. Los méritos de la novela griega ... 243
3.4.2.1. La verosimilitud ... 243
3.4.2.2. La cohesión de la fábula ... 249
3.4.2.3. La unidad de la fábula ... 254
3.4.2.4. La extensión temporal ... 259
3.4.2.5. La estructuración *in medias res* ... 263
3.4.3. Las carencias de la novela griega: una cuestión de grandeza ... 268
3.4.3.1. Poesía en prosa ... 268
3.4.3.2. Ficción sin historia ... 272
3.4.3.3. La materia amorosa ... 277
3.5. El caso de Aquiles Tacio ... 280
3.6. Una nueva poética ... 282
3.7. Un ejemplo de un marco estético alternativo: la visión de la novela de Pierre-Daniel Huet ... 288
LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO DE LA NOVELA BIZANTINA ... 291
1. *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* ... 292
1.1. Una cuestión de género ... 295
1.2. La elegíaca voz femenina de *Clareo y Florisea* ... 300
1.3. El tratamiento de los materiales: poemas, discursos, epístolas ... 304
1.4. La legitimación de la obra desde la poética del romance ... 309
1.5. Conclusiones ... 313

2. *Selva de aventuras* 314
2.1. El amor en *La selva de aventuras*: la superación religiosa del amor cortés 317
2.2. El amor platónico en la *Selva de aventuras* 321
2.3. La *Selva de aventuras* de 1583: razones tras una reescritura 326
2.4. La influencia de las *Etiópicas*: la bizantinización de la novela 331
2.5. La novela bizantina de un ingenio lego 339
2.6. Conclusiones 343
3. *El peregrino en su patria* 345
3.1. Lope de Vega, aplicador de la poética bizantina 351
3.2. El "poema histórico" de Lope de Vega 358
3.3. *El peregrino en su patria* y sus modelos griegos: una revisión irónica 365
3.4. *El peregrino en su patria*, heredero de la *Selva de aventuras* 372
3.5. La novela de un autor de comedias 377
3.6. Conclusiones 382
4. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* 382
4.1. El proyecto de escribir "el mejor [libro] que en nuestra lengua se haya compuesto" 385
4.2. Los ensayos previos: *El amante liberal* y *La española inglesa* 389
4.2.1. *El amante liberal* 390
4.2.2. *La española inglesa* 393
4.3. La peregrinación de Persiles y Sigismunda 396
4.4. La verosimilitud como principio activo: racionalizando lo irracional 401
4.5. La ironía y la crítica al género y al aristotelismo 411
4.6. El relato de Periandro 415
4.7. La alegoría en el *Persiles* 423
4.8. Conclusiones 432
5. Conclusiones 433
CONCLUSIONS 441
BIBLIOGRAFÍA 449
Bibliografía primaria 449
Bibliografía secundaria 458

INTRODUCTION

> En las novelas griegas —ya Aristóteles preceptuó: peripecia y reconocimiento— abundan estas largas separaciones de amantes; innumerables calamidades se abaten sobre ellos, forzándolos a dilatadas ausencias e inacabables viajes por los países de la más fabulosa geografía; pero siempre, ya los viajes sean a las costas boreales del ámbar, o a las orillas índicas y etiópicas de la mirra y de la canela, al final, en las diez últimas páginas, los amantes se encuentran y conquistan felicidad eterna (Cunqueiro Mora, 1984: 83).

Those are not the words of an academic scholar, but of a writer of fiction, and, in fact, they belong to a fantasy tale; however, they also reflect quite precisely the essential traits of the genre or, rather, the shared picture of Greek novel in the collective imaginary. Although with notable exaggerations and a rather imaginative vision of the exotism of said novels —for instance, no Greek novel involves a travel to India or to any Indic shore—, Cunqueiro depicts the general scheme of the Greek novel in an accurate, recognisable way. However, this is not the only thing he does: besides this general characterisation, he also points out a relation between Greek novel and Aristotle's *Poetics*.

Greek novel and Aristotelianism are, precisely, two of the fundamental pillars on which so-called Byzantine novel is constructed; while the relation between Greek novel and Aristotelianism is, perhaps, more open to debate —although pointed out by some scholars, at least in some cases (cf. Brioso Sánchez, 2007a: 157-158)—, it is precisely under neo-Aristotelian rules, as we will show in this study, how the poetics of Byzantine novel were developed. Besides, this passage most probably conflates Greek novel with Byzantine novel, as it can be fathomed from the mention to the "boreal shores", most likely a reference to *Persiles y Sigismunda*. Thus, even though he was not trying to make an original point, even though he was not even explicitly writing about Byzantine novel, Álvaro Cunqueiro's words point out three significant traits of the genre: its haphazard and idealistic structure, its almost stereotyped conventionality, and its relation to Aristotle's literary theory.

Our object of study is, precisely, Byzantine novel, a genre of literary prose developed during Spanish Golden Age which was manufactured on the model of Greek novel. More specifically, we will study the first four examples of said genre: *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (1552), by Alonso Núñez de Reinoso; *Selva*

de aventuras (1565/1583), by Jerónimo de Contreras; *El peregrino en su patria* (1604), by Lope de Vega; and, finally, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), by Miguel de Cervantes.

The object of this thesis is to study the birth and development of Byzantine novel's poetics[1] during the second half of 16th century and the first decades of 17th, period throughout which the genre was born and developed to its definitive appearance. To do so, we will examine the cultural context in which said genre arose, the reception of Greek novel —and its transformation into a model to be imitated— and the concrete evolution of the genre since its beginnings.

The work is divided in three main chapters. The first one is purely contextual: in it, we will study both the literary frame through which literature was analysed and valued and the cultural context in which such criticism took place. This chapter is also divided in three sections: the first one is dedicated to the general frame under which literature was understood during the Renaissance, profoundly influenced by Horatian discourse, "to teach and to please". This section is rather succinct and fundamentally aimed at portraying the basic understanding of literature during Renaissance and the consequences and conflicts arisen from their postulates.

In the second section, we will analyse the agents behind said literary criticism, namely the humanists, and the two main groups in which they can be divided: Christian humanism, characterized by giving extraordinary importance to the study of Scriptures along Greek and Roman authors, and what we call, lacking a better term, Italian humanism, more concerned about cultural aspects in a broad sense than in religion. Of course, humanism was a broad movement which was involved in the whole cultural development of Renaissance Europe, so it is materially impossible to analyse it with justice in the limited pages of this thesis; therefore, we will only take into account two aspects of their intellectual production: their vision of love and marriage and their relationship with literature, both of which are fundamental to understanding Byzantine novel. Before analysing those movements, however, we try to correct a traditional conception that we perceive as a misunderstanding, namely the centrality of Erasmism —

[1] We understand the term 'poetics' as the set of governing aesthetic rules behind the composition of a literary work.

in itself a part of Christian Humanism— in the creation of Byzantine novel, as well as the broadness usually given to said concept.

Finally, the third section is entirely dedicated to neo-Aristotelianism. Strictly, this literary criticism movement was part of so-called Italian humanism, so it should have been studied during the second chapter; however, its magnitude and importance make it merit a section of its own. The focus of this section is to analyse the differences between properly Aristotelian concepts and its adaptation to the new context, characterised both by the persistence of previously dominant aesthetic ideas —especially important is the Horatian framework— and the negotiation between the doctrine of the philosopher and established practices in literary creation. This section analyses first verisimilitude, probably the most important concept taken from Aristotle's *Poetics* —at least to these authors—, and its assimilation to a referential paradigm under which verisimilitude is considered merely correspondence with the real world, without much space given to conventionality or to an internal coherence that defies the norms of everyday life. After that, we will study other significant concepts, such as unity, poetic prose and, finally, catharsis.

The object of the second chapter is the reception of ancient Greek novel in Renaissance Europe and, especially, in Spain; since Byzantine novel is largely a genre based in the imitation Greek novel —and, furthermore, in a picture of the genre deeply mediated by the intellectual elites of the moment—, this is an essential part of the arising of the new genre, and probably the most important in the foundation of its theoretic fundaments. The first section is dedicated to a presentation of Greek novels, and it is, itself, divided in two minor sections: the first one presents those —*Aethiopica*, by Heliodorus, and *Leucippe and Clitophon*, by Achilles Tatius— that are relevant for the development of the new genre; the second one discusses the artful nature of Greek novel as a whole, trying to distance it from the rather common vision of the genre as a naïve and rather simple production.

The second section analyses the different translations of said Greek novels to Spanish during the Golden age, both those conserved and those that we only know through references. This matter is of importance both because of the actual texts that many Spaniards could access, modelling their perception of said works, and because the decisions behind said translations are, by themselves, significant to understanding the general vision of the genre.

The third section is dedicated to the reception of Greek novel in itself and how it gave birth to the poetics of Byzantine novel. After reviewing some of the most influential texts which founded the prestige of Greek novel among humanists —particularly Jacques Amyot's preface for his translation of Heliodorus—, we study how they, especially the *Aethiopica*, were analysed and valued under a neo-Aristotelian gaze which pointed both at their merits and failures, defining a set of characteristics with a subtly prescriptive nature in which, ironically, the most important ones among them precisely those which were considered, at least to a certain degree, defects.

Finally, in the third chapter we will study the material evolution of the genre since its origins, an evolution which, curiously, was not defined from its beginning by literary theories, but which would later converge with them in a somehow fortuitous development. Thus, we will analyse the first steps of Byzantine novel, still embryonic, in *Clareo y Florisea*, fruit of the contamination of sentimental novel with Greek novel motives and characters, directly translated —although severely altered— from Achilles Tatius' work; the evolution of *Selva de aventuras* between its two different editions, from a mystic take of sentimental novel (cf. Durán, 1973: 172) to a celebration of marriage closely inspired by Greek novels; and, finally, the two novels which consolidated the genre by consciously applying, although in their own terms and with an important grade of negotiation, the poetics of Byzantine novel previously theorized by humanists, namely *El peregrino en su patria* and *Persiles y Sigismunda*, until the image of the genre was definitively established both for the public and for the writers. Although the focus of this chapter is outlining the general evolution of Byzantine novel, particular traits of the studied novels will be object of consideration as well; the history of the genre cannot be truly understood without also understanding the novels which constitute it.

Thus, we will try to sketch the birth of a literary genre and its development until it reaches maturity. It is not the only work of this characteristics, not even the only one dedicated to cover extensively the question of said evolution —González Rovira's *La novela bizantina de la Edad de Oro* (1996) is an especially significant example, since it does not only analyse the origin of Byzantine novel, but its whole trajectory—; however, unlike most existing works, the focus of this one, it must be said again, is not the novels themselves, but the poetics behind their composition. This is why the cultural context of these novels, paying attention both to the social and aesthetic movements dominant during the period, and the way Greek novel was interpreted —and, to a certain extent, re-interpreted— and

proposed as a model are given such importance. We hope that this, although by no means an innovation in the grand scheme of things —Lara Garrido, for instance, points out that a novel is Byzantine precisely by virtue of its poetics (cf. 1984a: 20-21)—, makes our work distinct enough to contribute, even if modestly, to the study of the genre.

UN APUNTE TERMINOLÓGICO

Durante décadas, el término novela bizantina, referido al género narrativo de amor y aventuras desarrollado, fundamentalmente, durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII en España —las obras posteriores, aunque todavía reconocibles según el esquema del género, son muestra ya de un proceso de desintegración de su poética marcado por la digresión, la alegorización y, en ocasiones, la parodia (González Rovira, 1996b: 329-333)— ha resultado controvertido. En buena medida, las razones tras este rechazo son evidentes: por una parte, el género no es, obviamente, bizantino, sino que pertenece a la literatura española, y su nomenclatura puede dar pie, en determinados contextos, a confusiones con las obras realmente producidas en el Imperio Romano de Oriente; por otra parte, las razones tras su consolidación ni siquiera eran correctas: cuando Menéndez y Pelayo establece la nomenclatura, las obras en las que se inspira el género se tenían por más modernas de lo que son realmente (cf. Menéndez y Pelayo, 2008: 22). Así pues, la novela bizantina española no es bizantina, en realidad, en ninguno de los sentidos posibles.

Ante la manifiesta inexactitud —cuando no incorrección— del término,

> otros [autores] se han decantado por otros epígrafes que consideran más ajustados al significado último de estos relatos: "Novela amatoria" dice de ellos B. C. Aribau (1846); "novela amorosa de aventuras" los llama L. Pfandl (1933); "libros de aventuras" los bautiza J.B. Avalle-Arce (1969); "libros de aventuras peregrinas" le parece más apropiado a Fº. López Estrada (1980) o A. Cruz Casado (1989); "novela española de peregrinación" las designa E.I. Deffis de Calvo (1999) (Teijeiro Fuentes, 2008: 262-263).

Sin embargo, estas propuestas alternativas adolecen también de sus propios problemas: como señala Zimic, si bien "la 'nomenclatura' [de novela bizantina] es patentemente anacrónica, […] la nueva propuesta resulta aún más insatisfactoria, pues, por tan general, abarca varios modelos narrativos, y no deslinda de forma clara, exclusiva, ninguno de ellos" (2005: 16). Esto, a decir verdad, no es del todo cierto en lo que respecta a la terminología, en todas sus variantes, que pone el foco en la figura del peregrino; no obstante, este cambio de perspectiva —que pasa de fijarse en la influencia desde la literatura griega al arquetipo encarnado por su protagonista— supone no solo un cambio de terminología, sino también una reconfiguración al completo de la concepción del género que acaso conlleve una reconsideración de las obras que se consideran dentro de

su poética, lo cual es legítimo, pero con consecuencias que merecen ser consideradas, y que no ha de abordarse como un mero cambio de nombre.

En tiempos más recientes, ha surgido un nuevo término que mantiene el mismo marco de concepción del género —su condición, en buena medida, de imitación de la novela creada en la Grecia de época imperial—, pero corrige tanto el anacronismo como las posibles confusiones entre el modelo y el imitador: se trata de la nomenclatura "novela helenizante", defendida y empleada por autores como Torres Guerra (2009: 572), Losada Palenzuela (2019), Brusa (2024)… En algunos casos, se ha dado la circunstancia de que autores que antaño se acogían al término "novela bizantina" han pasado a emplear "novela helenizante" (cf. Marguet, 1999: 9; 2021, párrafo 1), probablemente por la mayor adecuación del término.

Se da, por lo tanto, la circunstancia de que existe un término tradicional, que resulta impreciso, y uno de nuevo cuño que corrige los defectos del anterior a la vez que mantiene el mismo marco de concepción. En términos abstractos, la opción preferible es clara; sin embargo, lo cierto es que existe una tradición mucho más asentada de denominar al género, a pesar de los defectos del término, como novela bizantina y, hoy en día, todavía resulta mucho más reconocible por esta nomenclatura que por la otra, por más que esta sea más correcta. Así pues, a pesar de reconocer la superioridad objetiva de "novela helenizante", nos acogemos a la convención tradicional y, en este estudio —como, por otra parte, queda patente desde el título—, nos referiremos a esta producción del Siglo de Oro español como novelas bizantinas. Nada impide que, en un futuro, si el nuevo término acaba por generalizarse, mudemos en nuestro parecer, pero, por el momento, consideramos que este tipo de etiquetas deben ser antes reconocibles que precisas.

Cabe también hacer otra observación al respecto: si bien en un principio el término "novela bizantina" se empleaba tanto para las producidas en lengua griega como para las de sus imitadores españoles (cf. Torres Guerra, 2009: 567), nosotros lo utilizaremos únicamente para las españolas, designando a las originales, simplemente, con el de "novelas griegas". El motivo de esta diferencia de criterio se asienta, por una parte, en que la tradición crítica ya lleva décadas siguiendo esta convención: en el manual de literatura griega de Albin Lesky, publicado por primera vez en 1957, el género ya aparece referido como tal (1976: 980), al igual que en *Los orígenes de la novela*, publicado en 1972 (García Gual, 2008: 22); por otra, en que, si bien la novela bizantina española es un género específico que requiere una nomenclatura particular, al hablar de novela griega se

hace referencia, sencillamente, a la lengua y cultura en que se compusieron estas obras, por lo que esta imprecisión pasa de ser una convención un tanto arbitraria amparada por la tradición a una confusión inadmisible.

Con esto, sin embargo, no termina la problemática terminológica: si bien es cierto que el adjetivo "bizantina" es el que se encuentra en el centro de la polémica, en realidad también el sustantivo, "novela", es un término en disputa: algunos autores consideran que estas obras —o, al menos, algunas de ellas— debieran ser recogidas según el término "romance", aplicando la terminología inglesa —apuntada por autores como Northrop Frye (cf. 1957: 186-187)—, en contra de los usos tradicionales, al castellano (cf. Núñez de Reinoso, 1997: 25-26), con el fin de distinguir estas narraciones, en cierto sentido, más primitivas, de lo que se vendría a llamar habitualmente "novela moderna". Consideramos que el concepto de romance —englobando también relatos en prosa— puede resultar esclarecedor a la hora de abordar los fenómenos literarios de la época, pero, no obstante, nos resistimos a acogernos a este término para designar las obras tratadas, prefiriendo usarlo para designar antes un modo de entender la composición literaria —esto es, una poética— que un género. Esto se debe a varios motivos, entre los que se encuentran tanto un cierto respeto a la convención como una voluntad de hacer de la distinción taxonómica un asunto lo más inmediato posible, por lo que, en esta tesis, siguiendo a Riley, entenderemos "por novela toda ficción narrativa escrita en prosa" (1966: 10).

Sin embargo, la causa más importante de nuestra actitud se debe a que, en realidad, la asignación de una u otra categoría a las obras estudiadas no es una cuestión tan sencilla ni libre de controversia. Así, por ejemplo, ante la misma obra, el *Persiles*, Américo Castro considera que "*Persiles* es un delicioso relato, que casi nada tiene de novela" (Castro Quesada, 2002: 550), a quien se unen voces como la de Ruth el Saffar, que considera que la evolución de la obra de Cervantes fue un proceso de transformación de *Novel to romance* (1974), mientras que Zimic afirma que "El *Persiles* es ya una auténtica novela, mientras que las de Heliodoro, Aquiles Tacio y sus imitaciones españolas del siglo XVI, son todavía típicos *romances*" (Zimic, 2005: 201). Se da así la circunstancia de que no solamente se trata de una cuestión controvertida, sino que puede llegar a dividir en distintos órdenes mayores —prosa romancística o novelesca— a los integrantes de este género —el bizantino—, lo que da lugar a una situación un tanto paradójica. Por otra parte, estos términos no siempre resultan todo lo significativos que debieran: así, por ejemplo, si se admite que el *Persiles* es, en realidad, romance y no novela —tesis que, en

realidad, no tenemos especial interés en confirmar ni refutar—, se da el caso de que, a pesar de pertenecer al mismo género que una obra como el *Clareo*, comparte sin embargo muchos más rasgos en común con una novela indiscutible como el *Quijote*, como, por otra parte, es lógico. A esto se suma una cierta tendencia, no ubicua pero sí en ocasiones perceptible, a asignar la categoría de "novela" en función del mérito literario percibido, valoraciones que, en la medida de lo posible, intentaremos evitar a toda costa.

Así pues, utilizaremos el término "novela" como descripción general de un texto de ficción extenso en prosa y aplicaremos el de "romance" a una poética determinada que, además, puede darse en grado variable. De nuevo, en esta ocasión también emplearemos la terminología con mayor voluntad práctica que de precisión.

LA CRÍTICA LITERARIA EN EL RENACIMIENTO

1. UNA VISIÓN GENERAL

> Por lo qual mucho menos se deven permitir todas cosas en las ficciones que queremos dissfraçar con el nombre de Historia verdadera, antes es menester, mezclar tan doctamente lo verdadero con lo falso, guardando siempre apariencia de verdad, y refiriendo lo uno a lo otro, de suerte que no aya discordancia del principio al medio, ni del medio al fin. Lo qual es al contrario en la mayor parte de los libros de esta suerte, que han sido antiguamente escritos en nuestra lengua Española, de mas que no ay ninguna erudicion, ningun conocimiento de antiguedad, ni cosa alguna (por dezir verdad) dela qual se pueda sacar algun provecho: mas antes están las mas vezes tan disonantes, y tan fuera de verdadera similitud, que paresce, que sean antes sueños de algun enfermo, que desvaría con la calentura, que invenciones de algún hombre de espíritu y sano juyzio (Desconocido, 1554: 3b).

Con estas palabras censura un "secreto amigo de su patria" la ficción en lengua romance de su país en el prólogo de su traducción de las *Etiópicas*, la primera traslación pura[2] de una novela griega que se publicó en España. No son declaraciones en absoluto originales: en realidad, toda esta introducción se trata —más allá de su dependencia con Hor. *Ars P.* 5-9 y 151-152— de un calco de la que había escrito Jacques Amyot para su propia traducción al francés, que es el texto que el anónimo español utilizó para elaborar la suya propia. No obstante, no es una mera reproducción mecánica: la adaptación que realiza al mudar "en nostre langue" (Amyot, 1553: IIIb) por "en nuestra lengua *española*" (la cursiva es mía) indica una comunión de ideas entre ambos autores en una crítica lo bastante general como para poder aplicarse, sin ninguna clase de adaptación, a la realidad literaria francesa y española.

Esta invectiva se articula en torno a dos puntos fundamentales: por una parte, la falta de verosimilitud; por otra, la carencia de una doctrina de la que se pueda sacar provecho. En otras palabras, —dado que "entre las ficciones aquellas que están más cerca de natura, y en las quales ay más verissimilitud, son las que agradan más a los que miden su plazer con la razón" (Desconocido, 1554: 3a)—, tales obras no sirven ni para *prodesse* ni para *delectare*, los dos objetos de la literatura según la poética horaciana (Hor. *Ars P.* 333), cuyas ideas, aunque no siempre se explicite su fuente y, según García Berrio, su

[2] La que habría hecho Vergara, aunque anterior, nunca llegó a la imprenta, y hoy nos es desconocida (Bataillon, 1966: 621). Por otra parte, más adelante se abordará el particular caso de *Clareo y Florisea*, dos años anterior a la del Desconocido.

"presencia" no fuese "obsesiva" "en las referencias de la mayoría de nuestros autores españoles" (1980: 16), fueron calurosamente acogidas por la Europa tardomedieval y renacentista (Porqueras Mayo, 1986: 30).

Estos dos conceptos, en realidad, funcionan durante todo el período renacentista como los pilares sobre los que se sostiene el conjunto de la crítica literaria. Incluso cuando entran en juego corrientes teóricas novedosas, como es el caso del aristotelismo, que, en el caso de España, no llegó a asentarse en el país hasta la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano (1998: 129), publicada por primera vez en 1596, estas se asimilarán en mayor o menor medida a este paradigma subyacente; como muestra de ello, este teórico aristotélico afirma explícitamente que el fin de toda poesía que merezca tal nombre es "enseñar y deleitar" (1998: 112).

La vertiente moralizante y la vertiente estética, esos dos "polos entre los cuales oscila la concepción de la literatura desde los orígenes griegos de nuestra tradición occidental", célebremente sintetizadas por Horacio, en última instancia, "se encarnan en dos textos fundadores: la *República* de Platón y su conocida condena de poetas y poesía, y la *Poética* de Aristóteles y su perspectiva teórica cuya intención moralizante es, cuanto menos, poco evidente" (Mestre Zamora, 2014: párrafo 1). Ello no quiere decir, obviamente, que todo lo que se inscriba en una de estas dos corrientes derive de forma directa de estos textos: a fin de cuentas, ya quedó escrito anteriormente que la adopción del aristotelismo fue relativamente tardía, lo que no impidió que autores como Luis Vives llegasen a conclusiones sorprendentemente semejantes por su propia cuenta (Forcione, 1970: 10); por su parte, el cristianismo, si bien tuvo desde sus orígenes una importante influencia platónica, durante toda su historia manejó sus propias críticas morales, fuera tan solo a un único tipo de literatura, fuera a esta en general.

1.1. ***Prodesse***

La consideración de aquello que concierne al *prodesse* puede articularse de una forma positiva o negativa. Desde el punto de vista positivo, es decir, lo que *debería* lograr la literatura, los argumentos giran casi exclusivamente en torno a su potencial didáctico, aunque este pueda entenderse, y de hecho se entienda, de formas distintas, no mutuamente excluyentes. Según la consideración negativa —los daños que pueden derivar de la (mala) literatura—, los peligros más frecuentes son el de apelar a la sensualidad, lo que haría

susceptible al lector de caer en el vicio y el pecado, y el de malgastar las horas en una tarea carente de provecho.

1.1.1. La interpretación integral

La defensa de la literatura como forma de educación es extremadamente antigua. En las *Ranas* de Aristófanes, Esquilo y Eurípides se muestran de acuerdo en esta idea:

> **AI**. ἀπόκριναί μοι, τίνος οὕνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
>
> **EY**. δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους γε ποιοῦμεν
> τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.
>
> ESQUILO: Respóndeme, ¿por qué causa es necesario admirar a un poeta?
>
> EURÍPIDES: Por el ingenio y el buen consejo, ya que hacemos mejor a la gente de las ciudades.[3] (Ar. Ra. 1008-1010)

Del mismo modo, el castigo decretado contra el poeta que no solo no cumpla con su deber, sino que atente activamente contra este haciendo peores a los ciudadanos, es la muerte (τέθναναι; Ar. *Ra*. 1012).

Así pues, el potencial didáctico, entendida la educación como una forma de mejorar a los educandos —παιδεία δύναμις θεραπευτικὴ ψυχῆς, "la educación es una fuerza al servicio del alma" (Pl. *Def.* a 27)—, no se trata, según este punto de vista, de una mera consecuencia deseable de la actividad poética, sino que se encuentra en su núcleo mismo: la poesía es, ante todo, una forma de educación.

Esta educación puede concebirse de dos maneras distintas: en primer lugar, como aparece en el pasaje de Aristófanes, de un modo integral, relacionado menos con la transmisión de conocimientos que con el desarrollo de una personalidad virtuosa. Desde ese punto de vista, el principal objeto de la literatura sería "avisar a bien bivir" (Núñez de Reinoso, 1997: 369). De acuerdo con este enfoque, el potencial didáctico se encontraría embebido en el conjunto de la estructura literaria y toda ella serviría orgánicamente a tal función: la propia fábula, ofreciendo modelos en sus personajes y mostrando "a los hombres avisos para bien regirse, haziendo sus cuentos apacibles por inducir a los letores a leer su abscondida moralidad, que toda va fundada en gran fruto y provecho" (Núñez de Reinoso,

[3] Todas las traducciones de textos clásicos son propias a no ser que se especifique lo contrario.

1997: 369). La única manera en la que se podría producir un conflicto con este fin en el seno de la obra sería a causa de la ineptitud del escritor.

1.1.2. La interpretación lucreciana

El segundo modelo de interpretación de la literatura como educación consiste en concebir la obra como un vehículo atractivo para la transmisión de conocimiento, de "hermosos discursos, sacados de la philosophía natural y moral" (Desconocido, 1554: 4a), en la línea de los versos lucrecianos:

> *Nam ueluti pueris absinthia taetra medentes*
> *cum dare conantur, prius oras pocula circum*
> *contingunt mellis dulci flauoque liquore*[…]
> *Sic ego nunc* […] *uolui tibi suauiloquenti*
> *carmine Pierio rationem exponere nostram*.
>
> Pues, al igual que los médicos cuando a los niños intentan
> darles amarga artemisia, primero a las copas en torno
> untan la boca con jugo dorado de miel placentera […],
> así también yo […] quiero, con canto melifluo de Pieria, exponerte mi juicio (Lucr. 4. 11-13, 18-21).

López Pinciano recoge elocuentemente esta idea: "La inclinación humana era aparejada más al deleite que a la virtud […]. Los philósophos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fábula, como quien dora una píldora", (1998: 118). El provecho de la literatura se concibe así como un elemento aislable y meramente contenido por la estructura literaria, que se limita a hacerlo más digerible. De hecho, en algunos casos puede llegar a presentarse ya aislado: un ejemplo especialmente significativo de esta tendencia, manifiesta también en la abundancia de polianteas, colecciones de apotegmas y misceláneas (Bataillon, 1966: 636-637), así como en el respeto e interés por los dichos populares (cf. Valdés, 1969), lo encontramos en la traducción de las *Etiópicas* del Desconocido, que incluye al comienzo una "tabla de dichos graves, y agudos, y algunas cosas notables, que se contienen en esta Historia" (1554: 6b).

Desde este punto de vista, el artefacto literario y el conocimiento que contiene se encuentran por naturaleza en un estado de tensión y pueden llegar a producirse contradicciones. Así, aunque López Pinciano ensalce la poesía diciendo que "comprehende y trata de toda cosa que cabe debajo de imitación y, por consiguiente, todas

las sciencias especulativas, prácticas, activas y effectivas" (1998: 121), también dice lo siguiente de Aristóteles y Platón: "Y es que, así como este deleitó más que aquel, por ser poeta y imitante; por ser imitante poeta, enseñó mucho menos. ¿Vos no veis que tiene más grano una hoja de Aristóteles que treinta de Platón?" (1998: 114). La poesía (entendiendo ποίησις como 'ficción', en tanto que de la misma raíz, respectivamente, que ποιέω y *fingo*, 'hacer', y no como discurso métrico, como se definía en Pl. *Gorg*. 502c), por lo tanto, solo puede tener una función meramente propedéutica: "no enseña arte desde su principio, por el medio hasta el fin, mas enséñalas todas a pedazos" (1998: 104); más allá de facilitar esta limitada introducción, se acaba volviendo, de hecho, contraproducente con respecto a su tarea educadora.

Con todo, este razonamiento, en líneas generales, no llega a desacreditar el papel de la literatura, y siempre cabe la defensa de que es una forma de ocio provechosa para el descanso, ya que "la imbecilidad de nuestra natura no puede sufrir, que el entendimiento esté siempre ocupado a leer materias graves, y verdaderas" (Desconocido, 1554: 2a). Este punto de vista le confiere a la literatura un estatus un tanto ambiguo, superior al ocio estéril o incluso pernicioso, pero inferior en provecho al conocimiento que se podría obtener, si bien con mayor esfuerzo y menores goces inmediatos, de una forma más directa.

1.1.3. La catarsis aristotélica

Secundariamente, otro provecho que puede extraerse de la lectura es el de la "catarsis" propuesta por Aristóteles. No obstante, además de que en ocasiones esta se integra, aunque de una manera poco clara, en el provecho más general del aprendizaje (López Pinciano, 1998: 119), será mejor atender a este concepto más adelante, cuando se trate la irrupción de las teorías aristotélicas.

1.1.4. Ausencia de provecho

En cuanto al enfoque negativo de la dimensión del provecho de la literatura, la acusación de pérdida de tiempo es fácilmente comprensible y apenas requiere explicación. Juan de Valdés, por ejemplo, lamenta que "diez años, los mejores de mi vida, que gasté en palacios y cortes, no me empleé en exercicio más virtuoso que en leer estas mentiras" (1966: 169). Dejando de lado la acusación de ser esta ficción "mentiras", de la que hablaremos más adelante, el problema es el de emplear el tiempo, que podría dedicar a alguna actividad provechosa, en una ocupación estéril que no redunda en beneficio

material ni intelectual del que la realiza. Se trata de la forma más negativa de atender al aspecto del *prodesse*, dado que no solo no atiende a lo que debe provocar la literatura, sino a qué debe evitar, e incluso en esa vertiente sus daños no son causas, sino el impedir un beneficio. A mayores, existe un riesgo añadido: a fuerza del hábito de leer malos libros, puede quedar "el gusto estragado", de forma que no se puede ya gozar de lecturas más beneficiosas, como "libros de los romançados en latín, que son de historiadores verdaderos" (Valdés, 1966: 169).

Esta crítica a la lectura como ocio en mayor o menor medida inútil, como ya se vio, es compartida también, hasta cierto punto, por los defensores de la literatura de ficción: Amyot califica su trabajo de traducción de "iouër", por más que sirva "pour faire à bon escient" (Amyot, 1553: Va). De hecho, considera que "lon pourroit avecques bonne cause conseiller aux personnes ia perennuës en age de cognoissance, de ne s'amuser à lire sans iugement toutes sortes de livres fabuleux" (Amyot, 1553: IIa), lo que conlleva una visión inherentemente negativa de toda forma de ficción. Sin embargo, aun reconociendo que idealmente no habría lugar para esta literatura y habría que "condamner tous escritz messongers" (Amyot, 1553: IIa) —como señala López Pinciano, si una sociedad no necesita enseñanza, dado que el fin principal de la literatura es didáctico, esta pierde su sentido (1998: 101)—, no obstante la rescata debido a que, a causa de "l'imbecilité de nostre nature", el ser humano es incapaz de emplearse constantemente en negocios de utilidad y de siempre "lire matieres graves, et serieux" (Amyot, 1553: Ia); así, una literatura que resulte edificante puede suponer un buen acuerdo de compromiso (Amyot, 1553: IIIa). Así pues, no se niega realmente esta crítica, sino que se relativiza: la literatura se concibe menos como un bien sin matices que como un mal que hacen necesario las circunstancias, aunque estas sean inalterables.

1.1.5. Corrupción moral

Queda ahora abordar la corrupción que, a juicio de los censores de la época, podía causar la literatura en la población. Para comprender el peligro de perversión moral que se temía en la literatura, es necesario tener en mente que la imaginación se consideraba una potencia sensual, si bien la más noble de ellas (López Pinciano, 1998: 34); por ello, la literatura es especialmente peligrosa para los jóvenes, que todavía tienen "la imaginación fuerte y la razón flaca" (1998: 40), y, por semejantes motivos, también para las mujeres, cuyo *iudicium est semper affecto aliquo commotum ac proinde minus sibi constat* (Vives, 1998: 32). Juan Luis Vives es uno de los autores más estrictos en esta vertiente: su

postura, aunque extrema en comparación con otros autores más moderados, puede servir como paradigma del conjunto del sentido de esta crítica.

Así pues, lamenta amargamente que *Invaluit consuetudo, qualis gentilicia peior, ut vulgares libri qui in hoc scribuntur ut ab otiosis tum viris tum feminis legantur, nullum habeant alliam quam de bellis aut amoribus materiam,* y califica tal producción literaria de *pestis* (Vives, 1996: 42). Más allá de la crítica a los *otiosis tum viris tum feminis*, de la que ya hemos hablado, y a la falta de verosimilitud (Vives, 1996: 46), de la que hablaremos, la censura se centra en, precisamente, la sensualidad, particularmente en el efecto que esta tiene en la castidad de las mujeres, uno de los temas principales de *De institutione feminae christianae*. Mezclando en su argumento las justas con las novelas de caballerías, escribe: *Non facile animus est pudicus quem ferri et lacertorum et virilis roboris cogitatio occupavit* […]. *Femina qua illa meditatur venenum pectore imbibit* […]. *Letalis est hic morbus*, (Vives, 1996: 42); estos malos libros y canciones, cuyos autores *videantur* […] *nihil laborare magis quam ut publicus iuventutis mores corrumpant, non secus ac qui publicos fontes venenis inficiunt* (Vives, 1996: 42), debieran prohibirse por ley (Vives, 1996: 42).

Esta crítica, fundamentada en que la literatura apela a las pulsiones irracionales del hombre, tiene también un antecedente platónico: en la *República*, Sócrates afirma que el poeta mimético οὐ πρὸς τὸ τοιοῦτον τῆς ψυχῆς πέφυκέ τε καὶ ἡ σοφία αὐτοῦ τούτῳ ἀρέσκειν πέπηγεν […], ἀλλὰ πρὸς τὸ ἀγανακτητικόν τε καὶ ποικίλον ἦθος διὰ τὸ εὐμίμητον εἶναι, "no se dirige hacia lo más elevado del alma, ni su habilidad se inclina a serle agradable […], sino hacia el carácter irascible y multiforme, por ser fácilmente imitable" (Pl. *R*. 605a); de esta forma, la poesía —al menos la mimética— τοῦτο ἐγείρει τῆς ψυχῆς καὶ τρέφει καὶ ἰσχυρὸν ποιῶν ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν, "despierta eso [la parte irracional] del alma y lo alimenta y, fortaleciéndolo, hace perecer lo racional" (605b).

Más allá de provocar en el alma "un mal gobierno" (κακὴν πολιτείαν, 605b), la poesía supone también un peligro por medio de lo que podría denominarse mal ejemplo. Así, cuando alguien se deleita al ver a un personaje comportándose de forma que atenta contra el decoro de su posición —sea mostrándose sin firmeza frente a la adversidad (Pl. *R*. 606b), sea actuando de forma ridícula (606c), sea dejándose llevar por cualquier otra pasión semejante (606d)—, aprende a condescender no solo con la debilidad ajena, sino también con la propia (606b). Así pues, la poesía puede pervertir a los justos (605).

Resulta cuando menos un hecho llamativo que, respecto al apelar la ficción a la irracionalidad del ser humano, tanto Aristóteles como Platón coincidan y, sin embargo, lleguen a conclusiones que podrían calificarse de opuestas: mientras Platón ve un daño inadmisible en esta acción y cree que por ella se pervierten los ánimos, Aristóteles cree que esto da lugar a un proceso de catarsis, de purga, que, de hecho, libera al espectador —al menos hasta cierto punto— de tales pasiones (Arist. *Po*. 1449b 26-27). Esta coincidencia, por otra parte, no será recibida como tal por los preceptistas aristotélicos del Renacimiento: López Pinciano, por ejemplo, no considera el concepto en tales términos, sino que, dependiente de la tradición horaciana, considera que la catarsis "es enseñar" (1998: 119), en un giro hacia lo intelectual que no parece estar presente en el estagirita.

Todo este pasaje del diálogo, que vierte una verdadera batería de censuras sobre el arte literario, culmina con la celebérrima expulsión de los poetas por ser inútiles y dañinos a la república (Pl. *R*. 607a), así como por no ser, en contra de la opinión popular, verdaderos maestros de nada (606d), si bien se deja abierta la posibilidad, con magnanimidad socrática, a que, a la manera de Estesícoro con su palinodia (cf. Pl. *Phdr*. 243a), retornen de su exilio ἀπολογησαμένη ἐν μέλει ἤ τινι ἄλλῳ μέτρῳ, "tras haberse defendido en verso lírico o en algún otro tipo de metro" (Pl. *R*. 607d).

1.1.6. La falsedad

Estrechamente relacionado con esta acusación de irracional que se postula contra la poesía está la de su falsedad: según Platón, la causa tras la irracionalidad de la ficción no es otra que el hecho de que no esté basada en un verdadero conocimiento, sino en la reproducción de percepciones (Pl. *R*. 598b): el poeta es un ensamblador de puras impresiones, φαντάσματα […] οὐκ ὄντα, "espejismos […] inexistentes" (599a). De esta forma, su obra no apela a la parte racional del hombre, sino a la irracional, οὔτε τὰ μείζω οὔτε τὰ ἐλάττω διαγιγνώσκοντι, "que no discierne lo mayor de lo menor" (605b-c), aquella que toma lo percibido, aunque cambiante y perecedero, por real. Es esta característica, entre otras, la que acaba de definir el arte como intrínsecamente irracional.

Para lograr entender en toda su magnitud la acusación que Platón dirige hacia el arte mimético es necesario tener en cuenta su ontología. Para él, nada mudable puede ser objeto de un conocimiento verdadero, dado que carece de una existencia que merezca tal nombre: únicamente pueden conocerse αὐτὰ ἕκαστα […] καὶ ἀεὶ κατὰ ταὐτὰ ὡσαύτως

ὄντα, “las cosas mismas siendo siempre de la misma manera” (479d), solo “lo enteramente existente es enteramente cognoscible” (477a). El mundo material, en el que las cualidades cambian y se ven entremezcladas sin encontrarse nunca completamente puras, se ubica μεταξύ που […] τοῦ τε μὴ ὄντος καὶ τοῦ ὄντος εἰλικρινῶς, “en un lugar intermedio entre lo que no existe y lo que existe absolutamente” (479d), por lo que no es, a juicio del filósofo, susceptible de conocimiento, sino tan solo de opinión, δόξα (477b).

Cabe apuntar que, aunque evidentemente el pensamiento de Platón sea un sistema idealista —en el sentido más pleno del término—, la idea de que no puede existir conocimiento pleno de lo particular, sino tan solo de lo general, está presente también en la concepción que tiene de la ciencia Aristóteles (Arist. *Rh.* 1356b). No se trata, pues, de una particularidad del filósofo ateniense, sino que, hasta cierto punto, es un rasgo inherente a la concepción epistemológica de la ciencia —por más que las conclusiones ontológicas derivadas de este hecho sí sean específicamente platónicas—.

Si ya el mundo material es como una sombra de las Ideas, inmutables, inmaculadas, puras y eternas (Pl. *R*. 597a), tanto más lo será la reproducción de este mundo material por medio de su imitación; por lo tanto, καὶ ὁ τραγῳδοποιός, εἴπερ μιμητής ἐστιν, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, “también el poeta trágico, si de verdad es un imitador, es un tercero respecto al rey [la Divinidad creadora de las Ideas] y a la verdad” (597d); por si fuera este poco alejamiento, el arte imitativa no está fundamentada en una reproducción irreal de las cosas materiales en sí mismas, sino que, incapaz como es de verdadero conocimiento, toma como referencia percepciones y apariencias (598b); para Platón, toda forma de arte imitativa es esencialmente impresionista. De todo esto deduce que πόρρω ἄρα που τοῦ ἀληθοῦς ἡ μιμητική ἐστιν, “en verdad la imitación está lejos de la verdad” (598b); como si tuviera una respuesta guardada durante casi dos milenios al optimismo de López Pinciano cuando este afirmaba que la poesía “no enseña arte desde su principio, por el medio hasta el fin, mas enséñalas todas a pedazos” (1998: 104), Platón replica: πάντα ἀπεργάζεται, ὅτι σμικρόν τι ἑκάστου ἐφάπτεται, καὶ τοῦτο εἴδωλον, “lo reproduce todo, pero solo alcanza una pequeña parte de cada una, y esta es un simulacro” (Pl. *R.* 598b).

En conclusión, desprovista de existencia real, de verdad y de conocimiento, la poesía recibe así una última crítica: la ficción se trata, en esencia, de una mentira. Esta idea será replicada comúnmente en el entorno renacentista, fundamentalmente —pero no de forma única— por parte de sectores moralistas especialmente contrarios a la literatura.

En primer lugar, hay que tener en consideración que la tradición religiosa cristiana era proclive a este tipo de críticas: célebre es la cita de San Pablo en la que avisa a los fieles de μηδὲ προσέχειν μύθοις, "no volverse a las fábulas" (1 Tim. 4) —sentencia que, si bien podría referirse a evitar centrarse en indagar en los mitos cristianos en detrimento de la fe, es leído como un ataque a las "fábulas vanas" por autores como López Pinciano (1998: 101)—; San Agustín censura la falsedad de los textos de Virgilio frente a la veracidad de las primeras letras (*Conf*. I, 13) y dice de Homero, con cierta sorna, que también es *dulcissime vanus* (I, 14); San Jerónimo, padre de la *Vulgata* —traducción que no solo fue, por norma general, la única versión disponible de la Biblia en la Europa occidental durante los siglos medievales, sino que se declararía texto canónico de la Iglesia en el Concilio de Trento—, afirma que *Daemonum cibus est carmina poetarum* (Hier. *Ep.* 21, 13); San Isidoro define la *fabula* como *quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt*, álejándola no solo de la verdad, que representaría la *historia*, sino también de lo verosímil, encarnado en el *argumentum* (*Etym.* I, 44). Todo ello se suma a la condena absoluta de la mentira en las Sagradas Escrituras, partiendo del octavo mandamiento y llegando a la confirmación evangélica en boca de Jesucristo: ἔστω δὲ ὁ λόγος ὑμῶν ναὶ, ναί, οὒ, οὔ, "que vuestras palabras sean sí cuando sí, no cuando no" (Mt. 5: 37). El propio Cristo es camino, verdad y vida —ἐγώ εἰμι ἡ ὁδὸς, ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωή (Jn. 14: 6)—.

Este prejuicio contra la literatura por mentirosa se manifiesta en distintos autores: incluso en aquellos proclives a ella, aparece de vez en cuando. El Desconocido, traduciendo a Amyot, dice que, si no fuera por "la imbecilidad de nuestra natura", habría que "condenar todos los escritos fabulosos, y de los quales el subjecto no es verdadero" (1554: i); además, es necesaria la mesura y "no se parar sin gran juyzio, a leer todas suertes de libros fabulosos, de miedo que sus entendimientos no se acostumbren poco a poco a amar mentiras y vanidades" (1554: i); la figura de don Quijote, aunque evidentemente posterior, se nos presenta como el arquetipo encarnado de las consecuencias de este peligro. Por su parte, recordemos que Valdés veía en su antigua incapacidad de disfrutar los libros "romançados en latín, que son de historiadores verdaderos" una muestra de su "gusto estragado" por su costumbre de leer "estas mentiras" (1969: 169). El encono de los erasmistas contra el *Marco Aurelio* de Guevara se basa en ser, para ellos, "el prototipo de la literatura mentirosa" (Bataillon, 1966: 620)[4].

[4] No se deben descartar, no obstante, causas de carácter más personal en este juicio negativo: Fray Antonio de Guevara se había posicionado de forma rotunda contra Erasmo en la asamblea de Valladolid (Bataillon,

No creemos necesario recalcar demasiado la relación entre el concepto de verdad y verosimilitud: si bien toda literatura de ficción es, por definición, factualmente falsa, "los que scriven mentiras las deben escribir de suerte que se lleguen, quanto fuere possible, a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades" (Valdés, 1969: 171); quienes no lo hagan y escriban "cosas tan a la clara mentirosas, que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas" (1969: 171) verán los frutos de su ingenio tachados de "mentirosísimos" y "mal compuestos" (1969: 168). Toda ficción es mentirosa, pero aquella que se allega a la verdad lo es menos que la que se aleja; el precepto horaciano abre una vía que permite moderar el juicio pernicioso sobre el hecho incuestionable de que la ficción no remite a hechos verdaderos y es, a ese respecto, falsa. Humanistas como Llull dedicaron su pensamiento a profundizar el "ámbito teórico de la ficción literaria, el estatuto de la ficción verosímil, su distinción de la 'mentira' en sentido estricto" (García Berrio, 1980: 62).

La reacción a esta mentira en sí misma, sin embargo, varía enormemente: algunos, como Cascales, la justifican si contribuye a hacer el conjunto más artificioso (García Berrio, 2006: 135); otros, como el defensor de las *Soledades*, muestran total despreocupación al respecto y afirman que "quien menos se obliga a decir verdades son los poetas", y añaden: "porque su oficio no es más que deleitar" (Osuna Cabezas, 2009: 36). Como puede observarse en este último ejemplo, cuanto más se incline la valoración de la literatura hacia el extremo del placer y más se aleje de su valor de edificación moral, menos importancia se le dará a la cuestión de la veracidad de la literatura. Por el contrario, las posturas más profundamente moralistas —a menudo también religiosas— condenan sin fisuras la literatura de ficción basándose, entre otras cosas, en su falsedad (cf. Vives, 1987: 78).

1.1.7. Verdad en la mentira: el recurso a la alegoría

Existe también una postura que podríamos denominar intermedia y que va más allá de meramente aceptarlo como característica negativa sin dejar por ello de defender el conjunto: se trata de aquella que relativiza la falsedad de la literatura. En cierto modo, Aristóteles puede ser considerado el iniciador de esta corriente, al establecer la literatura como una representación de lo posible y declarándola, por tanto, más filosófica que la

1966: 245). Cierto es que tal posición no la hacía el fraile a título personal, sino como representante de la comunidad franciscana (de la Fuente Merás, 2008), pero es fácil presumir que el núcleo duro del erasmismo no estaría dispuesto a reprimir su enemistad en aras de semejantes sutilezas.

historia (*Po.* 1451b 5); de esta forma se justifican las defensas de veracidad acogiéndose a lo verosímil.

Más allá de esta estrategia apologética —que, a pesar de no carecer de efectividad, no llega a negar del todo la acusación, en tanto que, si bien verosímiles, los hechos representados por la ficción siguen siendo en sí mismos factualmente falsos o, en los casos en los que se traten verdaderos sucesos históricos, falsificados—, los defensores de la literatura la custodiaron también de otras formas. La más evidente de ellas es la alegoría: si se defiende que, en realidad, las piezas de ficción son una forma externa bajo la que se ocultan grandes verdades, la crítica a su falsedad pierde toda su fuerza. Este método, por otra parte, había sido ya utilizado innumerables veces para salvaguardar la dignidad de los mitos y arte paganos, sometiéndolos a una reinterpretación anacrónica y cristianizante pero que permitía su existencia. Erasmo (cf. 1995: 73-74), Ficino (cf. 1978: 171-174, *v. gr.*) y León Hebreo —aunque de este último debería señalarse que, en vez de cristianizar, judaizaba— (2002: 114) son representantes insignes de esta corriente. A todo ello se unía la tradición de las cuatro capas de significado de la Biblia —literal, alegórico, anagógico, moral—, que facilitaba la asimilación de este marco conceptual:

> Au Moyen Age, la lecture herméneutique des textes de l'Antiquité apparaît souvent comme une opération coercitive exercée sur les textes. Depuis sa création par les Pères grecs, le modèle de la quadruple exégèse pour interpréter la Bible s'était généralisé jusqu'à devenir, avec les philosophes chartrains et avec Dante, une clef de lecture pour tout texte poétique en général. Les quatres sens de l'Escriture —historial, naturel, moral, anagogique— constituaient ainsi à la fin du Moyen Age une grille interprétative commode à disposition des herméneutes, et dont on voit des survivances jusque tard dans le XVIe siècle (Chevrolet, 2007: 32-33).

Autores como López Pinciano se valen de este argumento para defender la literatura, más como un apoyo adicional que como la base de su argumentación: para el tratadista aristotélico, "la imitación o la fábula (que todo es uno) es la ánima" del poema (1998: 134), pero hay ciertas obras "debajo de quien se encierra y esconde la otra ánima más perfecta y esencial, dicha alegoría" (1998: 465). Así, "hay muchas cosas en la poética, y palabras también, que parecen mentirosas y no lo son, porque las cosas en lo literal falsas, muchas veces se miran verdaderas en la alegoría" (1998: 93). No obstante, que no considera esta alegoría como parte esencial de la literatura nos lo muestran pasajes como en el que dice de las *Etiópicas* que "*si* quisiesen exprimir alegoría, la sacarían […] no

mala" (461; la cursiva es mía) —en la que se da a entender este procedimiento como accesorio o, incluso, como una creación del lector—, o la afirmación de que "el poeta que guarda la imitación y la verisimilitud, guarda más la perfección poética; y el que, dejando ésta, va tras la alegoría guarda más la philosóphica doctrina" (218) —en la que se oponen el hecho literario en sí mismo y la alegoría como procedimiento—.

Con todo, es necesario considerar una de las debilidades de la defensa alegórica: si bien esta puede rescatar sin dificultad ciertas obras señaladas, especialmente aquellas consagradas por la tradición, resultaba inefectiva a la hora de defender el conjunto de las obras literarias, no solo porque no fuera creíble que todas y cada una de las composiciones se creasen siguiendo ese procedimiento, sino también porque había ciertos libros, como los de caballerías, tan generalmente denostados que sería imposible convencer a los críticos a que aplicaran este método al analizarlos. Al fin y al cabo, muchas defensas de la literatura pagana que se hacían en este sentido se apoyaban en la idea de una "antigua sabiduría" (Hebreo, 2002: 308) que provendría de los judíos, a quien se las habría revelado Dios mismo, y que habría llegado hasta los griegos primero y los romanos más tarde a través de los egipcios, que a su vez la habrían conocido durante la servidumbre del pueblo hebreo en su tierra (Zamora, 2022: 166). Casos como el de Lope de Vega, que defiende las novelas de caballerías bajo la égida de la alegoría (1620: 106), son absolutamente extraordinarios.

Así pues, la alegoría es una defensa efectiva, pero marginal por su propia naturaleza, y reservada por tanto a un número limitado de obras. Sin embargo, sería errado asumir que esta concepción existía únicamente como una excusa de cara a la galería para que los escritores pudieran desentenderse de los conflictos que generaba su obra: Núñez de Reinoso, autor de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, afirma que no compuso su obra "para que serviesse solamente de lo que suenan las palabras", sino que "devaxo de su invención ay grandes secretos" (1997: 369): episodios como el enfrentamiento del caballero Felesindos con los pecados capitales y los enemigos del alma —Carne, Pecado, Mundo— (1997: 225-226) prueban que no es —totalmente, al menos— una afirmación sin fundamento. También López Pinciano, el más célebre teórico aristotélico de la España del Siglo de Oro, añade un epílogo a su *Pelayo* en el que explica que entre sus versos se halla "escondido el fruto que dizen alegórico" (1605: 311). Por otra parte, la proliferación de obras vueltas a lo divino (cf. Mallorquí-Ruscalleda, 2016: 374) es también signo de esta corriente manifestándose en su vertiente productiva.

Otra forma de defensa es el acogerse a la doctrina de valor que pueda hallarse en estos textos: puede que los hechos narrados en sí mismos sean falsos, pero la "philosophía moral, o natural" (López Pinciano, 1998: 121) que contiene es verdadera. Se produce así un cierto solapamiento con la idea lucreciana del provecho.

1.1.7.1 El ejemplo de Luis Vives: las *Veritas fucata*

Pocos autores llegaron a tratar el asunto de la mentira y la alegoría en la literatura con tanta riqueza como el valenciano Luis Vives. A pesar del espíritu exacerbadamente moralista y profundamente intransigente que se extiende por cada una de las páginas de la *Institutio feminae chtistianae*, Vives guarda también otro rostro, más amable, para con el hecho literario. En palabras de Gómez Moreno, nos hallamos ante "el dilema de Vives, que, dependiendo del contexto, enjuicia la literatura de forma ambivalente según asuma el rol de pedagogo o de humanista lector y adicto a las Bellas Letras" (1995: 82-83). A decir verdad, incluso en su vertiente más dada a la censura se apreciaban pequeñas contradicciones que le impedían renunciar totalmente a la literatura, llegando a paradojas como utilizar a Ovidio como figura de autoridad para condenar a Ovidio (1996: 48).

Así pues, si bien en su primera *Veritas fucata* Vives arremete contra la poesía y sus falsedades, en la segunda, que tiene por título completo *Veritas fucata, sive de Licentia poetica, quantum poetis liceat a veritate abscedere*, se muestra más dialogante, sin renunciar nunca a su alineamiento con la verdad y su ataque contra la mentira. En el primer opúsculo de este título se aprecian algunas ideas que resultan de gran importancia para comprender la cosmovisión del autor: la Verdad es la más divina de las criaturas, *quam tum Dei Sapientiam, tum Dei Veritatem, tum Dei Verbum, Deum quoque ipsum appellant* (Vives, 1987: 70), por lo que nada puede ser de más importancia ni valor; sin embargo, los hombres, corruptos y temerosos de verse cegados por el resplandor de su rostro al desnudo, la ocultaron tras maquillaje, *ita non ornatam, sed deformatam* (1987: 74). Este ornamento de mentiras con que la cubrieron, con el que la Verdad queda afeada (1987: 78), es un mal inexcusable *qui non modo inutilis est* […]*, verum longe perniciosissimus* (1987: 80). Que dentro de este envolver lo verdadero en perniciosas mentiras también se incluye la poesía lo refleja explícitamente el texto, cuando la propia Verdad arremete contra los poetas, recurriendo al desdén de Jerónimo (Hier. *Ep.* 21, 13) y cebándose especialmente con el *strenuissimo, caeco et insano sene Homero*, de cuya afición por la mentira resulta prueba evidente su predilección por el doloso Ulises (Vives, 1987: 78); sin embargo, algunos poetas sí son ensalzados: se trata de aquellos poetas

veraces, como Boecio, que no tejen ficciones destinadas a agradar, sino que buscan elevar el espíritu humano y son rechazados por los ojos de los ignorantes, que solo se sienten cómodos en las tinieblas (1987: 78).

Así pues, en este brevísimo tratado hallamos la panoplia tradicional en defensa de la verdad al completo, fundamentada en un respeto religioso por este valor, que se considera de carácter divino, y cuya desfiguración, sea por la causa que sea, supone un mal irreparable. Cuando el insigne humanista vuelve sobre el tema años más tarde, sin embargo, lo hace con actitud más conciliadora, y no desprovisto de humor. Si bien reafirma desde un comienzo la importancia religiosa del concepto de Verdad —*Est ergo Christus veritas* (1523: A ii b)—, el desarrollo del diálogo, fundamentalmente a través de una fábula que Juan de Vergara, convertido en personaje, cuenta al autor de la obra, muestra más matices; en ella, nuevamente aparece la imagen de la Verdad como doncella creada por Dios desde un comienzo —*Ab ore altissimi prodiisse primigenia dei filia, maiorem rebus aliis universis* (1523: B i)—, quien escoge como paladines de su causa a los filósofos, *et in primis Platoni, ut illos deserto falso cum impurissimo et teterrimo comitatu ad veritatem transire adhortaret* (1523: B i b). Homero, valedor de lo Falso, se enzarza con el filósofo, ante lo que este acaba, como en la *República* (Pl. *R.* 607a), determinando que *Homero et caeteris poetis* […] *nullum illis fore in sua repub[lica] locum* (Vives, 1523: B ii); sin embargo, así como en el diálogo platónico se dejaba cortésmente abierta la posibilidad de que los poetas se resarciesen presentando la utilidad de su arte ante la nueva República, en el del humanista valenciano asistimos a una embajada enviada por los poetas *qui de foedere et amicitia inter principes verum et falsum agerent* (1523: B ii).

A través de muchos intercambios entre distintos personajes ilustres de la Antigüedad Clásica, la cohorte de los poetas, constituida por Homero, Hesíodo, Luciano y Apuleyo, defiende el valor de engalanar la verdad con falsedad: *Principio contecta involucris illis veritas multis erit admiriabilior, nempe rarior, unde admiratio nasci solet* (1523: B iv b). Tras una breve y jocosa interrupción del relato por un indignado Vives, que no puede tolerar la inverosimilitud de juntar a personas de tan diversas épocas en una misma trama (1523: C i), se retoma la narración y se determina que *fucum in totum nec admitti nec reiici* (1523: C ii).

En las condiciones establecidas, se manifiesta un notable respeto por la verdad histórica, que no puede modificarse en los hechos *post olympiades* (1523: C ii b), aunque sí pueda

embellecerse, mientras que, en los hechos anteriores, más inciertos por la ausencia de una tradición escrita firme que la recoja de forma fiable, existe un campo más ancho para el poeta, siempre que siga a sus antecesores ilustres y el consenso general (1523: C i); este consenso y tradición, por otra parte, también manifiesta su importancia en la prohibición de los poetas de inventar ficciones *ex nihilo*, teniendo que conformarse con recurrir a lo que les legue la *Fama publica* (1523: C i).

Por otro lado, la Verdad siempre podrá presentarse como enigma sin que ello implique una ofensa hacia ella (1523: C iii). Asimismo, también está permitido construir ficciones sin base en la realidad *morum meliorum gratia* (1523: C iii). Esta mano abierta llega incluso a extenderse a que, todo aquel *animi sui gratia*, decida escribir ficciones, pueda hacerlo mientras produzca *milesia amoena et deliciosa* (1523: C iii b). Tampoco falta la exhortación a *si quum fucabitur veritas, non adsint negotio gerendo veresimile, constantia, et decorum absona inepta* (1523: C iii).

En suma, en esta nueva concepción de la ficción que manifiesta Vives, a pesar de que se mantenga la importancia de respetar la verdad, esta se acaba matizando notablemente a través de otros criterios que ya nos resultan familiares: el más importante de ellos, como no podía ser de otra forma en un autor de sus características, es el de la moralidad, pero ello no excluye otros como la doctrina o la perfección formal e incluso el puro deleite. Así pues, mientras que, como ya vimos, el respeto a la verdad y la condena de la mentira tiene gran importancia en la condena moralista —y fundamentalmente religiosa— de la literatura, a medida que los autores se mueven hacia posturas más abiertas este factor tiende a perder importancia y acabar subsumiéndose en los demás aspectos habituales considerados.

1.2. ***Delectare***

Con respecto a la cuestión del *delectare*, de lo *dulce*, el otro gran pilar horaciano sobre el que se sustenta, a juicio de la época, el edificio entero de la literatura, una parte ya ha sido dicha con lo anterior: si lo *utile* se apoya, precisamente, en el placer para poder llevar a cabo su acción, algunos de los aspectos que rigen el deleite serán precisamente aquellos que favorezcan que la instrucción del lector—moral, intelectual, o ambas— se lleve a cabo correctamente; asimismo, parte de sus peligros serán aquellos que ya se vieron formulados al tratar los aspectos perniciosos que algunos autores encontraban en el fenómeno literario.

En resumidas cuentas, y aun a riesgo de que resulte reiterativo, el placer será provechoso cuando funcione, como en el modelo lucreciano, como una pátina que endulce los saberes que se quieren transmitir en el artefacto literario, o cuando surja de la propia construcción de la fábula, en sí misma fuente de beneficios para el lector; de la misma manera, será nocivo cuando favorezca ora la ausencia de provecho inherente a un ocio estéril, ora el perjuicio para el oyente. En su versión más idealizada, el placer provocado por la literatura no es otro que *el placer de aprender algo nuevo*: al fin y al cabo, ya dijo Aristóteles que μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλόσοφοις ἥδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, "aprender es gozosísimo no solo para los filósofos, sino también para los demás" (*Po.* 1448b 13-14).

1.2.1. El placer como fuente de daño

Se da en esta última consecuencia un rasgo que no hallábamos en el provecho: evidentemente, por definición del mismo concepto, el provecho no puede resultar nocivo para el que lo recibe, por lo que la formulación negativa respecto a este se reduce a negarlo —calificando la literatura de inútil y las horas invertidas en su lectura de "tiempo […] mal empleado" (Desconocido, 1554: 2a)—, relativizarlo —considerando que estos textos "no merescerian por ventura ser leydos , si no fuese, o por divertir enojo […] o para tener despues el entendimiento mas libre" (Desconocido, 1554: 4b)— o invirtiéndolo y apelando, por tanto, al daño que puedan causar —*Vehementer insiciunt teneros animos amatoriae fabellae, quibus aetas ea facile capitur* […]. *Venenum est quod insibilant teneris auribus* (Rotterdam, 1526: B8b)—. El deleite, sin embargo, es una cuestión distinta, ya que su valor no es siempre visto como algo intrínseco; de hecho, bajo una moral ascética de signo cristiano, a menudo será visto con sospecha en sí mismo, sin necesidad de ningún mal anejo. Así pues, a juicio de algunos autores, "el deleite —sin más distingos ni matizaciones— debe ser desterrado del seno de cualquier sociedad cristiana" (García Berrio, 1980: 510). El placer gana así, por lo tanto, un estatus ambiguo, al ser un elemento fundamental de la obra literaria, pero poseer también una capacidad moralmente disruptiva.

Un derivado de esta mirada desconfiada al placer es la consideración del deleite como trampa. Según este punto de vista, donde bajo la mirada de otros autores el deleite derivado de la perfección formal se tenía por elogioso y acaso por un atenuante del mal que potencialmente podría causar, aquí se considera un elemento que convierte el artefacto literario en algo más peligroso. Tal acusación se dirigirá sobre todo a aquellas

obras que apelen a un público de masas, tales como los libros de caballerías o la comedia, de la que Enrique García Santo-Tomás escribe lo siguiente:

> ya desde su primer período de 'mantillas', la *comedia nueva* comienza a ser como un vehículo de pecado y malas costumbres. La España de estos años dorados acoge la maduración de la fiesta teatral como un regalo de doble naturaleza, deleitoso pero anti-educativo, escapista pero recordatorio de un presente en crisis (Lope de Vega, 2006: 31)

Los representantes más granados de esta corriente son jesuitas posteriores al inicio de la Contrarreforma. Juan de Mariana, autor del *Tratado contra los juegos públicos* y una de las voces más significativas de esta tendencia, clamando por la prohibición de los espectáculos teatrales en la España de los Austrias, exclama horrorizado ante la decadencia moral que tales espectáculos incitan en sus contemporáneos:

> Porque las cosas que por imágen y semejanza en tales espectáculos se representan, acabada la representación se refieren y cuentan con risa, y poco después se cometen sin vergüenza, *incitando á mal el deseo natural del deleite*, que son como ciertos escalones para concebir y obrar la maldad, pasando fácilmente de las burlas á las veras como la distancia no sea muy grande (1854: 413; la cursiva es mía).

Esta forma de pensamiento, rígidamente moralista, por otra parte, no carece de antecedentes, y se remonta, sea de forma más o menos directa, al propio Platón: en la *República*, Sócrates dice respecto a los versos en los que se plantea un Más Allá funesto, en la idea de que podrían provocar en la población temor a la muerte:

> ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα παραιτησόμεθα Ὅμηρόν τε καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς μὴ χαλεπαίνειν ἂν διαγράφωμεν, οὐχ ὡς οὐ ποιητικὰ καὶ ἡδέα τοῖς πολλοῖς ἀκούειν, ἀλλ' *ὅσῳ ποιητικώτερα, τοσούτῳ ἧττον ἀκουστέον* παισὶ καὶ ἀνδράσιν οὓς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι, δουλείαν θανάτου μᾶλλον πεφοβημένους
>
> Estos [versos] y todos los semejantes les pediremos a Homero y al resto de poetas que no se enfaden si los tachamos, no por no resultar poéticos o placenteros de oír para la mayoría, sino que *cuanto más artificioso, tanto menos han de oírlo* los niños y varones adultos que deban ser libres, más temerosos de la esclavitud que de la muerte. (Pl. *R*. 387b 1-6; la cursiva es mía).

Lo reseñable de este pasaje no está tanto en el hecho de que Platón, a través de la figura de su maestro Sócrates, se muestre receloso con la literatura, sino en que se reconozca el valor literario como un peligro añadido. A decir verdad, esto bien podría ser una muestra

más de ironía socrática: no son extraños los casos en los que el filósofo transige la autoridad de los poetas —sin ir más lejos, en *R*. 332b9-332c3, finge interpretar un verso de Simónides como enigma para evitar contradecirlo a nivel explícito, y el diálogo de *Ión* al completo es un constante juego de equilibrio que busca aniquilar la pretensión de sabiduría de los poetas sin ofender su orgullo ni la veneración que provocaban sus versos—, por lo que reconocer su valor literario y desecharlos simplemente por no ser convenientes a un fin determinado bien podría ser una forma de esta sarcástica cortesía. No obstante, el argumento por sí mismo sigue teniendo peso, y coincide punto por punto con lo que postularían algunos autores de la Edad Moderna; irónico o no, el pensamiento de Platón sobre la poesía, en este y otros pasajes, dejó huella en las corrientes moralistas del Renacimiento.

En el fondo, de lo que se trata esta concepción es de la inversión del modelo lucreciano: allí donde se concebía el poema como una forma de hacer más digeribles una doctrina pesada y seca, aquí se considera un velo que oculta el daño y permite su contagio, con la consecuencia de que el lector beba *voluptatem veneno illitam* (Vives, 1996: 48). No solo se trata de un reverso inevitable a una concepción que pone el centro en la enseñanza de la que el artefacto literario es vehículo —y en la que, por tanto, nada impide que esta pueda ser una *mala* enseñanza—, sino que se inserta en el esquema más general de la tentación que lleva al daño, de evidente importancia en todo el aparato moral e ideológico cristiano, y que también se refleja, como no podía ser de otro modo, en la literatura: así pues, por poner tan solo dos ejemplos, en el *Persiles*, en un pasaje onírico, sobre el escenario de una paradisíaca isla, donde "todas las frutas estaban […] en su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen" (Cervantes Saavedra, 1997: 378), el protagonista tiene que rechazar el dominio de la Sensualidad, "hermosísima dama" (1997: 380), cuya enemistad le costaría "si no la vida, a lo menos el gusto" (1997: 381); y, en el *Crotalón*, el gallo protagonista, en una de sus encarnaciones en la que era un caballero, por causa de "placeres y deleites" con que lo tiene una hechicera "çiego y encantado […] un mes o dos" (Villalón, 2021: 223), se horroriza al notar que "de capitán fiero estimado me hallé convertido en viçiosa y delicada muger" (2021: 227), y se lamenta en los siguientes términos: "¡O, malditos y miserables plazeres del mundo, q*ué* pago tan desventurado dais!" (2021: 227).

Este planteamiento del deleite artístico como un posible mal nos lleva de nuevo a un asunto ya visto: la cuestión de la imaginación como potencia sensual y, por tanto, entrada

predilecta para el vicio. Según esta concepción, no hay excesiva diferencia entre el placer obtenido al apelar a la imaginación del lector y la pura voluptuosidad física, tan condenada en pecados como la lujuria o la gula. Estimular la imaginación se concibe así como apelar a la parte bestial del hombre, de la misma manera que criticaba Platón (*R.* 605a). Existen, no obstante, otras concepciones del placer literario que coexisten con esta y se oponen a ella.

1.2.2. Deleite racional: la verosimilitud

Ya habíamos visto que el Desconocido, traduciendo a Jacques Amyot, alababa la verosimilitud de las *Etiópicas*; la argumentación que usaba era que "entre las ficciones aquellas que están más cerca de natura, y en las quales ay más verissimilitud, son las que agradan más a *los que miden su plazer con la razón y que se deleytan con juycio*" (Desconocido, 1554: 3a; la cursiva es mía); por el contrario, cuando atacaba los libros de caballerías y otras formas de ficción que considera de escaso mérito artístico e intelectual, dice lo siguiente:

> paresce, que sean antes sueños de algun enfermo, que desvaría con la calentura, que invenciones de algún hombre de espíritu y sano juyzio. Y por tanto me paresce, que no *pueden tener gracia ni fuerça de delectar a un buen entendimiento*, porque no son dignas del, porque es una cierta señal, que aquel no tiene sentimiento ni conoscimiento de las cosas ingeniosas y gentiles, que se deleyta de las bastas y grosseras (1554: 3b-4a; la cursiva es mía).

Así pues, nos encontramos con que, a juicio del Desconocido, de su modelo Amyot, y de muchos otros humanistas y pensadores de la época, la verosimilitud supone dos cosas: por una parte, se trata fundamentalmente de una cuestión de placer; por otra, este placer se concibe como algo racional, separado por tanto de los bajos deleites que podía provocar aquella otra literatura, ignorante y estéril. Esta racionalidad encuentra también su fundamento en términos filosóficos: así, León Hebreo critica que las "fantasías vagas", en las que se fundamenta la literatura que no busca acercar lo falso a la verdad, son tan solo bellas en apariencia y es precisamente "la razón intelectiva" la que las repudia por feas (2002: 317).

Alonso López Pinciano, el gran paladín del neoaristotelismo en tierras españolas, y, con ello, también del precepto de la verosimilitud, muestra una postura semejante. Así, hace decir a uno de sus personajes:

> la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza de verdad (1998: 172).

Así pues, la obra literaria tiene como fundamento la imitación verosímil: lo que salga de ahí no es literatura digna de tal nombre, sino puro delirio y necedad. Que no se trata esta necesidad de algo condicional lo declara el mismo autor: así, tras hacer preguntar en su diálogo al personaje más ignorante y confundido, con el que el autor comparte nombre, si "¿por ventura está este negocio de las fábulas en el uso también, como las demás cosas?", la respuesta que recibe de parte de quienes son sus amigos y maestros, más sabios y mejor informados que él, es contundente: "No […]; no está sino en la razón" (López Pinciano, 1998: 194).

De esta manera, se extirpan las normas rectoras de la literatura de su contexto y de las costumbres de su tiempo y, al fundamentarlas en la razón humana, se convierten en inmutables y eternas. De estos principios rectores, la verosimilitud, de origen aristotélico pero reinterpretada sobre los versos horacianos —*veris falsa remiscet*; *ficta voluptatis causa sint proxima veris* (Hor. *Ars P.* 151, 338)— aunque tal vez el más importante —al menos, desde la posición de los aristotélicos, para quienes "la imitación […] es la ánima" del poema (López Pinciano, 1998: 134)—, no es sino uno entre muchos. Así pues, y habida cuenta de la centralidad del concepto en las teorías aristotélicas, de cuya recepción y amoldamiento al contexto cultural hablaremos más adelante, no ahondaremos ahora en ella más que cuando pueda servir de ejemplo de un movimiento más general.

Así pues, a juicio de los humanistas y preceptistas, son estas normas racionales e inmutables que organizan la creación literaria y garantizan el placer que le es propio las que constituyen el *arte*, entendida en su sentido latino de conocimiento técnico, equivalente al término griego τέχνη. Siguiendo esta concepción, aflorarán infinidad de tratados a lo largo y ancho de Europa que tratarán de cifrar cuáles son estas normas: Robortello, Minturno, Tasso, Escalígero, López Pinciano, Cascales, son algunos de los nombres que se echaron a esa labor. En una era marcada por el humanismo, es natural que el proceso más común fuera el de buscar estos principios volviéndose a la obra de los clásicos, desdeñando el *uso* imperante en la composición de su propio tiempo.

1.2.2.1. Los conflictos entre razón y uso

Sin embargo, y como no podía ser de otro modo, también surgió una corriente opuesta: ciertos autores, con Ariosto a la cabeza, cosechaban grandes éxitos a pesar de violentar gravemente los preceptos clásicos sobre los que se sustentaba, a juicio de la élite culta, el goce literario (Forcione, 1970: 22). Así pues,

> Deux positions s'affrontent en Italie: celle des *Humanistes*, qui défendent l'immobilisme littéraire au nom d'une societé traditionelle pour laquelle le fondement même du monde est situé en dehors du temps, et celle des *Modernes*, qui approuvent la nouveauté formelle d'un Boairdo ou d'un Arioste en s'appuyant sur une conception historique et relativiste de l'évolution artistique (Bolième-Guerlet, 1993: 12)

Así pues, se opone la posición de los *antiguos*, que abogaban por la restauración de los modelos clásicos y la firme adscripción a sus preceptos con el objetivo de reinstaurar la grandeza de la literatura, y la de los *modernos*, que combinaban una cierta continuidad con modelos literarios de origen medieval que los antiguos rechazaban —el *romanzo* en Italia y los libros de caballerías en España (Forcione, 1970: 69), así como el *roman* en Francia (Bolième-Guerlet, 1993: 128)— con una actitud más libre a la hora de incorporar innovaciones con el fin de causar el deleite.

Es en este último punto en el que se cristaliza la clave del conflicto: tanto unos como otros fundamentan sus argumentaciones tomando como base el deleite, pero mientras unos lo basaban en lo que, a su juicio, era un diseño racional de la obra para lograr ese fin, los otros se amoldaban tanto al gusto del público como a la "vena", el impulso creativo desbocado, del escritor (González Berrio, 1980: 126). En este sentido, y aunque les quedase siempre el último recurso de insultar al lector que "no tiene sentimiento ni conoscimiento de las cosas ingeniosas y gentiles" y "se deleyta de las bastas y grosseras" (1554: 3b-4a), los humanistas irán, con el paso del tiempo, sufriendo una derrota cada vez más notable; como señala García Santo-Tomás, "se irá marcando entonces una distancia entre la sólida tradición […] defendida por los preceptistas y la evidencia, por lamentable que fuera para algunos, de que un modelo nuevo se iba imponiendo definitivamente" (Lope de Vega, 2006: 27).

Ante esta tesitura, incluso los preceptistas más clásicos aceptan ciertos matices y concesiones para abrirse a las innovaciones que exigía el quehacer poético del momento (Lope de Vega, 2006: 28). En ocasiones, los esfuerzos por llegar a soluciones de compromiso sin socavar la autoridad de los clásicos, tenida por fundamentada sobre la razón y por tanto no susceptible de verse demudada por el paso del tiempo y el cambio

de las costumbres, resultan un tanto cómicas. Así es como López Pinciano —acaso sonriéndose él mismo ante lo endeble de su argumento— trata de conciliar la autoridad de Aristóteles, que fijaba —aunque de forma descriptiva, y no como obligación— en un día la duración de la tragedia, con la práctica que en la realidad se ejercía en el teatro contemporáneo: "los hombres de aquellos tiempos andaban más listos y agudos en el camino de la virtud; y así el tiempo que entonces bastó, agora no basta" (1998: 415).

Finalmente, esta situación acaba por llevar a la constatación de la paradoja definitiva: en la práctica, los preceptos clasicistas no solo no son necesarios para lograr el deleite del público, sino que a menudo resultan incluso contraproducentes. Así lo expresan autores como Tirso, que llegan a considerar que el paso del tiempo ha acabado por dejar la convención de reducir la duración de la obra a teatral no solo inútil, sino inverosímil (Lope de Vega, 2006: 83). El cambio del gusto ha acabado por atacar los preceptos con sus mismos términos.

Probablemente no haya voz que refleje tan acertadamente esta situación y este conflicto como la de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, leído por primera vez en 1609 ante la Academia de Madrid. Por medio del recurso a la ironía, el dramaturgo se permite navegar entre dos aguas: la una, la aparente lealtad y reconocimiento de superioridad de los preceptos de corte clasicista; la otra, su trayectoria teatral, que el poeta expone y reivindica "desde la atalaya del éxito, sin necesidad de justificaciones" (Lope de Vega, 2006: 54).

Así pues, el poeta se confiesa en un aprieto, obligado a componer un arte que refleje su quehacer a pesar de que, en lo que atañe a sus comedias, reconoce "haberlas escrito sin el arte" (16), no por ignorancia de los preceptos (17),

> Mas porque, en fin, hallé que las comedias
> estaban en España en aquel tiempo,
> no como sus primeros inventores
> pensaron que en el mundo se escribieran,
> mas como las trataron muchos bárbaros
> que enseñaron al vulgo sus rudezas;
> y así se introdujeron de tal modo
> que quien con arte ahora las escribe
> muere sin fama y galardón; que puede,

entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre.

Lope se hace eco aquí de la concepción habitual de un arte degenerado en manos de los ignorantes, pero, lejos de pretender restaurarlo a su antigua gloria, asume que el uso propio de los tiempos se ha llegado a sobreponer a las normas, supuestamente inmutables, de la "razón" y la "fuerza", la ἀνάγκη que en teoría obliga a las obras, en este caso teatrales, a ser de una determinada manera. Con ironía, pero también con orgullo, el Fénix no necesita disputar los preceptos clasicistas y su primacía, sino que se permite conceder a sus detractores que sean superiores, sin por ello dejar de reivindicar su propia labor. Así pues, reafirma su posición —y, con ella, su figura, verdadero "mito en vida" (Lope de Vega, 2016: 15)— con unos versos tan contundentes como los que siguen:

Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo 375
por la misma razón deleita el gusto.

De estos versos no solo destaca el irreductible orgullo de un autor que sabe que su producción, aun a despecho de sus críticos, es incuestionable, sino también la idea, acaso inquietante, de que es precisamente el hecho mismo de faltar conscientemente al arte la causa del inmenso éxito de sus comedias. Por entre los versos de este *Arte nuevo* se asoma, ineludible, la gran pregunta subyacente: si lo que busca la perfección formal en la literatura es alcanzar el ideal de *delectare*, y este se produce mejor sin ellas, ¿para qué valen exactamente estas normas, que llegan a entorpecer el fin para el que fueron creadas? Y si se recurre a separar el conocimiento y la ignorancia para diferenciar el gusto vulgar del elevado, ¿es que acaso esta ignorancia es ignorancia de algo más que de estas mismas reglas? ¿Sirven realmente tales preceptos para otra cosa que para sostenerse a sí mismos?

En esta encrucijada, en fin, se desarrollan los debates entre antiguos y modernos sobre el deleite literario durante el Siglo de Oro.

2. EL HUMANISMO

2.1. **Consideraciones preliminares**

Así pues, estas son las coordenadas fundamentales por las que se orienta la crítica literaria del Siglo de Oro español, así como del Renacimiento en toda la Europa occidental. A lo

largo de esta introducción, la novela griega ha hecho una aparición tímida pero sustanciosa a través de la identificación hecha por Amyot y el Desconocido de *Teágenes y Cariclea*, o las *Etiópicas*, con un modelo de literatura de entretenimiento honesto y provechoso. Para ahondar en la recepción que tuvo esta obra, que acabaría por conformar el modelo de la llamada novela bizantina, resulta necesario volverse ahora a los agentes que desarrollaron estas posturas literarias y que encontraron en la obra de Heliodoro un modelo digno de imitar.

Evidentemente, el alumbramiento del nuevo género vino de la mano, como no podía ser de otro modo, de literatos: por mucha teorización que exista en torno a la literatura, esta no podrá cristalizar en obra alguna si nadie se ocupa de la tarea de trasladar esos principios a la materia literaria. En este caso concreto, además, se da la situación de que existe una brecha importante entre la teoría y la práctica, por lo menos por parte de sus realizadores: ninguno de los autores que escribirán novela bizantina concilió su oficio de escritor con el de tratadista, si bien todos dejaron plasmados, en mayor o menor cuantía, retazos de su pensamiento en torno a la literatura en distintos paratextos y documentos menores. Con todo, el trabajo de teorización al respecto, de acoger y nutrir la semilla que germinaría en la novela bizantina, no fue realizado fundamentalmente por estos sujetos, sino que es el producto de un clima cultural creado, en la mayor medida, por el humanismo.

2.1.1. La cuestión del erasmismo

Antes de ahondar en el seno del movimiento humanístico y, posteriormente, en su relación con la novela griega y su descendiente en las letras españolas, la bizantina, conviene hacer una aclaración. A partir de la publicación en 1937 del monumental volumen *Erasmo y España*, de Marcel Baitallon, se ha venido repitiendo que la novela bizantina surge en el seno del erasmismo (Bataillon, 1966: 620-622; Rose, 1971: 159; Teijeiro Fuentes, 1988: 36; Baquero Escudero, 1990: 25; González Rovira, 1996b: 18; Fernández Mosquera, 1997: 67-68; Sánchez Soler, 2021: 55-56). Estrictamente hablando, esto no es falso: tomando como muestra las traducciones de las *Etiópicas*, el malogrado primer intento corría a cargo de Francisco de Vergara (Menéndez y Pelayo, 2008: 519), de conocida vinculación con el roterodamense (Bataillon, 1966: 273); la primera que realmente vio la luz, la ya tantas veces citada anónima de Amberes, está dedicada a Alonso Enríquez, abad de Valladolid, autor de la defensa *Pro Erasmo Roterodamo* (Teijeiro Fuentes, 1988: 40); y González Rovira señala la vinculación de Fernando de Mena, publicada en 1587, la más reciente y exitosa realizada durante el Siglo de Oro de la novela que nos ocupa, con

Alcalá, uno de los principales núcleos del erasmismo en España (1996b: 18). Asimismo, Teijeiro también engloba en esta corriente a Núñez de Reinoso, autor de *Clareo y Florisea* (1986), la primera novela que se considera, desde la clasificación de Menéndez y Pelayo, bizantina (2008: 522-523), que adapta, "imitando y no romançando" (Núñez de Reinoso, 1997: 95), los *Amorosi Ragionamenti* de Lodovico Dolce, traducción parcial a su vez de la *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio.

No obstante, existen unos cuantos matices que merecen ser tenidos en cuenta. El primero de ellos es la dificultad para determinar cuáles son exactamente esas posiciones erasmistas y por qué y hasta qué punto son proclives a la novela bizantina. Más allá de algunos rasgos un tanto superficiales y absolutamente generalizados, como el precepto horaciano de aunar el goce y el provecho, resulta difícil conciliar las posturas de un Valdés, preocupado sobre todo por la verosimilitud, ya sea histórica (1969: 171-172) o psicológica (1969: 172), pero que reconoce el valor de —algunos de— los libros de caballerías (1969: 173), con la rigidez de un Vives, cuya postura, si bien "no dista tanto de la de otros humanistas contemporáneos" como a menudo se supone (Gómez Montero, 1995: 93), lo lleva a censurar "en la misma reprobación todo género de novelas" (cf. Bataillon, 1966: 615) y a criticar los libros de caballerías por ofrecerse a las manos de las doncellas sin tratar más que de armas y de amores (Vives, 1996: 42). Si incluimos en el cómputo del erasmismo a figuras como Cervantes (Bataillon, 1966: 777-801), que refleja en el discurso del canónigo de Toledo en *Don Quijote* una poética profundamente influida por el aristotelismo de autores como Tasso (Forcione, 1970: 45), la cuestión se hace todavía más difícil de desentrañar.

2.1.1.1. Concomitancias entre la crítica literaria del erasmismo y la de otras corrientes humanísticas

Otra dificultad que entraña esta hipótesis es la confluencia de erasmistas y no erasmistas en este tipo de crítica literaria. Un ejemplo especialmente reseñable es el de Fray Antonio de Guevara, quien, a pesar de que "demasiado poco se ha dicho hasta qué punto es ajeno […] a la corriente erasmiana" (Bataillon, 1966: 620), ofrece el mismo tipo de críticas en el prólogo de su *Relox de príncipes* (1994: 38-39), así como en otros pasajes (Blanco, 2010). El hecho es que tales ataques, dirigidos a la literatura contemporánea y en particular a la de caballerías, estaban enormemente generalizados, llegando a convertirse en "una cláusula de estilo casi inevitable en la pluma de un escritor serio" (Bataillon, 1966: 623; cf. también la larga lista de autores que defienden esta postura, 1966: 622-

623, nota 1) e incluso a provocar una propuesta de prohibición de la ficción de caballerías en las Cortes de Valladolid (1966: 623).

En el ámbito moral, autores contrarreformistas, posteriores al "viento de delación que ha agostado la primavera del erasmismo español" (Bataillon, 1966: 491), reproducen posiciones verdaderamente semejantes a los criterios de la corriente considerada erasmiana: así, fray Lorenzo de Zamora, que ya escribe "al final del Humanismo, con la Contrarreforma en pleno auge" (Nieto Ibáñez, 2017: 46), pero que todavía se inscribe en una actitud dialogante con él, conforme a la actitud del Císter en su época (cf. Nieto Ibáñez, 2017: 47, nota 9), defiende el uso de las humanas letras (Zamora, 2022: 156 y ss.), pero reprende vivamente a los "poetas tiernos y enamorados", especialmente a las composiciones modernas, "peor que coplas de ciegos, invención satánica", que "no solo no se han de leer, pero ni oírse ni tocarse con las manos, porque con su pestilencia contaminan; ni verse con los ojos, que matan con su vista y perturban las buenas inclinaciones y costumbres", cuyo "veneno mortífero", pervierte a las "doncellitas" (2022: 164); no creemos necesario remarcar los paralelos con lo dicho por Juan Luis Vives en su *De institutione feminae christianae*. Todavía más tarde, en 1626, Juan Lerín García parece suscribir punto por punto la opinión de este autor; al menos, eso da a entender su falta de reparos en llevar a cabo "un plagio consciente y total" (Nieto Ibáñez, 2018: 157) del texto del cisterciense.

Por otra parte, como ya vimos, en una vertiente más acerva, los jesuitas —cuyo fundador es de sobra conocido por sus desavenencias con Erasmo (cf. Bataillon, 1966: 213, 726)— reproducen el mismo moralismo con respecto a la literatura, pero lo llevan a un extremo superior al de los anteriores autores: así, por ejemplo, en los *Tratados contra los juegos públicos* del padre Juan de Mariana, además de las consabidas críticas a la moralidad de las obras, teatrales en este caso —admiración por que las "costumbres [de su tiempo] se hayan tanto apartado de las antiguas" como para tolerarla, que con tales espectáculos "enciéndense en lujuria, la cual principalmente por los ojos y orejas se despierta, doncellas en primer lugar y mozos", y que "con representaciones vanas y enmascaradas aprenden vicios verdaderos" (Mariana, 1854: 413)—, empieza desarrollando un argumento de corte tradicional, "¿qué otra cosa contiene el teatro y qué otra cosa allí se refiere sino caídas de doncellas, amores de rameras, artes de rufianes y alcahuetas, engaños de criados y criadas…", que bien podría firmar Luis Vives (cf. Vives, 1996: 42), pero continúa con un requiebro novedoso: "…todo declarado con versos numerosos y

elegantes y de hermosas y claras sentencias esmaltado por donde mas tenazmente á la memoria se pega, la ignorancia de las cuales es mucho mas provechosa?" (Mariana, 1854: 413); aquí el placer estético, lejos de considerarse un aliciente de la literatura y uno de los dos grandes pilares donde se sustenta, se convierte en un peligro inaceptable que amplifica los males que pueda contener la obra, favoreciendo así su labor corruptora. No hay, por tanto, excusa ni atenuante en una pieza realizada de forma artificiosa, sino culpa añadida.

Bien es cierto, no obstante, que ni siquiera en esta divergencia nos encontramos ante un alejamiento total con respecto a las posturas de algunos de los humanistas de influencia erasmiana: si bien solo lo barajaba como hipótesis —sus coordenadas estéticas, y, quizás con mayor peso, también sus prejuicios, le impedían reconocer un atractivo *en acto* en tales ficciones perversas—, Vives también admite la posibilidad de velar el mal con una bella apariencia (Vives, 1996: 48). En ambos casos se trata, como ya hemos visto, de la inversión del modelo lucreciano: allí donde el epicúreo concebía el poema como un edulcorante que favoreciese la asimilación de saberes áridos, aquí se tiene por un placer que enmascara y difunde el vicio subyacente, de forma que el espectador consuma *voluptatem veneno illitam* (Vives, 1996: 48).

En el jesuita, además, también la propia verosimilitud, el famoso *veris falsa remiscere* horaciano —una de las fuentes fundamentales, recuérdese, de placer para el lector, si es que este no carece de juicio (cf. Desconocido, 1554: 3a)—, se tiene por riesgo y sufre un ataque: "Todos estos trampantojos y apariencias de verdad es razón que los descubramos" (Mariana, 1854: 414). En el fondo, se trata de una consecuencia coherente a las reservas moralistas con respecto a la ficción: si lo que se critica es la "literatura mentirosa" (Bataillon, 1966: 615), fuera de los prejuicios estéticos que pueda tener el humanista en cuestión, la consecuencia natural es que esta sea tanto más peligrosa cuanto más allegue la mentira a la verdad, en tanto que será más fácilmente considerada verdadera y, por tanto, logrará el engaño de forma más sencilla. También hallamos las mismas ideas en otros países; por ejemplo, Campanella piensa que "la fiction —mesnsongère par définition— est inacceptable", y censura a Homero porque "il introduit dans la poésie de faux dieux et de nombreux *vices sous l'apparence trompeuse de l'art*" (Boilève-Guerlet, 1993: 39; la cursiva es mía).

Esta corriente que ataca el placer artístico por permitir el paso inadvertido del vicio al espectador incauto tiene como ilustre antecedente al Platón de la *República* (Pl. *R*. 387b

1-6), uno de los más manejados diálogos del filósofo durante el Renacimiento —y, a decir verdad, prácticamente durante cualquier época— y que, por tanto, más influencia podía ejercer en la intelectualidad del momento. Poco importa si las alabanzas puestas en boca de Sócrates a las cualidades estéticas de los poetas de la Antigüedad eran sinceras y realmente se confesaba embrujado él también por la poesía —σύνισμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ'αὐτῆς (Pl. *R*. 607c 7)— o si se trataba tan solo de una concesión irónica a los aficionados para ahorrarse discusiones y llevar a buen puerto su posición contraria a la moral que transmitían tales versos sin necesidad de herir sensibilidades: en el campo de una cultura cristiana que mira con reservas —y, en ocasiones, con abierta hostilidad— el goce, estas palabras del filósofo estaban destinadas a dar un fruto tan abundante como severo.

El pensamiento de Mariana y otros —principalmente jesuitas— que lo siguen, de los que habla más extensamente García Berrio (1980: 510-530), tal vez llegase a posturas distintas, más intransigentes e, irónicamente, más dispuestas a aceptar que la literatura de su tiempo era, de hecho, placentera por derecho propio, pero estas germinaban a partir de los mismos presupuestos morales y estéticos que los de sus adversarios: bastaba la acentuación de algún rasgo concreto y el llevar los razonamientos hasta sus últimas consecuencias para producir, de un fondo común, resultados contrapuestos. Sea como fuere, hallamos en toda esta crítica literaria de fundamento moral unos presupuestos comunes, por más que se les dé distinta importancia y enfoque a cada uno de estos según el autor y la corriente.

Asimismo, también encontramos este tipo de censura fuera del ámbito español: recuérdese como el "desconocido amigo de su patria" plasmó su censura a la literatura contemporánea de su país sin verse forzado a cambiar —casi— palabra alguna del francés Amyot (*vid*. *supra*). Cerca de un siglo más tarde, Pierre-Daniel Huet reproduciría, en el *Traité de l'origine des romans*, razonamientos muy semejantes: si bien se muestra elogioso de los *romans* de sus contemporáneos —no en vano el *traité* sirve también como elogio a la *Zaïde* de Marie-Madaleine de la Fayette (Huet, 1966: 98)—, lo que lo sitúa en el punto opuesto a Amyot a ese respecto, también encontramos, por una parte, una vertiente de esa crítica, orientada en Huet a los *romans* de sus predecesores, —"un art, qui estoit le fruit de nostre ignorance, et de nostre grossiereté" (Huet, 1966: 80), "ouvrages, ausquels l'ignorance avoit donné la naissance" (1966: 91)—; por otra, los elementos comunes en esta crítica literaria, de origen renacentista: la función de

educación, fundamentalmente moral, del arte, incluyendo el castigo a los malos y elevación de los buenos (cf. Amyot, 1553: IVb) —"La fin principale des Romans, ou du moins celle qui doite estre, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, a qui il faut toûjours faire voir la vertu coronnée; et le vice chastié" (Huet, 1966: 5)—; la importancia de la verosimilitud —"la vray-semblance […] est essentielle au Roman" (1966: 10)—; incluso coincide con el obispo de Auxerre en la relación entre este género y la historia, tanto en diferencia —"Je dis fictions, pour les distinguer des Histoires veritables" (Huet, 1966: 5)— como en el origen:

> Strabon […] dit que les histoires des Perses, des Medes et des Syriens n'ont pas merité beaucoup de creance; parce que ceux qui les on escrites, voyant que les conteurs de fables estoient en reputation, crurent s'y mettre aussi en escrivant des fables en forme d'histoires, c'est à dire des Romans. D'où l'on peut conclure que les Romans […] ont eu parmy nous la mesme origine (1966: 89)

Sin duda, las posturas de Huet están más desarrolladas, más sistematizadas, y probablemente sean más originales; sin embargo, ambos autores beben de un fondo común, un fondo en el que, en el caso de Huet, sin duda está ya integrado Amyot.

Con todo, el campo más fértil en paralelos a las críticas más comunes que emitía el humanismo español hacia sus literatos contemporáneos —especialmente en lo que se refiere a lo puramente estético— se encuentra, probablemente, en Italia, donde "such criticism originated and developed in full force" (Forcione, 1970: 22): allí, los *romanzi* y, sobre todo, el *Orlando* de Ariosto habían generado una feroz polémica en torno a los límites estéticos de la literatura y su deber o libertad para con los preceptos hallados en el arte de la Antigüedad (García Berrio, 2006: 290). Cuando el aristotélico Cascales, verdadero saqueador de los preceptistas italianos, critica que "los escriptores de caballerías, […] como salen de las leyes de Poesía en otras cosas mayores, para lo de menos calidad querrán usar de su executoria" (García Berrio, 2006: 289); está, en realidad, traduciendo a Minturno (García Berrio, 2006: 290), haciendo la sencilla adaptación de la censura a los *romanzi* italianos, "poemas caballerescos fantásticos" (García Berrio, 2006: 290), a la de los libros de caballerías españoles, en un movimiento análogo al del Desconocido con el prólogo firmado por Amyot.

Por su parte, Minturno criticaba los *romanzi*, según él inventados —y en consonancia con lo que diría Huet (1966: 80)— por "i Barbari" (1564: 32) y preferidos solo por "huomini volgari, che non sanno, che cosa è la Poesía: nè conoscono in che consiste l'eccellentia

del Poeta" (1564: 26), por ver que en ellos "non esser la forma, e la regla, che tenero Homero e Virgilio" (1564: 27), hasta el punto de que dice no poder afirmar "che ne'Romanzi di lui [Ariosto], e de gialtri sea quella poesia; laqual' Aristotele e Horazio s'insegnagno" (1564: 26).

No era su postura una anomalía en su país natal: Trissino afeaba al *Amadís* que no respetase la unidad de acción que imponía el aristotelismo (1729: 97) y, a propósito del decoro, afirmaba que "molti, esempi poi ne la nostra lingua di costumi non buoni, non convenienti , non simili, e non equali si potranno trovare ne li nostri Romanzi, e forfe in qualch'un altro" (1729: 104); Pigna, aunque aprobaba la obra de Ariosto y reivindicaba el *romanzo* italiano, era extremadamente crítico con los libros de caballerías españoles, "pieni […] di vanità […] in cui tratenimento solo vi è per li sciocchi, per li fanciulli, et per la feccia del volgo" (1554: 40)… Todo ello, auspiciado por el famoso verso de Petrarca, "sogno d'infermi, e fola di romanzi" (*Triumphus cupidinis IV*, 66), que había sido interpretado como crítica literaria por Minturno (1564: 30).

Otros ejemplos podrían aducirse que enriqueciesen la visión de conjunto del panorama de la crítica literaria, pero baste lo dicho para apuntar que tampoco la vertiente estética de las críticas de los humanistas españoles era en absoluto un producto aislado ni excepcional, sino que se hallaban muy bien representadas en el panorama europeo del momento, con un foco especialmente vigoroso en Italia, cuya influencia se extendió por todo el continente.

2.1.1.1. Atribución al erasmismo de rasgos generales sin relación con Erasmo

No contribuyen, desde luego, a esclarecer este asunto las consecuencias de que Bataillon haya afirmado que "la crítica de las novelas, y particularmente de la literatura caballeresca, es un rasgo fundamental del erasmismo español", (1966: 616); independientemente de la veracidad de tal sentencia —que, como poco, cuenta a su favor con las figuras de algunos erasmistas indudables, como los ya citados Vives y Valdés—, la crítica ha extraído de ella la tendencia a considerar que la crítica a las novelas caballerescas es signo de erasmismo o, por lo menos, de posiciones erasmizantes: así, por ejemplo, se afirma de Fray Antonio de Guevara que "se acerca a los erasmistas en su rechazo de la literatura de entretenimiento" (Blanco, 2010: 84), se vincula a Núñez de Reinoso con el erasmismo por su rechazo a las novelas de caballerías (González Rovira, 1996b: 18) y, en suma, se catalogan todo este tipo de manifestaciones como "críticas

erasmianas". Se trata, en el fondo, de un argumento circular: dado que la crítica a los libros de caballerías es grata a los seguidores del erasmismo, puede considerarse que se trata de un rasgo de esta corriente; por tanto, que un autor muestre su censura a tales obras prueba su pertenencia a tal círculo. Secundariamente, se produce también otra falacia que ayuda a cimentar esta forma de identificación: dado que estas críticas, bajo este prisma, son erasmistas en esencia, y se encuentran por doquier, puede concluirse que la influencia de Erasmo en la crítica literaria es arrolladora, lo que a su vez facilita, habida cuenta del ingente sustrato encontrado, justificar la influencia del roterodamense en estos aspectos.

Con todo, el mayor obstáculo para tal genealogía es el hecho de que este tipo de posiciones poéticas *no provienen de Erasmo*, al que "rara vez lo sedujo la pura literatura" y vivió de espaldas a las literaturas modernas (Bataillon, 1966: 614). Si bien es cierto que el humanista animaba a aprovechar las letras humanas para el provecho del espíritu, su atención se dirigía a los clásicos grecolatinos, "las obras de los poetas y filósofos paganos" (Rotterdam, 1995: 72), revestidos de una autoridad casi incuestionable y a los que podía atribuir sin temor a que lo contradijesen todo tipo de lecturas alegóricas (1998: 73-74), siguiendo una rica tradición que no solo se había ya producido en la Antigüedad, tanto por parte de paganos, como Porfirio (*Antr.*), como de cristianos, como Clemente (*Prot*. VI 11, 89), sino que llegaba a su propio tiempo con fuerza renovada desde el ocaso del Medievo, con destacadas muestras como el *Ovidius Moralizatus* (Seznec, 1983: 82); ante esta posición, si no de desprecio, sí de pura indiferencia por el panorama de los libros "de entretenimiento" de su tiempo, difícilmente podría esperarse que surgiese directamente del propio Erasmo ningún movimiento de renovación literaria —o, al menos, ningún movimiento de renovación *estrictamente* literaria; su influencia en el género del diálogo, por más que no provenga exclusivamente de él, es innegable (Bataillon, 1966: 643)—.

2.1.1.2. Necesidad de reconocer el erasmismo como parte de un movimiento humanístico más general

Por todo ello, creemos que tiene un sentido más pleno atribuir la gestación de este tipo de críticas literarias a una posición humanista de signo más general, y no a una específicamente erasmista, por más que autores influidos por Erasmo formasen parte de dicho movimiento; de esta forma se integran y entienden mejor las influencias producidas por corrientes más recientes que supusieron una importante renovación en la forma de ver el fenómeno literario tales como el aristotelismo, que, como ya vimos, no se asentó en

España hasta la publicación de la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano en 1596, más de medio siglo posterior a la muerte del filósofo (Bataillon, 1966: 493). Por otra parte, lo que esta tendencia de crítica literaria pudo recibir directamente de Erasmo, "una vocación humanista que busca en la Antigüedad un modelo de vida" (González Rovira, 1996b: 16), no era otra cosa que el mismísimo núcleo de identidad del humanismo como movimiento, que, por tanto, podía hallar también en cualquier otra parte de las corrientes que sacudían la Europa del momento: en el seno de un movimiento que busca la renovación integral de la sociedad y de la cultura mirándose en el espejo del francamente idealizado mundo clásico, lo específico y reseñable no es tanto que se desdeñen las manifestaciones coetáneas —los *romanzi* italianos, los *romans* franceses, los libros de caballerías españoles— en favor de los modelos de la Antigüedad —los poemas de Virgilio y Homero, en la vertiente puramente épica, y las *Etiópicas*, fundamentalmente, en un modelo más apegado a lo novelesco—, sino acaso que en ocasiones estas se defiendan o se hagan esfuerzos de conciliación: acaso no merezcan tanto en la era del humanismo una consideración de particularidad los *antiguos* como los *modernos* (cf. Bolième-Guerlet, 1993: 12).

Una muestra del origen más genéricamente humanista de los postulados que nos atañen la encontramos en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés: en este opúsculo, el humanista de vinculación erasmista considera que la lengua castellana es, aunque no en esencia, sino por accidente, "más vulgar" que el toscano,

> porque […] la toscana stá ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scrivir buenas cosas, pero procuraron escrivirlas con estilo propio y muy elegante, y como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad (Valdés, 1969: 44).

Las ideas subyacentes a este pasaje reflejan el valor dado a la figura del modelo, una figura cuya importancia se basa en las teorías renacentistas de la *imitatio* (cf. García Galiano, 1992: 22-23); a grandes rasgos, la *imitatio* buscaba alcanzar la elocuencia en la lengua latina, tanto en un sentido puramente lingüístico como retórico, a través de la imitación de una serie de modelos intachables, principalmente Virgilio y Cicerón, que servirían de paradigma inapelable para los distintos géneros oratorios y literarios (García Galiano, 1992: 22-23). Para el entendimiento de esta postura, ha de tenerse en cuenta el

estatus del latín como lengua de corpus: dado que a través de los cientos de años del medievo el uso lo había ido transformando hasta convertirlo en una serie de sistemas independientes y, hasta cierto punto, mutuamente ininteligibles —las lenguas romances—, es lógico que se buscase la restauración de esta lengua a un estado primigenio, máxime si este devenir se concebía como una decadencia.

Secundariamente, estos conceptos se aplicaron también a las lenguas romances: para cristalizar su potencial de pureza lingüística y esplendor literario, las distintas lenguas necesitaban que en cada una de ellas se alzase una serie de autores que llevasen a perfección los distintos géneros y sirviesen como modelo a sus sucesores (García Galiano, 1992: 26), que verían su calidad lingüística y literaria valorada "desde el punto de vista de su fidelidad al *modelo* insuperable de la que es referencia" (1992: 43). Para el italiano de la Toscana, los referentes —para prosa y verso, respectivamente— fueron Boccaccio y Petrarca (1992: 218); como ya escribimos, así lo recoge Juan de Valdés.

Al hacer esto, el humanista no se está situando en la órbita de Erasmo —quien, si bien no fue en absoluto ajeno a la discusión en torno a la *imitatio*, le dedicó su atención únicamente en lo que atañía al ejercicio del latín, defendiendo en su *Ciceronianus* la imitación ecléctica (1992: 141)—, sino del neoplatónico Pietro Bembo (1992: 218), que, de hecho, defendía, contrariamente al roterodamense, la imitación simple sobre la compuesta (1992: 127-128). Esto no quiere decir que Valdés fuera también un ciceroniano; de hecho, menta una serie de autores en los que se ve "la natural propiedad y puridad de la lengua" griega y de la latina (Valdés, 1969: 176), y no a un único representante por cada idioma, por lo que presumiblemente fuese en esto, como en tantas otras cosas, más afín al holandés; tampoco busca, como el filósofo italiano, la creación de una lengua literaria específica (García Galiano, 1992: 219), sino que tan solo se preocupa por escribir como habla (Valdés, 1969: 154). No obstante, en lo que respecta a la discusión de la literatura en romance, el hecho es que está aceptando el grueso del marco teórico establecido por Bembo, encumbrador de Petrarca y Boccaccio (García Galiano, 1969: 218), y no está aportando, al menos a simple vista, nada específicamente erasmiano al conjunto de la discusión: tanto él como su maestro son piezas en el marco mayor de una discusión humanística.

Todo ello lleva a replantear la pertinencia del concepto de erasmismo en el humanismo español o, al menos, en alguna de sus vertientes: por una parte, lleva aparejado el riesgo de hacer depender de la figura de un único individuo, por brillante que sea, procesos

sociales e intelectuales mucho más complejos, que abarcan enormes distancias cronológicas y espaciales y en los que también está inmersa, como actor y paciente, esa misma figura; por otra, si atendemos a la ingente influencia que encuentra Bataillon en toda la España del Siglo de Oro (1966), el erasmismo se hace, de puro abarcar, un movimiento difuso y un tanto indefinido: resulta extremadamente verosímil, dado el alcance de obras como el *Enquiridión* (cf. Bataillon, 1966: 190-205), suponer posible una influencia de Erasmo en casi cualquier autor de la intelectualidad del Siglo de Oro español, pero tampoco parece razonable, precisamente debido a la gran difusión de su obra y su pensamiento, catalogar de erasmista a cualquier persona que tenga "que ver con el erasmismo por algún lado de su vida o de su obra" (Bataillon, 1966: 623), y todavía lo es menos, una vez hallado algún tipo de conexión, considerar que toda la obra de tal autor refleja el pensamiento de un movimiento erasmista unitario.

2.1.1.3. El problema del dualismo en la definición del erasmismo por la crítica y sus consecuencias

A menudo, la consideración del erasmismo por la crítica afín a tal concepto peca de una suerte de dualismo que contrapone esta corriente, que goza de una relativa definición, a un fondo más difuso que se opone a ella: en esta división bipartita salen al encuentro distintas categorías binarias, no todas desarrolladas por todos los autores, ni formuladas como características de dos conjuntos claramente diferenciados, pero que tienden igualmente a alinearse en estos dos bloques: erasmismo frente a antierasmismo, humanismo frente a escolástica —"a pesar de la hostilidad de los defensores de la escolástica, pues en Lovaina el humanismo no tiene la buena fortuna de disfrutar de situación privilegiada, de protección oficial, como ocurre en la Universidad de Alcalá" (Bataillon, 1966: 116)—, modernidad frente a tradición —" la ciencia escritural marchaba hacia adelante sin dejarse frenar por las exigencias de la ortodoxia nueva, aunque no sin suscitar las recriminaciones del tradicionalismo estrecho" (Bataillon, 1966: 741)—, piedad interior frente a ritualismo y dogma —"la reimpresión del *Enchiridion* le suministraba la ocasión de predicar un cristianismo interior que prescinde de los dogmas, de las ceremonias y de las reglas" (Bataillon, 1966: 97)—, judeoconversos frente a cristianos viejos —"El erasmismo, el iluminismo y el misticismo fueron cultivados por bastantes conversos" (Castro Quesada, 2002: 345)—, intelectualidad frente a ignorancia —"el pueblo español entero se encontró asociado, de grado o por fuerza, a la acción inquisitorial. Ahí está el resorte por excelencia de la 'inquisición inmanente' […]. Y a

ello se debe que el misoneísmo y la ignorancia acaben por prevalecer sobre los novadores y los sabios" (Bataillon, 1966: 491)—, europeísmo frente a hispanismo —"tal grado de lúcida modernidad […] fruto sin duda del triunfo de un sano espíritu europeísta que fue rápidamente combatido" (García Berrio, 1980: 337)—, tolerancia frente a intolerancia —"No niego que el humanismo cristiano —tan laico— de Erasmo y de sus lectores españoles me mereciera más simpatía que el teocratismo intolerante de sus adversarios" (Bataillon, 1966: XIV)—… en un esquema de relaciones que, si bien no es absolutamente cerrado, se apoya a menudo en el hecho de encontrar alguna de estas características para sostener las otras.

Con todo, más allá de todas estas categorías contrapuestas, probablemente la que resulta de más significación, ya que hasta cierto punto vertebra todas las demás, es aquella que opone el individuo, a "los más altos espíritus de España" (Castro Quesada, 2002: 263) a la masa, el "vulgo irresponsable", de la cual emana, irrefrenable, la "OPINIÓN, monstruosa y avasalladora" (2002: 97); probablemente en ningún otro autor de cuantos tratan el tema sea más explícita esta forma de ideología individualista y elitista —o 'pensamiento', si se prefiere dicho término, para evitar que "vinieran a mezclarse impropias actitudes de 'derecha' o de 'izquierda'" (Castro Quesada, 2002: 243-244; nota 57)— como en Américo Castro[5], que no titubea en oponer —de forma totalmente explícita— la "masa" a "las individualidades inquietas y curiosas" (Castro Quesada, 2002: 230); no parecen en vano las relaciones, aunque conflictivas, del autor con el filósofo Ortega y Gasset (cf. Castro Quesada, 2002: 12), teorizador de esta distinción esencial en el conocidísimo ensayo *La rebelión de las masas*. El siguiente pasaje de esta obra, aunque extenso, sintetiza bien el grueso de la cuestión y puede ayudar a comprender su relevancia en la teorización del erasmismo como movimiento y su relación con el ambiente en el que surge y se desarrolla:

> La sociedad es siempre una unidad dinámica de dos factores: minorías y masas. Las minorías son individuos o grupos de individuos especialmente cualificados. La masa es el conjunto de personas no especialmente cualificadas. No se entienda, pues, por masas, solo ni principalmente "las masas obreras". Masa es el "hombre medio". De este modo se convierte lo que era meramente cantidad —la muchedumbre— en una determinación

[5] Resulta curiosa, y un tanto irónica, la evolución que tuvo el pensamiento del hispanista respecto a la cuestión del erasmismo. Según refiere Forcione, en una reunión privada que tuvieron Américo afirmó vehementemente, para desconcierto del americano, que "There is absolutely nothing of Erasmus in Cervantes's work!" (1982: X). Si se trataba de una postura sincera o una simplificación provocativa es imposible determinarlo dado el carácter particular del encuentro.

> cualitativa: es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico. ¿Qué hemos ganado con esta conversión de la cantidad a la cualidad? Muy sencillo: por medio de ésta comprendemos la génesis de aquella. Es evidente, hasta perogrullesco, que la formación normal de una muchedumbre implica la coincidencia de deseos, de ideas, de modo de ser, en los individuos que la integran. Se dirá que es lo que acontece con todo grupo social, por selecto que pretenda ser. En efecto; pero hay una esencial diferencia.
>
> En los grupos que se caracterizan por no ser muchedumbre y masa, la coincidencia efectiva de sus miembros consiste en algún deseo, idea o ideal, que por sí solo excluye el gran número. Para formar una minoría, sea la que fuere, es preciso que antes cada cual se separe de la muchedumbre por razones especiales, relativamente individuales. Su coincidencia con los otros que forman la minoría es, pues, secundaria, posterior, a haberse cada cual singularizado, y es, por lo tanto, en buena parte, una coincidencia en no coincidir. Hay cosas en que este carácter singularizador del grupo aparece a la intemperie: los grupos ingleses que se llaman a sí mismos "no conformistas", es decir, la agrupación de los que concuerdan solo en su disconformidad respecto a la muchedumbre ilimitada. Este ingrediente de juntarse los menos, precisamente para separarse de los más, va siempre involucrado en la formación de toda minoría […].
>
> Cuando se habla de "minorías selectas", la habitual bellaquería suele tergiversar el sentido de esta expresión, fingiendo ignorar que el hombre selecto no es el petulante que se cree superior a los demás, sino el que se exige más que los demás, aunque no logre cumplir en su persona esas exigencias superiores. Y es indudable que la división más radical que cabe hacer de la humanidad es ésta, en dos clases de criaturas: las que se exigen mucho y acumulan sobre sí mismas dificultades y deberes, y las que no se exigen nada especial, sino que para ellas vivir es ser en cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismas, boyas que van a la deriva (Ortega y Gasset, 1928: 17-19).

Así pues, en el esquema conceptual del erasmismo, este se constituye, precisamente, en tanto que se separa de la gran masa a través de una individualización: cada vez que se encuentre un pensamiento individualizable, que no consista en "desposarse fervorosamente con la tradición, con ideas ya aceptadas por el vulgo" (Castro Quesada, 2002: 535), este es susceptible de ser leído como parte de la minoría erasmiana. No es complicado hallar estas "minorías selectas" en "los conversos de primer orden [que] recurrieron a [elevarse sobre los demás] […], no por jactancia, sino por amor a lo debido a la propia persona", cuyo "amor propio iba unido en ellos al amor a lo excelente" (Castro Quesada, 2002: 353), y el "poder público" que "se halla en manos de un representante de

masas", "tan poderosas, que han aniquilado toda posible oposición", "dueñas del poder público en forma […] incontrastable y superlativa" (Ortega y Gasset, 1928: 49) en "el poder [que, en el Siglo de Oro,] se limitaba a actuar sobre los sentimientos 'igualitarios y hostiles' de las masas, sobre ocultos atavismos ancestrales del pueblo" (García Berrio, 1980: 78). La masa que "no desea la convivencia con lo que no es ella", que "odia a muerte lo que no es ella", (Ortega y Gasset, 1928: 74) es la misma que ostenta "el sentimiento 'cristiano viejo' […], en su oscuro instinto igualitario, hostil a los hombres que tienen dinero y saben ganarlo", (Bataillon, 1966: 491), "hombres indignos e incultos que odian a los hombres de valor" (1966: 490), que, "ciega, torpe y sanguinariamente […], han reconocido siempre tarde a sus salvadores y han prestado demasiado pronto oído a sus carceleros" (García Berrio, 1980: 78), en este caso la Inquisición y su aparato represivo (Bataillon, 1966: 316).

Poco importa que las condiciones sociales de las que hablaba Ortega y Gasset no se den en absoluto en el Siglo de Oro (1928: 23-53) o que Bataillon diga que lo que se opuso a Erasmo "no fue tanto *la rebelión de las masas* cuanto el funcionamiento del organismo inquisitorial" (1966: 316; la cursiva es mía), porque en el fondo de la cuestión subyace el concepto de una muchedumbre anónima que asfixia cualquier esfuerzo individual de elevarse por encima de su vulgaridad, de la que se aprovechan sus caudillos para castigar e impedir todos estos intentos, con el fin último de salvaguardar el orden social.

No falta tampoco, por otro lado, un juicio de valor, más o menos explícito, en esta división: no en vano escribía Ortega y Gasset que la rebelión de las masas le producía algo más que "algunas palabras displicentes, desdeñosas, un poco de abominación y otro poco de repugnancia", debido a su "interpretación de la historia radicalmente aristocrática" (1928: 23-24). A ello se suma la identificación explícita entre aquellos intelectuales del siglo XX que rescataron y difundieron el concepto de erasmismo con esas figuras que reivindicaban (cf. Castro Quesada, 2002: 10-11), lo que favoreció la consolidación de una forma de ver a estos erasmistas como una élite de intelectuales que, aun avasallados por unas masas ignorantes y envidiosas que trataban de subsumirlos en su misma mediocridad o, si esto fuera imposible, destruirlos por cualquier medio necesario, daban los mejores frutos de su tiempo mientras trataban, con trágico fracaso, de iluminar a sus contemporáneos; en una palabra, veían a los erasmistas de la misma manera que se veían a sí mismos.

No significa esto, por supuesto, que toda la crítica literaria que acepta el marco del erasmismo siga estas posturas ideológicas, especialmente en lo que atañe a la concepción individualista de la intelectualidad frente a la muchedumbre; no obstante, todos estos autores beben, más en mayor que en menor medida, de aquellos teorizadores primeros, cuyos estudios estaban hasta muy alto grado entreverados de estas concepciones. El ejemplo de la relación del erasmismo y la novela bizantina es paradigmático: Teijeiro Fuentes (1988: 35), Baquero Escudero (1990: 25), González Rovira (1996b: 17), Fernández Mosquera (1997: 66), todos ellos sustentan su concepción de que la poética vio la luz en el seno del erasmismo remitiendo a las mismas páginas, un tanto magras, de Bataillon, en las que, aunque sí se señalen algunas coincidencias interesantes, no se referencia ni una sola afirmación explícita de boca de un erasmista que apoye que estos la tenían en tan alta estima: las únicas citas referidas son de Amyot y de su anónimo traductor, lo que no prueba ninguna relación específica entre el género y el movimiento intelectual (Bataillon, 1966: 620-622).

Significativamente, no faltan algunos autores proclives a relacionar la novela bizantina con el movimiento erasmista que admiten implícitamente esta falta de relación específica: así pues, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes escribe: "Desde un primer momento, el descubrimiento de Heliodoro y Tacio, y la imitación al castellano de la novela de este último gracias a la imaginación literaria de Núñez de Reinoso, son recibidos con muestras de fervoroso agrado por los círculos erasmistas y *humanistas en general*" (2007: 163; la cursiva es mía). De forma similar, Stanislav Zimic afirma: "Por la relativa verosimilitud de la trama, la atractiva forma literaria, el buen estilo y la ejemplaridad moral, a los erasmistas y *otros humanistas* les parecía un sustituto ideal de los descabellados libros de caballerías" (2005a: 17; la cursiva es mía).

El caso de Constance Hubbard a este respecto es especialmente curioso: fundamenta, como los anteriores, la adhesión del erasmismo a la novela bizantina por las mismas citas a Bataillon (1971: 157); no obstante, en vistas de que la teorización de Bataillon y otros autores, basada sobre todo en aspectos puramente estéticos, "do little to explain why it held such interest *specifically* for Erasmians in Spain" (1971:159; la cursiva es mía), en lugar de replantear hasta qué punto puede ser real la relación del género específicamente con los erasmistas y en tanto que erasmistas, aplica un criterio sociológico, por el que estos verían en el desarraigo de los protagonistas de las novelas griegas, acechados por la inestable fortuna y vagabundos tras ser arrancados de su tierra, su propia situación, tanto

por la caída en desgracia de Erasmo y sus partidarios en la corte española (1971: 160) como por la condición de muchos de ellos de judeoconversos (1971: 157), teoría a la que se adscribiría Diana de Armas Wilson (1991: 21). Esto es, en vista de que la relación entre este grupo y el género literario no se encontraba suficientemente explicada ni fundamentada, se apoya en una categoría asociada —los conversos— en la que encuentra mayor fundamento para apuntalar la relación: al fin y al cabo, aunque el linaje judío de Núñez de Reinoso no sea absolutamente seguro, tal como señala Jiménez Ruiz en su edición del *Clareo* (Núñez de Reinoso, 1997: 8, nota 6), no solo era una hipótesis defendida por Bataillon (1964a: 58) y considerada como "probable, aunque no comprobada" por Asensio (1972: 133), sino que se trata de la tesis central del estudio de la autora. De esta forma, se produce la tendencia, criticada por Jiménez Ruiz, de "repetir las conclusiones establecidas por la crítica precedente sin interés por demostrar su validez" (Núñez de Reinoso, 1997: 13), aunque para ello haya que desarrollar nuevas justificaciones: así, en lugar de desarrollar hipótesis a partir de argumentos, se desarrollan argumentos nuevos para sustentar viejas hipótesis.

2.1.1.4. La crítica al concepto tradicional de erasmismo de Gustavo Bueno y sus discípulos

Este trabajo no es el primero que trata de dar perspectiva a la hipótesis erasmista. A pesar del objetivo —por otra parte, explícito— de reivindicación nacional y del cinismo quizás excesivo de sus conclusiones, puede hallarse algo de cierto en las críticas de Gustavo Bueno al concepto de erasmismo español que se maneja habitualmente: posiblemente no haga falta llegar al extremo de afirmar que "el erasmismo español habría que entenderlo […], y a lo sumo […], como una 'encuadernación' de ideas comunes" (Bueno Martínez, 1999: 66), ni atribuir la existencia del término, como hace el filósofo, a un "complejo de inferioridad" por parte de los estudiosos españoles (Bueno Martínez, 1999: 64) —argumento que, por otra parte, fácilmente podría ser esgrimido en su contra, lo que acabaría por convertir el debate académico en un cruce de acusaciones a la psicología del adversario profundamente estéril que en nada esclarecería el objeto de estudio—, pero sí parece pertinente relativizar su huella señalando, por ejemplo, que muchas de sus rasgos preexistían a la llegada de la obra del humanista, fuera por la influencia islámica y judía (Bueno Martínez, 1999: 64) o por el surgimiento de unas "élites alfabetizadas" de signo burgués (Bueno Martínez, 1999: 65), y que, en definitiva, en muchas ocasiones Erasmo, como quien dice, llovió sobre mojado —lo que, precisamente, le permitió tal aceptación;

el propio Bataillon reconoce utilizar el término "erasmismo" en un sentido amplio, que incorpora movimientos afines, incluso fortuitamente, al humanista holandés, sean estos contemporáneos, posteriores o aun anteriores (1966: XIV-XV), aunque no siempre se actúe en consecuencia—.

A partir de estas palabras del filósofo —que, por cierto, no suscribimos, o, al menos, no totalmente: al fin y al cabo, uno de los motivos que llevan a Gustavo Bueno a rechazar el concepto de erasmismo es la intención de rechazar el origen europeo de las posturas identificadas como tales (1999: 64), mientras que a lo largo de estas páginas hemos tratado de inscribir todas estas manifestaciones en las corrientes humanísticas, más generales, que dominaban la Europa renacentista—, sus discípulos, los integrantes de la corriente autodenominada como materialismo filosófico, han desarrollado y perpetuado la crítica al erasmismo y su aplicación a distintas corrientes y autores, convirtiéndose en lo que quizás sea el campo más fértil en este tipo de críticas. La bibliografía producida por estos autores al respecto es bastante numerosa, y también las críticas diseminadas por el resto de sus trabajos. Como una muestra especialmente significativa de ello, López Calle publicó nada menos que cinco artículos desgranando la visión del erasmismo en Cervantes según Américo Castro tan solo en 2011 para la revista *El Catoblepas*. Muchos de los argumentos que esgrimen él y otros autores coinciden en gran medida con lo aquí expuesto: la necesidad de "reducir al erasmismo a unos límites conceptuales, espaciales y cronológicos mucho menores de los mantenidos por Bataillon" (de la Fuente Merás, 2005), censurar que la tendencia a "suponer que el erasmismo es igual a modernidad y que no adherirse a él, significaría un retroceso a la época medieval" (de la Fuente Merás, 2008), y señalar lo arbitrario y parcial en la identificación de los rasgos erasmistas —"esto equivale a decir que si quitamos del personaje lo que no es erasmiano, lo que resta nos deja un personaje erasmiano" (López Calle, 2011c)— y la gratuidad de la identificación de erasmistas con cristianos nuevos (López Calle, 2011e) son algunos ejemplos. Como puede verse por los ejemplos citados, uno de los temas predilectos de esta corriente es demostrar que "no cabe hablar de un Cervantes erasmista" (García Maestro, 2017: 2896).

Existen obstáculos, no obstante, que dificultan que estas críticas se propaguen y calen en el ambiente académico: por una parte, la indudable filiación de estas con los objetivos nacionalistas de Gustavo Bueno, presumiblemente heredados por sus continuadores, que amenazan seriamente su imparcialidad y cientificidad —o, como poco, a la percepción

que se pueda tener externamente de estas—; por otra, la integración de toda la obra en un sistema filosófico concreto y complejo, el materialismo filosófico, al que habría que adscribirse para dotar de pleno sentido a estos argumentos: para definir el marco teórico en el que desarrolla su *Crítica de la Razón Literaria*, Jesús G. Maestro afirma que "aunque sea materialista y racionalista no es monista ni teológica, sino que se basa en el principio de *symploké*. Esta perspectiva, indudablemente, es platónica, escolástica, espinosista, hegeliana y buenista" (2017: 59).

A ello se suma, además, la falta de forma académica de la obra de estos autores, que construyen su obra "de espaldas a la Universidad" (García Maestro, 2017: 55), y que a menudo muestran una notable indiferencia en convenciones como la cita o la configuración de la bibliografía. La revista *El Catoblepas*, feudo del materialismo filosófico, de hecho, no aparece siquiera listada en bases de datos como Scopus. Esto dificulta que se establezca un diálogo productivo con los círculos universitarios y condena a esta corriente a una cierta endogamia.

Afortunadamente, no es el materialismo filosófico el único ámbito que ha cuestionado la manera tradicional con que la crítica ha abordado el concepto de erasmismo y los esquemas maniqueos con los que se analiza, así como la aplicación de estas concepciones duales a otras consideraciones, más generales. Así, por ejemplo, Bécares Botas ha criticado, como reduccionistas y ajenos a la realidad, este tipo de oposiciones, centrándose en "aquella oposición ilustrada que veía la Escolástica y el Humanismo como movimientos culturales en oposición polar" (2004: 22), lo cual, si bien no atañe específicamente al erasmismo, sí puede, en buena medida, aplicarse a él.

En su reseña del libro de Alban Keith Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision*¸ Márquez Villanueva advierte contra "el peligro de reducir la formación intelectual de Cervantes a un virtual monopolio erasmista, haciendo de él la clase de monstruo que llamamos hombre de un solo libro" (1984: 132); dicha advertencia vale para Cervantes, vale para el resto de autores que escribieron novela bizantina y vale también para el conjunto al completo del humanismo en la España el Siglo de Oro. Al hacernos eco de estas posturas contrarias al concepto de erasmismo, y proponer además nuestra propia crítica, no pretendemos, desde luego, negar la importancia del roterodamense en la cultura aurisecular, sino relativizarla y entenderla como parte, sin duda importante, pero una parte, al fin, entre muchas otras, de un contexto más amplio. Se trata de entender la

realidad cultural del Siglo de Oro en su rica complejidad y de evitar encajarla en el molde preestablecido de una corriente concreta, y más todavía de un nombre concreto.

2.1.2. El humanismo como movimiento diverso

Ahora bien, el hecho de que no se admita un monopolio erasmista sobre la novela bizantina o de considerar que el uso del término 'erasmista' en sí mismo resulta demasiado ambiguo en muchas situaciones como para ser de utilidad no impide que se diferencien distintas corrientes dentro del movimiento humanista. Así pues, Lourdaux señala:

> A côté d'un courant intellectuel habituellement appelé Humanisme, —c.-à-d. un mouvement d'ordre purement philologique, où les amateurs des belles lettres comme les anciens classiques, en s'inspirant de leurs idées et de leur forme d'expression, s'adonnaient aux études— il y a lieu de parler d'un humanisme chrétien (1972: 57).

Lo cierto es que parece un tanto exagerado considerar que el humanismo florecido fundamentalmente en Italia fuera "d'ordre *purement* philologique" (la cursiva es mía); por más que sí hallase su asiento en los textos clásicos y en su estudio minucioso, las consecuencias de este movimiento, en realidad, distaban mucho de ser un asunto que solo atañese a eruditos y literatos. Por poner un ejemplo especialmente evidente, Juan Ginés de Sepúlveda, "un digno émulo de los mejores *latinistas italianos* de su tiempo" (García Galiano, 1992: 339; la cursiva es mía) acudía a Aristóteles (*Pol*. 1254b 19-20), al que conocía bien, para una causa de tanto calado social como cuál había de ser la actitud del naciente imperio español para con los indios de América, justificando su sometimiento por considerar que la naturaleza los había predispuesto para ser siervos (Delgado, 2021: 198). En lugar de un movimiento meramente filológico, cabría definir el humanismo —italiano o no— más bien como "una vocación […] que busca en la Antigüedad un modelo de vida" (González Rovira, 1996b: 16).

No obstante, sigue siendo pertinente sostener una división fundamental entre dos grandes corrientes, una con núcleo en Italia y más centrada en aspectos puramente culturales y filosóficos, llegando en algunos casos incluso a posturas paganizantes (cf. Seznec, 1983: 87-88), y otra vuelta hacia el ejercicio de un cristianismo más pleno, con Erasmo de Rotterdam como cabeza visible, que habría proliferado sobre todo por Europa central y España (García Galiano, 1992: 319).

Con todo, ni siquiera esta división en dos bloques carece de problemas y ambigüedades: sin ir más lejos, la figura de Petrarca, uno de los protohumanistas más destacados, de origen italiano y cuyo impacto en la cultura literaria fue tan abrumador que probablemente pueda considerarse, desde su Medievo tardío, el poeta más influyente en la literatura de la Edad Moderna, y que por todos estos rasgos *a priori* solo cabría adscribir a la corriente de tipo italiano, se blasonaba sin embargo con el lema *doctum et pium* (Lourdaux, 1972: 65), tan semejante a la *docta pietas* y la *pia doctrina* de los humanistas cristianos (1972: 57), y mostraba la misma animosidad contra los teólogos escolásticos que aquellos (Foster, 1989: 51).

De hecho, Massaut agrupa en una misma corriente a figuras como Petrarca, Ficino, Pico della Mirandola y Erasmo, frente a otra que comienza en Eckhart y culmina en la *Devotio moderna* (1972: 114), cuyos intereses, un "idéal religieux plus sincère" que tratan de satisfacer "par l'étude et la méditation des Saintes Écritures et des écrits des Pères" (Lourdaux, 1972: 58), a primera vista se corresponden tan precisamente con los de Erasmo que sorprende ubicarlos en corrientes diferentes, más habida cuenta de su coincidencia espacial en los Países Bajos y de cómo esta *Devotio moderna* propició la llegada del humanismo italiano al territorio (Lourdaux, 1972: 59); sin embargo, a pesar de las relaciones que los ligan a Erasmo también se produjeron desavenencias y existen diferencias profundas que justifican tal separación (1972: 75-76).

Así pues, en un mismo territorio, y aun en un mismo individuo, pueden encontrarse aspectos que parezcan corresponderse más estrechamente con una u otra corriente sin que se produzca, necesariamente, una contradicción. En España, por ejemplo, parecen estar representadas ambas vertientes en dos épocas diferentes: "humanismo isabelino (cristiano, religioso) y humanismo carolino (filológico, literario)" (Pastor Julián, 2024: 334). La situación llega incluso a complicarse todavía más al poder hablarse incluso de un "humanismo escolástico" (Valero Moreno, 2024), lo que a primera vista parece una *contradictio in terminis* (cf. Bataillon, 1966: 75), si bien autores como el susodicho Bécares Botas (2004) han desarrollado la artificialidad de esta dicotomía. Esta especie de hibridación entre los tipos de humanismo, en realidad, no deja de ser un fenómeno lógico: por una parte, no es razonable esperar que no exista ninguna clase de influencia entre dos vertientes intelectuales que coexisten en el tiempo y, en gran medida, también en el espacio; por otra, si ambas corrientes se denominan 'humanismo' es precisamente en

virtud de un fondo común y por el hecho de que se trata de un único movimiento, por más que en su seno se encuentren numerosas divergencias y controversias.

En lo que respecta a la literatura y en concreto a la novela bizantina, el humanismo cristiano, lógicamente, hará mucho menos hincapié que el de origen italiano en los aspectos puramente estéticos, y por eso mismo no llegará a desarrollar ninguna teoría sistemática y específica sobre el asunto; por el contrario, fijará la mayoría de sus esfuerzos en torno a la literatura en cuestiones morales. Por su parte, el humanismo de cuño italiano desarrollará mucho más ampliamente la reflexión estrictamente literaria y provocará la resurrección de la que habría de ser, probablemente, la corriente de crítica literaria más importante en adelante: el neoaristotelismo.

Preliminarmente, conviene también aclarar que el alcance del humanismo es con mucho demasiado extenso como para tratarlo con justicia en estas páginas. Así pues, aparte de una breve caracterización de tipo general, en adelante atenderemos sobre todo a dos cuestiones que guardan especial relación con nuestro objeto de estudio: la visión que la corriente tiene del amor y del matrimonio y la posición que adopta frente al fenómeno literario.

2.2. **El humanismo cristiano:**

> En efecto, dentro de las posibles variantes del Humanismo, fuera de Italia, hay un tipo conocido como "Humanismo cristiano" que al estudio de las letras humanas añade el de la Biblia y el de la literatura patrística. El humanismo cristiano tiene como objeto fundamental de su estudio la Biblia, que se materializa en la exégesis de la Escritura y en la predicación. La forma de argumentar de este Humanismo cristiano no es ya puramente escolástica, pues al lado de la Escritura y los Padres aparecen con abundante profusión las autoridades clásicas (Nieto Ibáñez, 2018: 148).

Este es, por lo tanto, el punto del que parte el denominado humanismo cristiano. En la práctica, sin embargo, su perfil no está definido fundamentalmente por su manejo de las fuentes y su actitud intelectual ante la religión, sino por su vocación de llevar a cabo las enseñanzas de Cristo y de encarnar los valores del cristianismo vitalmente: frente a otras posturas que ubican la compleción espiritual en el conocimiento (cf. Hebreo, 2002: 71-72), para el humanismo cristiano la *Philosophia Christi* es una práctica, no una teoría; es empezar "a vivir la vida de los ángeles" (Bataillon, 1966: 75). Esta postura se manifiesta

también en una actitud vuelta hacia el interior, a la "ley […] del espíritu" (Rotterdam, 1995: 76), y reticente al rito y al dogma:

> D'abord, d'une façon générale, mystiques et humanistes paraissent se rattacher peu ou prou à un mouvement de réaction, assez commun à la fin du Moyen Age, contre une théologie abstraite, conceptuelle, ratiocinante, d'une part, et contre une religion sociologique et juridique, faite de pratiques extérieures et de contrats, d'autre part. Ils veulent ramener le christianisme à ses termes essentiels, mettre l'accent sur une religion intérieure, soucieuse avant tout d'un accord foncier entre le comportement intime et les convictions ou les pratiques affichées. Ensemble ils désirent plus d'attention aux relations concrètes, vécues, entre le sujet humain et son Dieu, une religion plus personnelle, plus existentielle, en même temps qu'épurée et ainsi fortifiée. Ils cherchent un Dieu à la fois intime et plus transcendant (Massaut, 1972: 112-113).

En este aspecto, humanismo cristiano y misticismo aparecen unidos; sin embargo, y aunque puedan en ocasiones encontrarse convergencias (cf. Ruiz Pérez, 2024), existe una diferencia que, si bien puede en ocasiones soslayarse, separa ambas tendencias de manera profunda y fundamental: si bien el humanismo cristiano condena la ley del mundo (Rotterdam, 1995: 56), no obstante su proyecto no pasa por renunciar a él y aislarse de la sociedad en una actitud de desengaño barroco (cf. Forcione, 1982: 82), sino que, optimista en la naturaleza del ser humano, tiene por objetivo la "the *renovatio* of Christian society" (1982: 95). Si bien

> ni les Rhénans [místicos] ni Érasme n'entendent principalement par *mystique* des états psychologiques extraordinaiers, ou la description, ou la théorie de ces états. Pour Eckhart, pour Suso, pour Tauler, comme pour Érasme et pour la plus ancienne tradition depuis Origène, —infléchie par l'influence dionysienne,— l'idée de *mystique* se rattache d'abord au *sens mystique* de l'Écriture, où l'âme découvre le *mystère* dans l'intimité duquel elle est invitée à entrer pour y être transformée (Massaut, 1972: 117),

esta transformación, a juicio de los humanistas, no debía darse "a escuras y en celada" (de la Cruz, 1982: 150), en una relación estrictamente personal e íntima con Dios, sino en la actuación del cristiano para con sus conciudadanos. Así, mientras para una mística como Santa Teresa de Ávila Jesús "est un Christ vivant et réel, déterminé dans une forme rigoureusement individuelle, et revêtu d'ailleurs d'attributs humains, à qui elle adresse ses adorations et son amour", Pineau llega a decir sobre el humanismo propugnado por Erasmo que "semble ainsi se détacher de la personne même du Christ, et se réduire à une

morale […]. Pour être chrétien, il suffit d'être pur, simple, patient, charitable; ces vertus sont l'équivalent du Christ. Qui les possède, possède le Christ" (1923: 115-116); independientemente de hasta qué grado se acepte esta idea (cf. Rotterdam, 1995: 133, nota 1, para una oposición a tal análisis), una cosa es segura: para esta forma de humanismo, el cristiano se realiza a través de sus actos: "es indudable que la fe sin obras dignas de la fe no solo no aprovecha, sino que puede llevar a mayor condenación" (Rotterdam, 1995: 184).

2.2.1. El amor y el matrimonio

Resulta lógico, incluso inevitable, que el humanismo cristiano vuelque sus anhelos en la reforma social: al fin y al cabo, "the humanist vision was an expansive, syncretic vision, deeply concerned with the entire field of man's multifarious activities, the broad range of his potentialities, and the varied registers of his language" (Forcione, 1984: 16). En esta forma de pensamiento, en la que ya se produjo el giro copernicano hacia el ser humano, todas las facetas del hombre merecen atención y respeto, por lo que el cristianismo adscrito a esta corriente buscará actualizar el potencial de los seres humanos *en tanto que seres humanos*; dado que φύσει μέν ἐστιν ἄνθρωπος ζῷον πολιτικόν, "por naturaleza es el hombre un animal social" (Arist. *Pol*. 1278b 19), esto implica transformar la sociedad, que no solo habita, sino que crea y modifica con sus actos.

Así pues, cuando Erasmo sentencia, tajante, que *monachatus non est pietas* (1995: 268), no lo hace llevado tan solo por sus filias y fobias personales —por más que su carácter, a veces pronto a la confrontación y a las rencillas, pudiera tener una influencia en el asunto (cf. Bataillon, 1966: 124)[6]—, sino que se trata de dos maneras opuestas de concebir el papel del cristiano. El término 'monje', *monachus* en latín, proviene del griego μοναχός, originariamente 'solitario', que deriva a su vez de μόνος, -η, -ον, 'solo, único'. En efecto, y aunque parezca paradójico, la figura del monasterio surge como una congregación de ascetas que se retiran a vivir en soledad, pero acaban reuniéndose en una comunidad únicamente con el fin de suplir sus necesidades materiales (Maraval, 2005: 75-76): en

[6] Otra muestra del ánimo un tanto agrio del holandés es la susceptibilidad con la que recibió una crítica, en realidad bastante tibia y suavizada por distintos medios, de la que se hizo eco Luis Vives al señalarle que no mantenía el decoro en la etopeya de sus personajes infantiles; ante tal situación, Erasmo se vuelve contra su amigo y vierte una invectiva cargada de sarcasmo sobre su *De institutione feminae christianae* (Vives, 1996: vii-viii).

esencia, por lo tanto, se trata de una institución que busca aislarse de la sociedad en la que vive el hombre ordinario y regir su vida al margen del poder temporal.

Es esta una antigua tensión, presente en el seno del cristianismo desde prácticamente sus comienzos y que encuentra muy difícil solución. Ante su paso por el mundo, ante el *saeculum*, el cristiano se haya en una disyuntiva: o bien trata de llevar a cabo los mandatos de su religión en el entorno poco propicio que es este mundo imperfecto y ejercer la virtud cristiana en medio de un sinfín de matices y necesarias negociaciones con la realidad que amenazan con comprometer la integridad de su fe, o bien opta por abstraerse en la medida de lo posible del mundo y amputarse de la vida en sociedad. Esta tensión, como adelantábamos, es antigua, y ambas posturas han encontrado desde siempre partidarios:

> Frente a las formas de ascetismo intenso que amenazaban con desplazar el centro de gravedad del cristianismo hacia fuera de las comunidades urbanas, lejos de toda vida pública y hacia grupos reducidos de elegidos, hubo en la segunda mitad del siglo IV un esfuerzo […] por fortalecer la significación religiosa de la vida cotidiana y atenuar así el dimorfismo que podría llegar a establecerse en las modalidades de la vida cristiana (Foucault, 2019: 268).

La célebre crítica que Nietzsche hace al cristianismo, considerándolo un culto de muerte (1999: 57), no carece totalmente de base: independientemente de la valoración a la que se someta esta doctrina, es un hecho que el cristiano solo se realiza plenamente después de morir (*Cor*. 15 14): al fin y al cabo, "este mundo es el camino/ para el otro" (Manrique, 2012: 6). Habida cuenta de ello, algunas corrientes del cristianismo adoptan una postura antagonística para con la vida terrena y se limitan a tolerarla en tanto que no les es lícito el suicidio, pero anhelando la muerte, en una actitud de desengaño y renuncia —"Vivo sin vivir en mí/ y tan alta vida espero/ que muero porque no muero" (Ruiz Pérez, 2023: 254)—; otras, sin embargo, consideran –por continuar con las coplas de Jorge Manrique—, que "este mundo bueno fue/ si bien usásemos dél" (2012: 11) y adoptan una actitud más vitalista, que trata de insuflar en el siglo el hálito de su religión. El humanismo cristiano, que llega, en algunos casos, a "la aversión del martirio" (Bataillon, 1966: 526), es un destacado seguidor de esta última corriente; las vías ascéticas y monásticas, de la primera[7].

[7] En cierto sentido, la vida monástica es en sí misma, hasta cierto punto, una negación de la vida —al menos, en sus términos seculares y cotidianos—; no es azaroso que los versos aquí elegidos para simbolizar esta actitud fueran escritos precisamente por Santa Teresa de Jesús, una monja, que ya desde niña mostró su

Con semejante trasfondo, era evidente que las relaciones entre el humanismo cristiano y el monacato estaban avocadas a tensiones irreconciliables. Mientras los humanistas respetaban a los sacerdotes, que entregaban su labor al *saeculum*, y orientaban sus críticas hacia ellos al fin de reformarlos y hacerlos dignos pastores del pueblo cristiano (Bataillon, 1966: 328), su postura hacia las órdenes religiosas era, en el mejor de los casos, de una reservada tolerancia, por la que se limitaban a aceptar su existencia sin demasiado entusiasmo únicamente por compromiso con una tradición preexistente que sería más dañino erradicar que ignorar.

Erasmo da muestra de sus reservas para con las órdenes en infinidad de pasajes. En un momento especialmente ecuánime del *Encomium matrimonii*, reduce el celibato a los márgenes: *Liceat e numerosa sobole virginem deo consecrare. Rustici frugum primitias superis immolant, non universum proventum*, "Se puede permitir, de entre una prole numerosa, consagrar a Dios a alguna muchacha. Los labriegos sacrifican a los dioses las primicias de sus cultivos, no la cosecha al completo" (Rotterdam, 1518: 24); dice no oponerse como tal a la castidad, pero sí se muestra receloso para con ella: *Laudata est, sed pro tempore, sed in paucis* (1518: 24).

Este talante conciliador —aunque solo relativamente—, sin embargo, no está presente, ni por asomo, en el resto del *Encomium*. En mitad de este opúsculo, exclama Erasmo: *Quae pestis, aut lues a superis, aut inferis immitti possit nocentior [coelibatu]?*, "¿Qué plaga, o calamidad, sea venida de los cielos o de los infiernos, puede sobrevenir más dañina [que el celibato]?" (1518: 23). La argumentación tras semejante sentencia es tan brutal como irrebatible desde un punto de vista lógico: *At ex huiusmodi quidem tempestatibus multa relinqui solent incolumia, ex coelibatu nihil reliqui fieri potest*, "Pero de semejantes tempestades, sin embargo, suelen quedar incólumes muchas cosas; del celibato no puede quedar nada en absoluto" (1518: 23). El celibato, las órdenes religiosas, se oponen a la lógica mundana de las sociedades, son elementos que entorpecen su correcto desarrollo y preservación. En cierto sentido, se oponen a la propia naturaleza del hombre, y así llega a declararlo Erasmo: *Quid inhumanius quam hominem ab humanae conditionis legibus abhorrere?*, "¿Qué hay más inhumano que el hecho de que un hombre reniegue de las leyes de la condición humana?" (1518: 5).

deseo de alcanzar la vida ultraterrena a costa de la mundana, en ocasiones por métodos bastante radicales (1981: 121). Asimismo, en términos literarios, el ingreso en el convento de los personajes femeninos cumple a menudo el mismo papel que el de la muerte (cf. Cervantes Saavedra, 1986: 39).

A decir verdad, el *Encomium matrimonii* es una obra que, por sus características particulares —se presenta como un intento de convencer a un amigo suyo de que olvide sus ideaciones monacales y se entregue al matrimonio—, se presenta como un texto necesariamente tendencioso. En otros tratados, el roterodamense rebaja notablemente la agresividad de sus postulados (Rotterdam, 1999: 210). No obstante, el posicionamiento de fondo, sea con un tono más invectivo o más moderado, es el mismo: las órdenes religiosas son una especie de apósito, más o menos aparatoso, del cristianismo, y no una parte esencial del mismo. "Tomar conciencia de la dignidad del cristiano es una transformación de todo el ser, pero no una violencia hecha contra su naturaleza, puesto que el cristianismo es natural: es una liberación de la naturaleza oprimida por el pecado" (cf. Bataillon, 1966: 76), por lo que es en el seno de la sociedad cristiana, donde el ser humano expresa su vasto rango de potencias como persona, donde debe implantarse el Reino de Dios.

Cabe aquí apuntar que esta posición del humanismo cristiano a favor de una concepción más secular de la religión es más una tendencia que un rasgo definitorio: al fin y al cabo, los senderos que llevan a este movimiento son variados. Dado que uno de los más comunes es el estudio de las Escrituras —recuérdese que fue en gran medida a raíz de sus estudios filológicos que Cisneros invitó a Erasmo a unirse a la Universidad de Alcalá (Bataillon, 1966: 73)—, es lógico que no pocos miembros de las órdenes religiosas se vieran atraídos hacia esta corriente a través de sus estudios. Lo mismo sucede con la escolástica y otros enemigos jurados del movimiento: por poner tan solo unos ejemplos, Vives recibió formación escolástica (1966: 100), y Alonso Enríquez fue, además de defensor de Erasmo, abad de Valladolid (1966: 243). Fuera de la órbita erasmiana, otras figuras, como Zúñiga o Luis de Sepúlveda, concilian el justo título de humanistas con las órdenes religiosas.

Eran tiempos convulsos en el plano de la intelectualidad y de la religión, donde los límites y frentes no estaban del todo definidos y los cambios sucedían continuamente. La deriva del humanismo alejándose de los monasterios es la de una cultura que, con la llegada de la Edad Moderna y el resurgir de la vida urbana, deja de ser monopolio de la Iglesia y se seculariza; del mismo modo, las "élites alfabetizadas que, a raíz del auge económico y de los cambios sociales concatenados con él, comenzó a propagarse en algunas ciudades o villas" también buscaron una mayor participación en la vida religiosa y hacerse una fe

más acorde a sus intereses (Bueno Martínez, 1999: 65). El humanismo no genera la secularización de la cultura, sino que se desarrolla a la par que esta.

2.2.1.1. El matrimonio como institución social

Dentro de este proyecto de reforma social, una institución recibe especial atención por parte de los humanistas: el matrimonio. "The great aim of Erasmus was the *sanctification of lay life*, and in the sixteenth century the state of marriage was synonymous with the lay order and the active life within it. As Ficino had emphasized, marriage is the ideal state *ad res agendas*" (Forcione, 1982: 98-99). Desde luego, este interés no se origina propiamente en el seno del humanismo cristiano: ya en 1416, cincuenta años antes del nacimiento de Erasmo, Francesco Barbaro compone su *De re uxoria*, y otros muchos pensadores siguen su estela (Rotterdam, 1999: xxvii). Durante todo el arranque de la Modernidad, la reflexión sobre el matrimonio se incrementa, tomándolo sobre todo como un hecho fundamentalmente social, un tanto a despecho de sus facetas emocionales y religiosas (Bataillon, 1964: 249). Este será también, aunque con matices, el enfoque del humanismo cristiano.

La cruzada por la cristianización de la sociedad y la secularización del cristianismo se aprecia ya desde el momento en que Erasmo y sus partidarios quieren liberar a los sacerdotes del voto de castidad y encomendarlos al matrimonio (Bataillon, 1966: 143); cuando Valdés, en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, decide presentar un modelo de hombre cristiano, elige a un hombre casado (Valdés, 1993: 179), a pesar de no haberlo sido él mismo (cf. Bataillon, 1966: 396).

La centralidad del matrimonio, tanto para la sociedad en su conjunto como para la vida del individuo, se deja ver a menudo a lo largo de los escritos de estos pensadores. En el inicio de su *Christiani matrimonii institutio*, Erasmo justifica su tratado argumentando que *Ac mihi quidem praecipua radix, praecipusque fons, unde maxima pars vel felicitatis vel infelicitatis scatet in vita mortalium videtur esse coniugium*, "Pero a mí me parece que la principal raíz y la principal fuente a partir de la cual surge en la mayor parte la felicidad o la infelicidad en la vida de los mortales es el matrimonio" (1526: a4b).

Por supuesto, Erasmo prodiga grandes loas al matrimonio en este escrito:

> *Verum inter omnia vel naturae, vel iudicii, utriusque foedera nullum vel arctius, vel sanctius coniugio, quod absolutissimam fortunarum omnium communionem*

> *eamque perpetuam sic inducit, & corpori corpus, animum animo, sic connectit, iungit et coagmentat, ut e duobus hominibus videatur unum reddere. Pythagoras amicitiam definuit unam animam, hic plus est, nimirum unum etiam corpus. Praecipua coniugii pars est animorum coniunctio. Proinde qui corpora iungunt animis dissidentes, in stupro vivunt verius quam in matrimonio*
>
> Pero entre todos los acuerdos, sea de la naturaleza, de la ley o de ambos tipos, ninguno es más cercano ni más santo que el matrimonio, que establece así una absolutísima y perpetua comunión de todas las circunstancias, y une y liga un cuerpo a un cuerpo, un alma a un alma de tal manera que a partir de dos seres humanos parece devolver uno solo. Pitágoras definió la amistad como una única alma; esto es más: sin duda se trata también de un único cuerpo. Por lo tanto, quienes unen sus cuerpos a pesar de estar separados sus almas viven en ignominia más que en matrimonio (a7b-a8a).

Esta encendida defensa del matrimonio, basada en la unión sacramental de los contrayentes en un único ser, sin embargo, no debe inducirnos a error sobre la naturaleza del tratado en la que se inserta; el propio autor aclara cuál es el objetivo que persigue con este texto: *nunc tantum ea trademus quam pertinent primum ad ineundum auspiciandumque matrimonium, deinde ad confirmandum transfigendumque feliciter, post haec quae ad sobolem educandam faciunt*, "ahora tan solo trataemos, primero, qué conviene para iniciarse en el matrimonio y para propiciarlo, después para reafirmarlo y transitarlo felizmente, y tras ello qué hacer para educar la prole" (a5a). Lo que interesa son los aspectos prácticos del matrimonio, no sus virtudes místicas o sentimentales; importa el matrimonio como institución social y como forma de vida.

No es de extrañar que, desde esta óptica en la que la religión permea toda la actividad vital pero no se manifiesta de forma particular en casi ningún aspecto —"En qualquier parte y en qualquier tiempo procuraua de endereçar mis obras y palabras a gloria de Jesuchristo. Y esto tenían por oración" (Valdés, 1993: 180)—, se quiere desproveer al vínculo matrimonial de algunos aspectos que lo sacralizan y le dan una importancia capital *como rito*: tanto la indisolubilidad del matrimonio como su sacramentalidad, en la que se fundamenta la anterior (Rotterdam, 1999: 206), quedan amenazadas bajo la mirada de Erasmo, que no niega como tal ninguna de estas características, pero permite dejar que la duda cale (Bataillon, 1964: 248).

Acaso cabría preguntarse por qué esta centralidad del matrimonio para estos humanistas. La respuesta es, en el fondo, sencilla, y atañe a tres cuestiones: por una parte, la familia

es la pieza primordial que articula el tejido social. La centralidad de la familia queda recogida ya por Aristóteles cuando constata que es esta institución la que primero tiene lugar en la organización social (*Pol*. 1252b 10). El origen de esta, por otra parte, no puede ser otro que el matrimonio, o la necesidad que derivaría en él:

> ἀνάγκη δὴ πρῶτον συνδυάζεσθαι τοὺς ἄνευ ἀλλήλων μὴ δυναμένους εἶναι, οἷον θῆλυ μὲν καὶ ἄρρεν τῆς γεννήσεως ἕνεκεν (καὶ τοῦτο οὐκ ἐκ προαιρέσεως, ἀλλ'ὥσπερ καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις ζῴοις καὶ φυτοῖς φυσικὸν τὸ ἐφίεσθαι, οἷον αὐτό, τοιοῦτον καταλιπεῖν ἕτερον)
>
> Es necesario lo primero que se emparejen los que no pueden existir el uno sin el otro, como la mujer y el varón a causa de la procreación —y esto no proviene de una elección, sino que, al igual que en los demás animales y plantas, hay un impulso natural de dejar a otro semejante a uno mismo— (*Pol*. 1252a 26-30).

El matrimonio, como fundamento de la institución familiar —por más que sea muy diferente la οἰκία que conoció Aristóteles a la familia de la Edad Moderna—, tiene un importante papel organizativo: Fray Luis de León expone que el marido y la mujer tienen funciones complementarias, encargándose el uno de obtener los bienes y la otra de guardarlos (1987: 92). El programa de los humanistas cristianos "was a program for the active life", y "the state of marriage was synonymous with the lay order and the active life within it" (Forcione, 1982: 109, 98-99). A medida que la sociedad se hace más urbana, la importancia de la familia y, con ella, del matrimonio, para el funcionamiento de la sociedad se realza:

> In the early period of European capitalism the ascending bourgeoisie was discovering in the family an institution that was well adapted to the accumulation and conservation of property and capital, and statesmen were finding in it an effective basis for national consolidation and political stability. The deficiencies of traditional pronouncements on marriage as little more than the remedy of concupiscence, as an inferior way of life to the contemplative vocation of the celibate, were obvious to many. A new ideal was called for, and it is not surprising that a flood of encomiastic writings concerning marriage, originating in the urban culture of northern Italy of the quattrocento, should spread over Europe in the early years of the sixteenth century (Forcione, 1982: 97).

2.2.1.2. El matrimonio y la descendencia

Aristóteles señalaba el instinto de reproducción tras el matrimonio; el texto de Forcione habla de consolidación y estabilidad. Ambas ideas nos llevan a la segunda razón por la que el matrimonio es fundamental bajo el prisma de los humanistas: dado que es a través de esta institución por la que se producen los hijos —los hijos legítimos, se entiende, y por tanto aquellos que están reconocidos por la sociedad y perfectamente integrados en ella—, esta es la forma que encuentra una sociedad de reproducirse a sí misma y escapar de su aniquilación. *Mors omnibus parata est. At hac una via velut immortalitatem quandam meditatur naturae providentia, dum sic alium ex alio propagat, ut veluti cum planta arbore excissa repullulat, nec interisse videat, qui prole relicta moritur*; "La muerte está dispuesta para todas las cosas, pero la providencia de la naturaleza pensó en esta única vía como una especie de inmortalidad, mientras genera uno de otro de tal manera que, al igual que un retoño rebrota de un árbol talado, no vea perecer a quien muere dejando tras de sí descendencia" (Rotterdam, 1518: 20). Es por tanto de esta institución de la que surge la civilización al completo, incluyendo aquello que se opone al mismo y lo rechaza: *At nec caelibes erunt, nec virgines, si coniugii usum sustuleris*; "Pero no habrá célibes, ni doncellas, si suprimes la costumbre del matrimonio" (Rotterdam, 1518: 24).

Finalmente, son los propios niños nacidos en el seno del matrimonio los que resultan relevantes como individuos y no solo como una renovación del tejido social: uno de los pilares fundamentales del pensamiento humanista es la fe en la capacidad que tiene la educación de mejorar al individuo (Forcione, 1982: 20): si bien no hay una celebración del estudio por el estudio, del saber por el saber (Lourdaux, 1972: 64), sin embargo si se pretende la mejora espiritual y social del ser humano a través del aprendizaje. Ya en los distintos programas de reformas del clero, como la labor de Cisneros (cf. Gil Fernández, 1997: 48) o de Groote (cf. Lourdaux, 1972: 58), que pueden considerarse, si no como medidas humanistas de pleno derecho, sí como un importante precedente (Bataillon, 1966: 10), la correcta formación de los religiosos se tenía por un punto esencial; en el *Enquiridión* se propone la lectura de los clásicos —esto es, el cultivo de las letras humanas, de las humanidades— como medida propedéutica para el cultivo de una espiritualidad plena (Rotterdam, 1995: 95-96).

La importancia capital que se le da a la educación tiene, como la mayoría del pensamiento humanista, raíces clásicas. Isócrates, por ejemplo, creía que era precisamente la παιδεία lo que definía a los griegos, y no su lugar de nacimiento o su cultura (IV 50). De entre los

pensadores antiguos que toman la educación como importante caballo de batalla, probablemente el más influyente sea Platón, por quien Erasmo sentía especial simpatía (cf. Rotterdam, 1995: 74, 150): además de que la filosofía de este pensador, "el verdadero filósofo de la *paideia*" (Jaeger, 1990: 375), estaba vinculada tan estrechamente con la educación que Aristófanes hace de su maestro directo, Sócrates —aunque agrupado, un tanto arbitrariamente, con el conjunto de los sofistas—, el representante de las nuevas formas de enseñanza en su comedia las *Nubes*, en la concepción platónica del ser humano se aprecia una visión, en cierta manera optimista, que aúna el mal y la ignorancia indisolublemente (Pl. *Ap.* 25 d-e): hacerse sabio, es, así pues, hacerse bueno, con lo que la educación es la vía para mejorar al individuo y purgarlo de sus males.

No es de extrañar, entonces, que el interés de los humanistas por este aspecto sea importante. El número de diálogos escritos sobre el tema es notable (Bataillon, 1966: 503, 294-296). Sin embargo, para educar verdaderos cristianos que sean dignos de tal nombre, su enseñanza tiene que partir desde el mismo momento en el que nacen: es aquí donde el matrimonio adquiere una dimensión especial. En efecto, la correcta crianza de los niños es un interés tan vivo en la corriente humanística que no puede sobreestimarse. Cuando Luis Vives insta a la educación de las mujeres, lo hace, entre otros motivos, para que sean capaces a su vez de educar a sus propios hijos —presumiblemente varones— (1996: 40)[8]. Solo desde esta óptica, la del matrimonio como una institución en gran medida destinada a criar y educar convenientemente a los futuros miembros de la sociedad, puede entenderse la insistencia con la que aparecen ciertos temas que, a primera vista, parecerían tan anecdóticos como adyacentes a la cuestión: así, el prescribir la lactancia a la madre —frente a la delegación de tal tarea en nodrizas— se encuentra presente en Erasmo (1999: 410), en Juan Luis Vives (1998: 156), en Antonio de Guevara (1994: 504), en Fray Luis de León (1987: 162). Con la excepción de Guevara, cuya obra que nos ocupa es de contenido más general, todos ellos dedican espacio de sus tratados sobre el matrimonio —y aun de otros textos (Rotterdam, 2005: 42-43)— a una cuestión aparentemente anexa e incluso un tanto banal, y todos la tratan en semejantes términos; es la importancia dada

[8] Si bien este es uno de los motivos —y acaso el principal o, al menos, una razón insoslayable—, y resulta especialmente interesante resaltarlo por el contexto, parece justo señalar que Vives también veía un valor intrínseco al hecho de educar a las niñas; la argumentación a favor en este sentido es, además, plenamente humanística y refleja esa fe en el proceso pedagógico de la que escribíamos: resulta difícil que una mujer educada, puesto que conoce lo bueno y lo malo, se haga ella misma mala (1996: 28).

a la crianza, a la educación integral del niño, la que provoca que estas reflexiones se propaguen y perpetúen en los textos de estos diversos autores.

2.2.1.3. Los aspectos emocionales y religiosos del matrimonio

Así pues, el matrimonio interesa a los humanistas, sobre todo, como una célula de reproducción social que, además, es capaz, idealmente, de reformar el contexto en el que se inserta. Esto no quiere decir, sin embargo, que sus aspectos emocionales y religiosos queden totalmente anulados: ambos aspectos aparecen representados en la obra de estos pensadores, si bien, evidentemente, lo hacen de una manera específica, que limita el alcance ritual o místico de estas facetas y las integra en una faceta práctica y ética.

Así, por ejemplo, hay un acuerdo común en el hecho de que, efectivamente, el matrimonio supone la unión de dos individuos, tanto en carne como en espíritu (Rotterdam, 1526: a7b-a8a); cómo se traduce esto en la realidad, sin embargo, es donde se deja ver la posición de los humanistas cristianos: *Simillimum hoc est praecepto illi quod se unicum suis tradere saepissime Christus testatus est, ut se mutuo diligerent […] Nam quae ita vivit ut se ac maritum rem prorsus unam esse arbitretur, haec absolvit numeros omnes sanctae uxoris*, "Este precepto es en todo semejante a aquel que, en su enorme sabiduría, Cristo declaró que era el único que dejaba a los suyos, que se amasen los unos a los otros […]. Pues quien vive de tal forma que considera que ella misma y su marido son en todo término una misma cosa, esta cumple con todos los deberes de una santa esposa" (Vives, 1998: 6). Como en tantas otras cosas, el verdadero significado se realiza a través de la práctica de la virtud cristiana, y no hay rito posible —por más que sea Dios mismo el que auspicie esta unión (Vives, 1998: 2)— para lograr semejante unión, que ha de servir como un horizonte moral para que realmente se lleve a término. La metafísica del hecho de la unión de la carne queda en un segundo plano frente a la unión de la carne como un precepto destinado a provocar un determinado comportamiento. De hecho, lo mismo que la ética del humanismo "semble […] se détacher de la personne même du Christ" (Pineau, 1923: 115-116), también puede parecer, por momentos, que esta unión matrimonial en un solo ser es más una metáfora que un hecho concreto, una imagen a la que debe aspirar el nuevo matrimonio con un fin práctico.

Si bien el rito y la metafísica quedan claramente disminuidos con este enfoque, la religión cristiana sigue teniendo una importancia capital: simplemente, al igual que en otros ámbitos, esta deja de tener un espacio específico y se extiende a la generalidad de la

existencia. De hecho, en algunos casos, ciertos rituales sociales instaurados por la costumbre son criticados y sustituidos por un enfoque modelado por la fe: así, por ejemplo, las bodas como acto festivo deben desaparecer y ser sustituidas por un momento de recogimiento, reflexión y oración (Vives, 1998: 4).

Este moralismo religioso se trasplanta también, por supuesto, al ámbito sexual, aunque no siempre con el mismo nivel de rigor. En algunos casos, el sexo matrimonial es visto como una forma legítima de canalizar la concupiscencia (Vives, 1998: 236); κρεῖττον γάρ ἐστιν γαμῆσαι ἢ πυροῦσθαι, "pues es preferible casarse que abrasarse" (*Cor*. 7, 9). En otros pasajes, sin embargo, incluso en el seno legitimador del matrimonio se tiene el deseo y el placer sexuales, bajo ciertos condicionantes, por graves pecados: "yo no dudaría, incluso, en poner tu matrimonio por debajo del incesto de éstas [las hijas de Lot] si dentro del matrimonio no sirves a la procreación de los hijos sino a tu carne" (Rotterdam, 1995: 218). La actitud abierta y decididamente positiva que se encuentra en algunos filósofos del humanismo italiano como León Hebreo, que considera que el acto sexual

> no destruye el amor perfecto, sino que lo vincula y relaciona más estrechamente con los actos corporales amorosos, que se desean tanto porque son señales de recíproco amor en cada uno de los dos amantes, porque estando las almas unidas en amor espiritual, los cuerpos desean gozar la posible unión a fin de que no quede diferencia alguna y la unión sea totalmente perfecta; máxime porque, al corresponder a la unión corporal, el amor espiritual aumenta y llega a ser más perfecto, al igual que el conocimiento de la prudencia es perfecto cuando va ligado a las obras debidas (2002: 76),

no llega a presentarse en estos autores. La sexualidad es un aspecto de la humanidad positivo y reivindicable en su cristalización matrimonial en tanto que perpetúa la estirpe (Rotterdam, 1518: 20) y establece una comunión espiritual y vital entre los contrayentes (Vives, 1998: 2), pero, siguiendo la tradición medieval (cf. Davis, 1982: 177), el deseo y el placer siguen estando condenados (cf. Davis, 1982: 177); para estos humanistas, el estado ideal para el hombre, aunque parezca contradictorio, es uno de "matrimonial chastity" (Rotterdam, 1999: 212)[9].

[9] Por supuesto, existen divergencias más que notables al respecto entre los distintos autores: así, mientras para el Erasmo más combativo el celibato es un crimen contra natura (1518: 5), para Juan Luis Vives, siguiendo el parecer de los Padres de la Iglesia (Gaudemet, 1987: 66) la virginidad es preferible al matrimonio (1998: 148). El asunto todavía se complica a partir del Concilio de Trento, cuando se adopta como postura oficial de la Iglesia que el celibato es preferible al matrimonio; así pues, cuando un autor católico, como Fray Luis de León, expresa que "el estado del matrimonio en grado y perfección es menor

Este rigor con respecto a la sexualidad, empero, se acrecienta cuando se trata la educación de los hijos, quienes, por su corta edad y escaso juicio (cf. López Pinciano, 1998: 40), se consideran especialmente vulnerables ante las tentaciones de la carne. Así, el matrimonio ha de ser un oasis de santidad para no corromper a los niños que crezcan en su seno; para mantener este entorno de inmaculada pureza, se hace necesaria una importante represión: cualquier forma de lenguaje inadecuado, los desnudos en la pintura (Rotterdam, 1999: 384), la ficción que no resulte estrictamente edificante, han de ser desterrados del hogar (Rotterdam, 1526: B8b). Los niños —y muy especialmente las niñas— han de ser criados con gravedad y sin afecto visible por parte de sus padres (Vives, 1998: 170); las muchachas apenas deben salir de casa más que para ir a misa (Vives, 1996: 148) y han de ser vigiladas en sus relaciones con los demás: ni siquiera el trato con sus propios hermanos está libre de sospecha (Vives, 1996: 136). El ambiente general que se destila de estas páginas es el de un riguroso control.

Como en el caso de la dimensión religiosa, que no queda anulada bajo el prisma del humanismo cristiano, sino matizada e integrada en un sistema, el ámbito emocional del vínculo matrimonial tampoco desaparece, sino que simplemente queda reformulado: *Et matrimonium quod non conciliat mutua benevolentia, non meret nomen coniugii*, "Y el matrimonio que no se funda en la mutua benevolencia no merece tal nombre" (Rotterdam, 1526: b5d); el amor entre los contrayentes es, por lo tanto, el fundamento espiritual de la unión. Ya se vio, de hecho, que era a través del afecto mutuo como se materializaba la fórmula de ser una sola carne (Vives, 1998: 2). Sin embargo, es importante notar que la manifestación del amor por parte de los humanistas tiene importantes particularidades.

En primer lugar, al contrario que en los postulados platónicos, el amor matrimonial, para los humanistas cristianos, no es un deseo orientado hacia la satisfacción de una carencia (Pl. *Symp.* 202d), sino que es una cualidad que surge precisamente *a partir del matrimonio*: para autores como Erasmo, el modelo a seguir es el de un personaje como Glición, "casado joven con una mujer de su condición, a la que primero que primero ha elegido y amado después, al contrario de tanta gente" (Bataillon, 1966: 289). También sigue un ejemplo semejante el feliz hombre casado del *Diálogo de Mercurio y Carón*: "escogí vna muger de mi condición con quien viuí en mucho contentamiento" (Valdés, 1993: 179). En ambos ejemplos, verdaderos modelos de conducta que los autores

que el de los continentes o vírgenes" (1987: 76), es difícil saber emite una opinión sincera —y, de ser así, hasta qué grado— u obligado por las circunstancias a guardar la ortodoxia.

proponen a sus lectores, el matrimonio se trata de un asunto de elección racional y no del fin de un sentimiento preexistente.

Juan Luis Vives se muestra especialmente tajante ante este asunto: *Tu ergo non virum diliges quod ipse tibi Dei legibus, Dei iussu ac Deo velut pronubo iunctus est, sed quia eius amori ante sanctas et legitimas nuptias*[…]*? Hoc idem et scortia faciunt*; "Entonces, ¿no vas a amar a tu marido que fue unido a ti por ley de Dios, mandato de Dios y Dios mismo como padrino de boda más que porque te has acostumbrado a su amor antes de las santas y legítimas nupcias[…]? Eso también lo hacen las putas" (Vives, 1996: 206). El amor matrimonial, por tanto, es un deber para con el sagrado compromiso que se sella con la unión conyugal y en ningún caso una causa legítima para esta. La oposición del humanista valenciano al matrimonio por amor es absolutamente feroz:

> *De amore dicenda sunt paucula; quae res maxima ex parte puellas miserrime decipit et in mille praecipitat casus. Qui constabit non decere puellam ne significationem quidem praebere voluntatis coniugii et amarem iuvenem ut nubat? Si illum amas antequam maritus tuus, quid ille ipse suspicabitur nisi tam te facile adamaturam alium quam se, quem nondum amatum oportebat* […]. *Obtegant haec alii quibuscumque volent coloribus, mulier quae virum non maritum suum amat, si rem habet cum eo, corpore lupa est, si non habet, animo. Nec refert quem amet ubi nondum maritum amat* […]. *Indignae enim sunt quas ducant ii viri quibus eisdem ipsae declararunt posse se cum eo qui legitimus maritus non esset concumbere. Simile et ante coniugium facturae cum aliis procis et in coniugio cum moechis*.
>
> Hay que decir unas pocas cosas sobre el amor, que engaña a las muchachas miserablemente en la mayor medida y las precipita a mil errores. ¿A quién no le consta que no conviene que una muchacha dé ninguna señal de voluntad de casarse ni ame[10] a un joven para que la despose? Si lo amas antes de que sea tu marido, ¿qué sospechará él mismo, sino que fácilmente te enamorarás de otro que no sea él, a quien todavía no debías amar? […] Que otros lo pinten con los colores que quieran: una mujer que ama a un varón que no es su marido, si mantiene relaciones con él, es una puta de cuerpo, y si no las mantiene, de alma. No importa a quién ame mientras no ame todavía a su marido […]. De verdad son indignas de que las desposen precisamente aquellos hombres a quienes demostraron que era posible acostarse con ellas sin ser su marido legítimo. Podrían actuar de forma parecida antes del

[10] Dado el contexto, es probable que aquí el término *amare* signifique 'mantener relaciones sexuales' (cf. de Rotterdam, 1999: 428).

matrimonio con otros pretendientes y durante el matrimonio con adúlteros (Vives, 1996: 204).

Es cierto que la violenta diatriba de Vives es en gran medida una advertencia contra el peligro que corrían las mujeres si consentían mantener relaciones sexuales antes del matrimonio; también es cierto que, siendo que la virginidad es un estado que no atañe tan solo a la integridad corporal, sino también —y acaso especialmente— a la espiritual (Vives, 1996: 54), el propio hecho de *amar*, sin que valga este término como eufemismo, a un hombre con el que no estuviera casada —incluso si hubiera que añadirle un *todavía*— provoca que la mujer se convierta en una *animo lupa*. Vives no admite el matrimonio por amor y, de hecho, no permite siquiera que la mujer tenga voz ni voto en elegir a su propio esposo: *Non est virginalis pudorem eligere maritum*, dice siguiendo a San Ambrosio (1996: 178); la decisión queda en manos de los padres (1996: 176).

Américo Castro asocia esta actitud contraria al matrimonio por amor en el autor con su ascendencia judía (2002: 664, nota 14); en realidad, también la encontramos, por ejemplo, en Erasmo de Rotterdam, quien, aunque algo más conciliador, también otorga a los padres el derecho a escoger el cónyuge de sus hijos, acudiendo para ello a los versos de Catulo (1626: d8b). Alban Keith Forcione —a quien se opone en esto Márquez Villanueva (1984: 135, nota 55)— cree ver en Cervantes una actitud análoga ante el matrimonio "por amores", entendiendo por este el llevado a cabo clandestinamente y motivado por pasiones momentáneas y de poco peso (1982: 154); sin embargo, hay motivos de peso para considerar que, desde el punto de estos moralistas ilustrados, esta censura se aplique a todos los matrimonios motivados por amor porque el amor es, en sí mismo, una pasión momentánea, volátil y a la que *frequenter honesta videntur quae foeda sunt*, "a menudo lo que es indigno le parece honesto" (Rotterdam, 1526: m2a). El retrato del amor por parte de estos autores es, sin duda, muy negativo: *Non mirum autem si sint & inconstantes & infelices amicitiae quas gignit Cupido, quippe caecus & volucer. Hic est ille Cupido terrestris, Veneris terrenae filius, qui temere immittit nunc in hos nunc in illos, impuros ac meretricios amores*, "Y no es de admirar si son inconstantes e infelices las amistades que engendra Cupido, tal como es ciego y volandero. Este es el Cupido terrestre, hijo de la Venus terrenal, que flecha sin tiento, a veces a unos y a veces a otros, con amores impuros y prostituidos" (1526: r3b).

Así pues, prima en estos autores un criterio racionalista y práctico del matrimonio que otorga la elección del novio a los padres:

> *In hoc iudicio potiores sunt tribuendae maioribus aut parentibus, non tantum ob id quod iuvenibus ac puellis fere solet amor imponere, caecus, ut aiunt, iudex: verum etiam ob id quod aetas grandior, multa rerum experientia callidior, rectius consulit quam iuventus, quo cupiditatibus ducitur magis quam ratione.*
>
> En esta elección, lo mejor es delegar en los mayores o los padres, no solo porque el amor suele imponer a jóvenes y muchachas, juez ciego, como se dice; sino también porque, una edad más avanzada, más experimentada en muchas cosas, escoge con mejor juicio que la mocedad, que se deja guiar más por los deseos que por la razón (1526: m1b).

Como adelantábamos, sin embargo, cabe lugar a múltiples matices, y la actitud de Erasmo, en concreto, es muy notablemente más dialogante que la de Vives. En primer lugar, si bien la decisión está en manos de los padres, no considera indigno de las doncellas preocuparse de su propio matrimonio: antes bien, cree que los padres, aun teniendo a la postre la capacidad de decisión, deben escuchar a sus hijos y tener en cuenta sus consideraciones, habida cuenta de que es la vida de estos la que está en juego (1999: 294). Los padres deben decidir por sus hijos, pero no pueden casarlos contra su consentimiento.

También muestra el holandés una mayor transigencia: su coloquio *Proci et puellae* trata enteramente de la labor, a menudo irónica y humorística, pero en último término efectiva, de una joven por encauzar el deseo amoroso de su pretendiente en un matrimonio cristiano, racional y acorde con las exigencias de la sociedad (cf. Forcione, 1982: 116). "Maria [la *puella* que da título al diálogo] submits to her parents' will" (Forcione, 1982: 120), con lo que se cumple con los preceptos establecidos por el humanista; sin embargo, la motivación subyacente no deja de ser un amor que, por más que se revista de platónicas resonancias, no deja de presentarse como fundamentalmente atolondrado y juvenil (Forcione, 1982: 122). Aquí parecen conjugarse las pretensiones racionales de los humanistas con los deseos amorosos tan comunes en la literatura y a las que sin duda aspiraban los jóvenes —y acaso no solo los jóvenes— de la época. Para Erasmo, el amor no puede ser la causa única de una unión matrimonial, pero, si se puede reducir la situación a una solución racional y socialmente correcta, tampoco tiene por qué incurrir en descrédito.

En otros pasajes se confirma esta relativa aceptación, considerando que la mutua afinidad, aunque sea inexplicable, es un motivo a mayores para el matrimonio siempre y cuando

resulte persistente y no un capricho de la edad (Rotterdam, 1999: 334-335). En algunos términos llega a ir incluso más lejos en su tolerancia, llegando a considerar el sexo prematrimonial un pecado de menor importancia con el que la Iglesia haría bien en mostrar una cierta indulgencia, siempre y cuando el matrimonio acabe por llevarse a cabo (1999: 289). El contraste con Vives, que consideraba que a la mujer que hiciera tal cosa le estaría bien empleado ser abandonada, en vistas de que es incapaz de mantener la dignidad y santidad del sacramento matrimonial, es más que notable.

Así pues, aunque a veces se admita un amor preexistente, la visión ideal que tienen del amor los humanistas es de una cálida concordia que surge del vínculo conyugal a partir de unos caracteres compatibles y de una voluntad común de vivir como un único ser humano (Vives, 1998: 6). *A veteribus amicitia definita est ἰσότης, hoc est aequalitas. Iugum autem aequat, sed non proprie nisi duos iam cicures & inter se concordes*, "La amistad fue definida por los antiguos como ἰσότης, esto es, 'igualdad'. Un yugo, es cierto, iguala, pero no correctamente si no son los dos ya mansos y concordes entre sí" (Rotterdam, 1526: c6a).

No debe interpretarse esta ἰσότης, desde luego, como igualdad de roles o de rango, sino de carácter, edad, rango social y otros aspectos: los humanistas cristianos tienen muy en mente los mandatos patrísticos de sumisión a la mujer y así lo hacen ver cada vez que encuentran ocasión: *natura* […] *marem finxit gubernationi aptiorem quam feminam*, "La naturaleza formó al varón más apto para el gobierno que a la mujer" (Vives, 1998: 32), por lo que *non solum viro ius traditur in feminam, sed usus quoque possessionis*, "no solo le fue dado al varón el mando sobre la mujer, sino también el uso como posesión (1998: 34); el matrimonio en el que se invierta este orden, divino y natural, es deshonroso: *quis honorem poterit habere ei viro cui videat imperare feminam?*, "¿Quién podría respetar a un varón al que ve que le da órdenes su esposa?" (1998: 34).

Esta jerarquía se llega a justificar incluso en términos que podríamos denominar sacramentales, comparándolo con la unión de Dios y la humanidad:

> *In illa divina copula, naturis iunctis non confusis, suus manet ordo, & quod potius est amplectitur id quod est infirmius, nimirum humanam naturam divina. In matrimonii foedere viro sua manet auctoritas: quae tamen infirmiorem sexum sic fovet atque amplectit, ut aequa sit vitae societas, non dominatus. Vir enim formae & actus rationem habet, foeminae materiae formam appetentis. O dyadem ineffabili*

ratione redactam ad henadem, in deo & in homine, in marito & uxore: utriusque coniunctionis autor deus, conciliatrix charitas.

En aquella divina unión, juntas las naturalezas pero sin mezclar, permanece el orden propio, y lo que es más poderoso abraza lo que es más débil, sin duda a la naturaleza humana la divina. En el campo del matrimonio el varón conserva su autoridad; esta alienta y abraza el sexo inferior de tal manera que hace igualitaria su asociación de vida, no una tiranía. Pues el varón posee la relación de la forma y el acto, de la mujer es la de la materia deseosa de forma. ¡Oh, dualidad reducida a la unidad por método inefable, en Dios y en el hombre, en el marido y la esposa! De una y otra unión es Dios el autor, la caridad la organizadora (Rotterdam, 1526: b6a).

La igualdad existe en tanto que existe la unidad del matrimonio, pero dentro de esta sigue habiendo jerarquía: el "hombre […] ha de entender que es compañera suya o, por mejor decir, parte de su cuerpo, y parte flaca y tierna, a quien por el mismo caso se debe particular cuidado y regalo" (León, 1987: 99); como los humanistas se congratulan en repetir una y otra vez, ἀνήρ ἐστιν κεφαλὴ τῆς γυναικὸς, "el varón es cabeza de la mujer" (*Eph.* 5 23).

Sí existe, sin embargo, una cierta equidad en términos amorosos, aunque, desde luego, muy matizable: como ya se expuso, el matrimonio ha de fundarse sobre el amor mutuo si quiere ser digno de tal nombre (Rotterdam, 1526: b5d). Sin embargo, ni siquiera en este ámbito básico son llamados los contrayentes de la misma forma:

Ab Apostolo tamen nominatim viro praecepit dilectio, mulieri reverentia. Quoniam enim auctoritas ac potestas est penes virum, ne ius exeat in tyrannidem, adiungitur autoritati summa charitas. Mulier autem quoniam inferioris est personae & sexus imbecillioris, iubetur revereri virum, quo veluti cancellis coherceatur ab affectibus

Sin embargo, el Apóstol expresamente llamó al varón al amor, a la mujer a la reverencia. Puesto que la autoridad y la potestad están en manos del varón, para que no convirtiese su ley en tiranía, unió a la autoridad la máxima caridad. A la mujer, sin embargo, dado que es la persona inferior y el sexo más débil, le fue ordenado que reverenciase al varón, con lo que fuera reprimida por sus afectos como si fueran cancelas (1526: y1a-b).

Así pues, si bien ambos esposos están obligados por mandato divino a amar al otro, ni siquiera este afecto se libra de manifestarse de formas notablemente diferentes debido a la mediación del papel social de cada uno, jerarquizados entre sí y para con el resto de la

sociedad. El amor es la base del matrimonio, pero se manifiesta de manera práctica en el correcto funcionamiento de una institución social; como prueba de ello, Fray Luis de León recoge en el conjunto de *La perfecta casada* consejos sobre cómo administrar una casa (1987: 124). Estos tratados son, en el fondo, eminentemente prácticos y, en gran medida, fríos y ásperos, sin "especial sensibilidad para la mujer entendida en sus propios términos, ni planteamientos de aun lejano sentido feminista" (Márquez Villanueva, 1984: 136); significativamente, y aunque pudiera haber otros motivos de índole personal en lo acerbo de su crítica, el mismo Erasmo le comentó sarcásticamente a su amigo Vives respecto a su *De institutione feminae christianae* que esperaba que fuese más amable con su esposa de lo que reflejaba el tratado (Vives, 1998: vii).

2.2.1.4. El amor platónico de Erasmo

Sin embargo, afirma Forcione que "the most important figure in the movement to rehabilitate marriage was Erasmus", y "what distinguished his writings from their treatises [de otros humanistas previos a él] was the striking amount of attention that he gives to the relationship of husband and wife and its possibilities for perfection" (1982: 98, 100). Más aún, para él Erasmo es el autor de la improbable unión de "the joyous love of matrimony, which […] looks forward to its fulfilment in procreation, with the mystical spirituality if Platonic love" (1982: 144). Así pues, Erasmo habría tenido la originalidad de fundar una corriente que se valía de la doctrina del amor platónico para afianzar la institución matrimonial.

A este respecto, conviene señalar dos matices: por una parte, no es el único autor que llega a tales supuestos. León Hebreo también considera que es el matrimonio donde culmina la aspiración del amor platónico (2002: 265), y no parece haber motivo para pensar que haya tenido que imitar la idea del roterodamense. Por otra, cabe relativizar la importancia de la doctrina del filósofo ateniense en la concepción matrimonial del humanista: el arranque platónico le dura a Erasmo unas cinco páginas de la *Institutio* (r3a-r5a); por poner en perspectiva, el *excursus* sobre el maquillaje que lo sigue inmediatamente ocupa prácticamente el doble (r5a-s1b, teniendo cada pliegue ocho hojas); no se puede hablar, por lo tanto, de Erasmo como un platónico, por más que sí acuda al filósofo para nutrirse de conceptos y argumentos.

Sin embargo, y a pesar de la relativa marginalidad que tiene esta vena en el autor, sus postulados resultan sin duda muy relevantes para entender cómo comprendía el fenómeno

erótico, no solo por cómo recoge las doctrinas de su modelo sino también —y acaso sobre todo— por cómo difiere de él. Inmediatamente después de criticar el amor como una fuerza irracional que lleva a los hombres a cometer errores y los incita al pecado, introduce este pasaje en el que reivindica la posibilidad de *otro* amor diferente y más digno:

> *Verum philosophus ait, & alterum esse Cupidinem, ex Venere celesti prognatum, quo nihil oculatius* […]. *Hic formas ostendit animorum, qui summi illius pulcri referunt imaginem, quae conspecta protinus rapit in amorem sui, iungitque puras, iunctas stabilit amicitias, semper in melius maiusque gliscentes. Nimirum omnis verae pulchritudinis fons est ipse deus, in quo quicquid est, pura bonitas est, mera synceritas, pura sapientia. Nec invidet aliis suam pulchritudinem, impartit largiter* […]. *Spargit enim scintillas suae lucis in animos electorum, ex quibus inter bonos oritur amabilis quidam & castus ardor mutuae benevolentiae, suo fonti respondens. Quemadmodum enim illa lux non novit nubilum, aut tenebrarum vices: itidem sic contractus amor, semper serenus est ac tranquillus, neque novit rixarum ac simultatum vicissitudines. Quos igitur hoc glutinum commisit, inter hos non est opus pactis, testibus ac tabulis. Vera virtus nescit interire.*
>
> Pero el filósofo dice que también hay otro Cupido, nacido de la Venus celestial, al que nada supera en agudeza de vista […]. Este muestra las formas de las almas, que remiten a la imagen de la Suma Belleza, que, una vez es vista, rapta hacia su amor, y une y estabiliza amistades puras y estrechas, que siempre mejoran y aumentan. Sin duda la fuente de toda belleza verdadera es Dios mismo, en quien todo lo que hay es pura hermosura, mera sinceridad, pura sabiduría. Y no se muestra celoso de su belleza, sino que la reparte con prodigalidad […]. En verdad disemina centellas de su luz en las almas de los elegidos, de las que nace entre los buenos un cierto ardor amable y casto de muta benevolencia, conforme a su origen. Pues, al igual que aquella luz no conoce nube alguna ni la mudanza de las tinieblas, de la misma manera, el amor así contraído, siempre sereno y tranquilo, no conoce las idas y venidas de las disputas y de de los celos. A los que unió tal pegamento, entre ellos no hay necesidad de pactos, testigos ni documentos. La verdadera virtud no sabe de muerte (1528: r3b-r4a).

Las novedades presentes en la interpretación erasmiana del amor platónico no se encuentran solamente, ni de la forma más importante, en su relación con el matrimonio, que, como ya se vio, no es exclusiva del holandés ni, por otra parte, una consecuencia inesperada de la cristianización de tal doctrina, por más que Teijeiro considere que "el

matrimonio no casaba con la esencia del amor neoplatónico" (2007: 223), habida cuenta de que cualquier amor erótico extramatrimonial sería tachado de adulterino; no, el cambio más hondo que se produce al trasplantar el esquema platónico al suelo erasmiano ocurre en el propio entendimiento del amor:

> Also to be noted in Erasmus's distinctive emphasis on the union of the "two Friends" drawn together by the recognition of sparks of divinity in one another rather than on the union of the lover and divinity made manifest in the beloved. The slight difference in emphasis is a revealing indication of the limits beyond which Erasmus could not pass in his approximation to Florentine neo-Platonism, with its dominant interest in beauty and mystical experience (Forcione, 1982: 146).

A pesar de nuestro acuerdo con lo certero de este análisis, no podemos conceder que este asunto sea simplemente una cuestión de "slight difference in emphasis"; se trata, en realidad, de un cambio que trastoca al completo toda la arquitectura sobre la que se sostiene la doctrina platónica.

> Para Platón, el amor, ἔρως —término que, al contrario de otros de sustantivos de afecto, como ἀγάπη o φιλία, tiene un fuerte componente de deseo—, supone una carencia y se dirige a la belleza y bien del que se carece (Pl. *Symp.* 202d). Debido a esta concepción, no se trata de un sentimiento mutuo o una forma de relación, aunque sí puede llegar a producirse amor por parte del amado, al ver reflejada su propia belleza en los ojos del amante (Pl. *Phdr*. 255c-d). Dado que su objetivo no es únicamente poseer el bien que apetece, sino poseerlo para siempre (Pl. *Symp.* 206b), este deseo está solo aparentemente orientado al sujeto concreto, que es mudable; en realidad —y a menudo en contra de lo que cree el amante— se dirige a la belleza y el bien del que participa el objeto amado, por lo que, para "iniciarse en los misterios del amor" (τὰ ἐρωτικὰ μυεῖσθαι, Pl. *Symp.* 209e), es necesario orientar el deseo en un camino de abstracción creciente de la belleza de un cuerpo concreto a la de todos los cuerpos, de los cuerpos a las almas, de estas a las bellas leyes, siguiendo el camino a las ciencias como por una escalera y dejando atrás los estadios anteriores hasta que, finalmente, se alcanza la contemplación de la Belleza en sí (αὐτὸ τὸ καλόν), única, inmutable e imperecedera (Pl. *Symp*. 210a-212a). Este proceso se trata, en realidad, de un retorno del alma, que es inmortal (Pl. *Phdr.* 245c), a su estado divino primigenio, perdido al encarnarse (Pl. *Phdr.* 248a), en el que todavía, en compañía de los dioses todos, tenía acceso a la contemplación de las Ideas (Pl. *Phdr.* 247a-d); así pues, conocer la Belleza no es más que recordarla (Pl. *Phdr.* 249c). De esta forma, el amor no se trata de algo divino ni humano, sino de un "gran *demon*", δαίμων μέγας (Pl. *Symp*. 202d),

una criatura entre ambos estados que media entre lo mortal y lo divino (Pl. *Symp*. 202e-203a) (Torres París, 2025).

Así pues, la naturaleza del amor, según esta corriente, es intrínsecamente lineal y jerárquica: un sujeto en carencia desea la belleza que ve en el objeto de sus amores, belleza que le remite a la Belleza en sí misma, siendo esta última a la que debe aspirar, dejando atrás su objeto primero. El amor es un proceso de ascenso progresivo a la abstracción que tiene como fin último el absoluto y que solo eventualmente involucra un sentimiento mutuo. En última instancia, la relación entre los enamorados —en realidad, amante y amado, categóricamente separados de forma esencial— no encuentra aquí papel alguno: importa el ascenso espiritual del amante, pero cualquier vínculo personal entre los agentes implicados palidece ante la necesidad del ascenso: el amante no necesita al amado más que para amarlo y usarlo como escalón en su ascenso, y el amado, a lo sumo, necesita al amante como espejo en el que apreciar su propia belleza que lo inicie a su vez en su deseo hacia lo eterno —convirtiéndose, por lo tanto, también en amante—.

De este esquema lineal y ascendente, que sirve de columna vertebral en la filosofía amorosa de Platón, no queda en Erasmo prácticamente nada. Para empezar, porque en su postura el proceso es inherentemente compartido: este amor platónico se manifiesta, aunque se denomine *Cupidus*, no en un deseo de la misma forma que lo es el ἔρως de Platón, sino en una *amicitia*, una relación de afecto mutuo y concordia; frente a la concepción original del amor como deseo, como carencia, este amor *semper serenus est ac tranquillus*. En los términos en los que lo expresa Erasmo, el amor nacido de la *Venus caelestis* tiene más en común con el estado de satisfacción del filósofo que ya ha alcanzado la contemplación directa de la Belleza y ha colmado, por lo tanto, sus anhelos (Pl. *Symp*. 212a) que con ese impulso que no es ni bueno ni malo pero que tiende al bien. Frente a la naturaleza difusa del ἔρως de Platón, que no tiene más identidad intrínseca que el impulso de la carencia a la plenitud, el amor pasa a ser un hecho positivo, entendido tanto en términos valorativos —el amor es *algo bueno*— como esenciales —el amor es *algo en sí mismo*—. En este sentido, Erasmo está más cerca, en lo que respecta a su concepción de la naturaleza del amor, de Agatón (Pl. *Symp*. 194e3-197e8) que de Diótima; en su interpretación del matrimonio como la (re)unión de dos personas en un mismo ser, sigue —aparte de, evidentemente, al texto bíblico— al Aristófanes del *Banquete* (189c-193e2).

Con todo, la labor de Erasmo no consiste tan solo en una apropiación del vocabulario platónico para cubrir sus propias ideas de una pátina de prestigio, aunque pueda haber también algo de eso[11]. El proceso de ascenso del amor permanece, pero queda radicalmente reenfocado:

> *Est enim hic ordo naturae, ut ab his quae sensibus patent corporis, proficiamus ad ea quae non nisi mentis agitatione percipiuntur* […]. *Proinde quos in amorem rapit forma corporis, veluti somnio quodam admonentur illius vere summique pulcri, cuius ideo Plato putat in nobis excitare reminiscentiam, quod insita sit ingeniis hominum propensio quaedam ad honesta, quam in brutis nullam esse videmus. Quod si discusso somnio, mentis oculos, amans intendat in latentem animi formam, tum vere pulcris cedunt illa vanae pulchritudinis ludibria*
>
> En verdad es este el orden de la naturaleza, que, a partir de las cosas que son patentes a los sentidos corporales, avancemos a las que son inaprehensibles salvo por la acción de la mente […]. Así pues, los que empiezan a amar por la forma de un cuerpo, recuerdan como en una especie de sueño aquella verdadera Belleza absoluta, de la que Platón cree que despierta en nosotros una reminiscencia, porque está inserta en los ingenios de los hombres una cierta tendencia a lo honesto que no hallamos en ninguna parte en los animales irracionales. Una vez disuelto el sueño, con los ojos de la mente, el amante vuelve la vista a la oculta forma del alma, y entonces ceden ante lo verdaderamente bello las vanas imposturas de belleza (1526: r4b).

Como en su modelo, en Erasmo también se produce una abstracción de la belleza que lleva al amante a la contemplación de lo inmaterial; a diferencia de lo que se postula en el *Banquete*, para Erasmo este proceso de purificación se produce estrictamente —o, al menos, se debe producir— en la contemplación del mismo amado. Esto es, en realidad, una consecuencia necesaria tanto por el contexto social imperante como por la posición particular del humanismo cristiano: tanto lo uno como lo otro prescriben un modelo en el que la fidelidad a un mismo objeto de amor es un hecho insoslayable. Según el paradigma del humanismo cristiano, en concreto, si el amor es fruto y no causa del matrimonio, y este es una institución auspiciada por Dios mismo, resulta imposible que se admita la

[11] Aunque con la llegada del Renacimiento la tendencia a leer a los escritores paganos de la Antigüedad en términos cristianos y a proyectar sobre ellos los sistemas de pensamiento contemporáneos por medio de la interpretación alegórica disminuyese notablemente (cf. Chevrolet, 2007: 46), esta siguió notablemente presente, aunque con matices, en todas las facetas del pensamiento de los humanistas (cf. Hebreo, 2002: 114); de hecho, el propio movimiento neoplatónico es, en gran medida, un movimiento hermenéutico (Chevrolet, 2007: 29).

posibilidad de mudar un objeto de amor por otro: según el modelo erasmiano-platónico —y acorde con otras formas contemporáneas de entender el platonismo, como se verá más tarde—, lo que cambia a medida que se asciende por la escala amorosa no es el objeto de amor, sino la forma de amarlo.

Una consecuencia de esto es que, a pesar de que sean *scintillae* divinas las que propicien el amor de los desposados, el amante nunca llegue a volverse como tal hacia el verdadero origen de la Belleza, esto es, a Dios: no es casualidad que en este aprendizaje que expone Erasmo el culmen del ascenso amoroso sea la contemplación de la *animi formam* y no la Belleza en sí misma. Si el matrimonio es, como no se cansan de repetir los humanistas cristianos, una institución entregada al hombre por Dios mismo (Rotterdam, 1999: 225; Vives, 1998: 2; León, 1987: 19), difícilmente puede apoyarse una visión del amor que, de alguna manera, amenaza con romper su integridad y pone al amado y a Dios en directa competencia: al menos en el caso de la mujer, ante este conflicto de intereses entre el marido y Dios, el humanismo cristiano se decanta por el marido (cf. Vives, 1998: 54).

Además de una defensa hasta las últimas consecuencias de la institución matrimonial, frente a la posición tridentina e incluso la de otros humanistas cristianos como Luis Vives, que entienden la institución como un bien, pero inferior al estado de virginidad (Gaudemet, 1987: 326; Vives, 1998: 148), esta posición erasmiana es también un fruto esperable de la actitud eminentemente práctica que adopta el humanismo cristiano frente a la fe: la *philosophia Christi* se realiza en los actos, por lo que el amor a Dios en el matrimonio se manifiesta en el amor mutuo entre los cónyuges. “Donde está Dios, allí hay amor, pues Dios mismo es amor” (Rotterdam, 1995: 62). La posición del platonismo tradicional, que tiene por objetivo y forma de vida superior la pura contemplación (Pl. *Symp.* 210d), no podía ser más ajena a estos humanistas, para quienes “vale más saber menos y amar más, que saber más y no amar” (Rotterdam, 1995: 135). Acudiendo a la cita de Sancho Panza que Américo Castro lee en clave erasmiana, “bien predica quien bien vive […], y yo no sé otras *tologías*” (cf. Castro Quesada, 2002: 285). Asimismo, el humanismo cristiano se encontraría poco cómodo en el seno de un platonismo ortodoxo en el que el amor humano da paso al divino de una manera que puede llegar a rayar en lo idólatra: el propio Petrarca, en cuyos poemas se dan numerosas muestras de platonismo (cf. CCCLX 136-143 del *Canzoniere*), se preocupó en ocasiones del tratamiento que él mismo profesaba a Laura (cf. Foster, 1989: 102).

Así pues, el tipo de neoplatonismo propugnado por Erasmo recoge el proceso de ascenso abstractivo del amor platónico clásico y lo enlaza con su posición religiosa, verdadero núcleo de toda su actividad humanística, de la oposición entre el espíritu y la carne, entre lo aparente y lo esencial (Rotterdam, 1995: 152-153), para propugnar un amor verdaderamente mutuo —y, en cierto sentido, igualitario—, fundamentado en el espíritu, legitimado por el matrimonio, que se manifiesta moralmente en un trato personal afectuoso y éticamente en la reforma de la sociedad, siguiendo en cualquier caso la ley de Cristo.

2.2.2. El humanismo cristiano ante la literatura

Bataillon afirmaba que el erasmismo enjuiciaba los libros de caballerías y otras creaciones contemporáneas por ser "literatura inmoral y literatura mentirosa" (1966: 615); aparte de la dificultad a la hora de delimitar un movimiento erasmista ante estas cuestiones, sobre lo que ya se ha escrito largamente en este estudio, en el fondo lo que Bataillon está diciendo es, en gran medida, que estas obras, a ojos de estos humanistas, fallaban como literatura por no servir ni para *prodesse* ni para *delectare*; esto es, la forma de valorar el hecho literario es esencialmente la misma que la de todos los pensadores de prestigio de su época. Si se quiere encontrar qué enfoque adoptan *específicamente* estos autores, hay que plantearse primero qué significa para ellos que una obra literaria sea *moral* y cómo es una obra literaria *verdadera*.

En términos prácticos, el interés del humanismo cristiano por la pura literatura es bastante restringido: entre las ventajas que encuentra Fray Luis en que las esposas se mantengan ocupadas en su día a día está ahorrarse "leer en los libros de caballerías, y de traer el soneto y la canción en el seno" (1987: 106). Vives, por su parte, vierte su desprecio y su condena sobre los libros de caballerías, pero también sobre la *Celestina*, el *Decamerón*, la *Cárcel de amor* e incluso *Píramo y Tisbe* (1996: 44-46). ¿Qué alternativa propone a la lectura de esta ficción de entretenimiento? Los Evangelios y otros textos de las Sagradas Escrituras, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, San Cipriano, San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Hilario, San Gregorio, Boecio, San Fulgencio, Tertuliano, Platón, Cicerón, Séneca (1996: 50); en suma, autores de la primera cristiandad o moralistas fácilmente cristianizables y que, en realidad, no cumplían ni por asomo la misma función que los libros que criticaba. A pesar de las cualidades estéticas de muchos de ellos, que son indiscutibles, no consta entre tan dilatado número —al que aún quedaría por añadir el conjunto de los poetas recomendados (1966:

52)— ni un solo autor cuya función fuera, fundamentalmente, *literaria*, ni que dedicase sus esfuerzos a escribir ficción por la ficción misma[12].

Dentro de la tendencia moralista cristiana, especialmente en lo que respecta a la educación femenina, la ficción ocupa a lo sumo un lugar marginal (Marín Pina, 1999: 157); para el humanismo cristiano, el peso de la literatura recae en el *prodesse*, sea en términos espirituales o didácticos, siempre entendiendo esto último como una propedéutica para el crecimiento espiritual (Rotterdam, 1995: 79). En los debates literarios del Renacimiento, los distintos humanismos cristianos hicieron aportaciones de indudable importancia, pero con matiz que se hace necesario recalcar: lo hicieron a través no de la poética, sino de la retórica (García Berrio, 1980: 30); cuando, tras la Contrarreforma, el humanismo cristiano se ve obligado a doblegarse a la doctrina eclesiástica y pierde diversidad y autonomía, el auge de las retóricas, al menos en España, poco a poco va llegando a su fin (García Berrio, 1980: 75). Hasta 1580, ningún humanista en España dedica un tratado a la teoría literaria como tal además de Luis Vives —ya se ha visto con qué recelos y reservas— en su(s) *Veritas fucata* (García Berrio, 1980: 30).

El interés de los humanistas —cristianos o no— en la retórica es de sobra comprensible: se trata de una disciplina de gran prestigio que suponía nada menos que el máximo grado de formación en la educación romana y suponía una de las herramientas fundamentales por las que el individuo participaba como ciudadano en la vida pública (cf. Bonner, 1977: 331-332). Asimismo, ya en el Renacimiento, una parte importante de la restauración de la Antigüedad fue la depuración del latín empleado, que había sufrido enormes cambios durante el Medievo, a su forma previa: para ello, se recurrió a la *imitatio* de autores de la Antigüedad que servían como modelo (García Galiano, 1992: 22-23); en el caso de la prosa, el modelo predilecto fue Cicerón, el orador por antonomasia, y su importancia llegó a tal punto que se creó el movimiento de los ciceronianos, que consideraban únicamente válido el latín utilizado por este autor (1992: 32), y que, en algunos casos, como en el del infortunado Longueil, siguieron la imitación de su maestro hasta a extremos francamente

[12] Si bien, por ejemplo, los diálogos de Platón son, aunque se basen en personajes históricos, esencialmente ficcionales —lo que lleva a López Pinciano, por ejemplo, a llamarlo "poeta" (1998: 105)—, es un hecho difícil de discutir que este aspecto formal resulta secundario frente a la transmisión de su doctrina filosófica. La inclusión de Séneca en esta lista sí es un caso más particular: aunque animado por un espíritu estoico, este filósofo también escribió tragedias, que son ficción en un sentido pleno y cuya función es más marcadamente literaria que la de los diálogos platónicos. No obstante, dado el tipo de autores con los que va unido —filósofos paganos de corte marcadamente moral—, parece razonable pensar que Séneca figura en estas recomendaciones como autor de los diálogos filosóficos y no como tragediógrafo, si bien no hay manera de confirmarlo por medio del propio texto.

patológicos (1992: 62). Por uno y otro motivo, la retórica puede considerarse como la piedra angular de las Humanidades.

A esta centralidad que ocupa la retórica en el humanismo en general se suma que su vertiente cristiana está mucho más preocupada por transmitir sus doctrinas y reformar la sociedad que por recrear las glorias artísticas de la Antigüedad. Para sus fines, por lo tanto, la retórica resulta de mucha mayor importancia que la poética, y así queda expresado en sus escritos. De hecho, uno de los géneros literarios predilectos de este humanismo —y, en realidad, de cualquier forma de humanismo— es precisamente el del diálogo (Bataillon, 1966: 643), una de las formas más establecidas de la prosa didáctica durante el Renacimiento (cf. Baranda Leturio, 2011). Este género no solo les permite la transmisión de sus propias ideas, sino que también les ofrece la oportunidad de ejercer una crítica mordaz sobre los vicios de sus contemporáneos: no en vano Luciano, en su vertiente satírica, es una de las influencias más importantes para estos grupos (Bataillon, 1966: 643).

Sin embargo, sería un error mayúsculo concluir que el humanismo cristiano carecía por completo de interés por la pura literatura: al fin y al cabo, el propio Erasmo tradujo, además de algunos autores que por sus características resultan totalmente esperables, como Luciano y Plutarco, tanto la *Ifigenia en Áulide* como la *Hécuba* de Eurípides (cf. Paone, 2017: 160). No es un caso aislado: la primera traducción de las *Etiópicas* al español, aunque no llegó a ver la luz, corrió a cargo de Vergara (Bataillon, 1966: 621), y la traducción francesa de esta misma obra fue un trabajo de Jacques Amyot, obispo de Auxerre y traductor de Plutarco. Sin duda, concluir que "Heliodoro era el autor predilecto de los humanistas" (Riley, 1966: 95) es a todas luces una exageración —Luis Vives, significativamente, no lo incluye entre los autores recomendados (1996: 50) y, cuando establece en *Veritas fucata* una embajada de escritores ilustres de ficción, incluye a Apuleyo, pero no al novelista de Emesa (1523)—, pero no cabe duda de que sí suscitó, como otras tantas obras de ficción, un interés importante entre los humanistas.

Así pues, cuando el humanismo cristiano analiza una obra de ficción desde un punto de vista moral, ¿qué es lo que hace que la considere positiva o negativa? Resulta mucho más fácil, desde luego, responder a la segunda pregunta: el volumen de referencias a la literatura para condenarla supera ampliamente a las muestras de aprobación. A menudo, además, la indignación se dirige al conjunto de la literatura contemporánea —*vulgares*

libri qui in hoc scribuntur (Vives, 1996: 42)—. Entre las cosas censurables, el aspecto amoroso y sexual es, desde luego, uno de los más destacados:

> *Vehementer insiciunt teneros animos amatoriae fabellae, quibus aetas ea facile capitur. Harum bona pars non vacat obscaenitate. Procul arceantur a virgine tales confabulatrices, quae malis colloquiis corrumpunt mores bonos. Venenum est quod insibilant teneris auribus.*
>
> Las historietas de amor se injertan fervorosamente en los ánimos tiernos, cuya edad es tomada fácilmente. De estas, una buena parte no carece de obscenidad. Manténganse alejadas de las doncellas semejantes murmuradoras, que con malas palabras corrompen costumbres buenas. Es veneno lo que vierten en los oídos tiernos (Rotterdam, 1526: B8b).

De forma similar, Fray Lorenzo de Zamora, como muchos otros, censura también a "los poetas tiernos y enamorados" (2022: 164); el amor en la literatura puede, a juicio de estos moralistas, corromper a los lectores, en especial a los más vulnerables. Si bien Erasmo en su pasaje carga también contra lo obsceno de estos relatos, parte del riesgo que acusa está en la propia materia amorosa. Ya se vio previamente de qué manera enfocaba el humanismo cristiano el amor: como un estado de afecto mutuo y concordia que debía surgir del matrimonio y no dirigir a él. Por supuesto, cualquier manifestación de amor —o, evidentemente, de sexualidad— ajena al matrimonio es severamente criticada:

> *Iam apud quasdam nationes solemne est quotannis aedere novas cantiones, quae ediscunt puellae. Quarum argumentum fere tale est: Delusus ab uxore maritus, aut puella frustra servata a parentibus, aut furtiuus cum amatore concubitus. Atque haec ita referuntur quasi bene gesta, aplauditurque felici nequitiae. Pestilentibus argumentis addit tanta sermonis obscoenitas, per metaphoras & allegorias, ut ipsa turpitudo non possit loqui turpius.*
>
> Ya en algunos países se celebra como un ritual cada año cantar nuevas canciones que las muchachas aprenden. Su argumento habitualmente es algo así: un marido engañado por su esposa, o una muchacha vigilada en vano por sus padres, o un encuentro sexual furtivo con un amante. Y esto se cuenta como si estuviera bien hecho, y se aplauden las vilezas exitosas. A estos pestilentes argumentos se suma tanta obscenidad de palabra, a través de metáforas y alegorías, que la propia repugnancia no puede hablar de manera más repugnante (Rotterdam, 1526: B8b).

Con todo, este tipo de críticas no parecen aplicables, o al menos no se aplican con el mismo rigor, a ciertos textos clásicos que, por su contenido, debieran ser considerados inapropiados. Es cierto que los poetas eróticos son censurados aunque provengan de la Antigüedad (cf. Rotterdam, 1995: 73); resulta difícil, desde luego, justificar desde una severa moral cristiana la lectura de un poeta como Ovidio, cuyos escritos, por una u otra causa, lo condujeron al destierro (Vives, 1996: 48). Sin embargo, la moralidad de las *Etiópicas* fue alabada por Amyot, ratificada por su traductor anónimo y, según se supone del hecho de que iniciase su traducción, compartida por Vergara, a pesar de que trate del irresistible amor que sienten dos jóvenes y que llevan a cabo a despecho de la figura paterna[13] de la protagonista, llegando a recurrir al engaño y al rapto para consumar sus deseos. La causa de la transigencia del humanismo cristiano para con esta obra quizá la haya encontrado ya Bataillon: "¡estaba en griego!" (1966: 620).

Da la impresión, desde luego, de que la literatura antigua recibía un trato mucho menos estricto que la contemporánea desde un punto de vista moral[14]. La causa de este comportamiento —una de ellas, al menos— se declara explícitamente:

> La literatura pagana forma y vigoriza el ingenio de los niños y los prepara maravillosamente para el conocimiento de la Escritura, ya que adentrarse en ella con pies y manos sucias es casi una especie de sacrilegio […]. Así como la Sagrada Escritura produce poco fruto si te paras y contentas en la letra, de la misma manera, la poesía de Homero y Virgilio será de no pequeña utilidad si tienes en cuenta que toda ella es alegórica, cosa que nadie negará por poco que haya gustado la sabiduría de los antiguos (Rotterdam, 1995: 73).

López Pinciano confirma esta idea: "si quisiesen exprimir alegoría [de Heliodoro], la sacarían dél no mala" (1998: 461).

Esta forma de distanciamiento, de relativización de los males de la literatura pagana por medio de su provecho intelectual y del recurso a la alegoría es lo que impide a un Vives que tache a Cariclea de *lupa* por estar enamorada —y, además, tan abiertamente— de

[13] Al menos, de una de ellas: Caricles, sacerdote de Delfos, cría a Cariclea desde los siete años, tras recibirla de un sacerdote etíope que la había cuidado hasta entonces, hasta su mocedad, cuando la joven conoce a Teágenes y ambos se fugan con la complicidad del sacerdote egipcio Calasiris. Si bien, en términos estrictos, Caricles no es el verdadero padre de Cariclea, sí es quien ocupa esa función en ese momento del relato y actúa como tal, con lo que el resumen de ese pasaje bien podría ser *puella frustra servata a parentibus*; por otra parte, el padre biológico de la protagonista, Hidaspes, rey de Etiopía, ni siquiera es consciente de que su hija está viva, con lo que esta unión tampoco goza —en ese momento al menos— del beneplácito de esta figura.

[14] Y no solo moral; como se verá más tarde, la indulgencia de los autores renacentistas al aplicarle el concepto de verosimilitud a la literatura clásica era notablemente mayor.

Teágenes antes de su matrimonio y que condene por tanto el libro a la hoguera[15]. Esta divergencia entre la recepción del texto y su contenido no deja de ser víctima de la ironía de Lope en la *Dorotea*:

> Dame a Heliodoro en nuestra lengua […]. Aquí dice: "Teágenes y Clariquea [sic] quedaron solos en la cueva, juzgando por gran bien la dilación de los trabajos que esperaban; porque hallándose libres, se dieron los brazos amorosamente". ¿Esto quieres que lea? […] Esto más enciende que entretiene (1987: 216).

Por otro lado, la literatura, incluso la que resulta condenable en algunos aspectos, puede servir de ejemplo moral en otros. Aunque las criaturas de Heliodoro sean condenables por amarse contra la voluntad paterna —o, en el mejor de los casos, al margen— y antes del matrimonio, pueden a pesar de todo ser admirables "por la su mucha firmeza en amar" (Desconocido, 1554: 78b) o por la concepción platonizante y, por tanto, espiritual, de su enamoramiento. El propio Vives, tan poco sospechoso de ser demasiado indulgente, de alguna manera da muestras de esta actitud en el siguiente pasaje:

> *Refertur et a maritis ea gratia ut uxores a quibus amari se compertum habent, ipsi quoque ardentissimi redament. Sic Ulysses Circem et Capypso deas sprevisse traditur propter mortalem Penelopem et ad eam per decennale naufragium, per tot aerumnas et discrimina contendisse et pervenisse. Hector quod Andromachen sciret in se uno sitas omnes habere caritates, ita illam redamavit ut excidium Troiae non tam parentum aut fratrum causa dolere dixerit quantum uxoris. Non disputo an haec sint fabulae. Certe ad imaginem humanae vitae ab ingeniosissimo vate sunt conficta.*
>
> Tal gracia es correspondida por los maridos de manera que ellos mismos también aman de vuelta fervorosamente a sus esposas, por quien se saben amados. Así, se cuenta que Ulises rechazó a las diosas Circe y Calipso por la mortal Penélope, y, afanándose a través de un naufragio de diez años, a través de calamidades y pendencias, regresó. Héctor, que sabía que Andrómaca tenía puestas en solo él todos sus afectos, le devolvió su amor de tal manera que dijo que no se dolía de la ruina de Troya tanto por sus padres o hermanos como por su esposa. No discuto si esto son cuentos; en cualquier caso, fueron compuestos por un poeta ingeniosísimo a semejanza de la vida (1998: 30).

[15] Al menos, lo impidió en el caso de otros humanistas de posturas semejantes; Vives mostraba una actitud especialmente intransigente con la promiscuidad sexual —entendida en términos muy amplios— y quizás no aprobase, a pesar de la buena acogida por parte de sus compañeros humanistas, un libro de estas características.

Odiseo, desde luego, no puede tomarse como modelo de un marido para los cristianos, habida cuenta de que, si bien acabó por dejarlas y volver con su esposa, mantuvo relaciones sexuales tanto con Circe como con Calipso, asunto que se opone de manera frontal a la obligación de fidelidad conyugal que, aunque quizás contra la práctica habitual de la época, el humanismo cristiano exigía a los maridos (Rotterdam, 1999: 386). Por otra parte, el recurso habitual de interpretar los pasajes problemáticos de los clásicos como alegóricos no tiene cabida en este caso: si se lee a Odiseo como una figura alegórica, entonces no cabe encontrar en él un ejemplo para la vida conyugal; si no lo es, y por tanto puede servir de ejemplo, no pueden ignorarse sus faltas. Así pues, con ciertas obras pueden hacerse negociaciones que permitan extraer lo bueno que puedan ofrecer, en términos estéticos y morales, e ignorar lo malo; cuanto mayor sea el prestigio del que gozan, más sencillo será excusar sus faltas y buscar sus méritos.

Este mismo fragmento de Luis Vives sirve también como ejemplo de otro de los aspectos de la relación entre los humanistas cristianos y la literatura: el estético. Efectivamente, como ya se adelantó, el humanismo cristiano no llegó en ningún momento a desarrollar una teoría poética coherente y propia, pero esto no significa que este asunto le resultase irrelevante o que no tuvieran una posición al respecto: si bien lo más probable es que no surgiese específicamente de su concepción cristiana del humanismo, acabaron por adoptar posturas remarcablemente semejantes a las aristotélicas.

Luis Vives, aquí, no niega la falsedad de los relatos homéricos o, al menos, no ve la necesidad de discutir al respecto, pero defiende la validez de las lecciones que de ellos pueden extraerse porque *ad imaginem humanae vitae ab ingeniosissimo vate sunt conficta*, "fueron compuestos por un poeta ingeniosísimo a semejanza de la vida" (1996: 30). De forma independiente, sin disponer del texto escrito por el filósofo, Luis Vives y otros humanistas estaban redescubriendo, en sus propios términos y adaptándolo a sus propias necesidades, el concepto aristotélico de la *verosimilitud*.

Uno de los atractivos que tiene para estos humanistas el concepto es una posibilidad sobre la que ya hemos escrito previamente, esto es, la de limitar el peso de la falsedad inherente a la ficción: Vives considera irrelevante que los poemas homéricos sucedieran o no porque, al estar hechos a imitación de la realidad, las consecuencias generales que se extraen son verdaderas. Así pues, para Vives, por medio de construir *ficta* […] *proxima veris* (Hor. *Ars P.* 338) —más que probablemente por influencia directa de Horacio, habida cuenta de que este humanista es uno de los tratadistas de retórica más aficionados

al poeta (García Berrio, 1980: 27)— es posible llenar narraciones fundamentalmente falsas de verdades generales y abstractas. En suma, es posible la creación, por medio de *veresimile, constantia, et decorum* (Vives, 1523: Ciii), de una *veritas fucata*.

Aparte de esta importancia dada a la verdad por los humanistas cristianos, su repulsa ante lo que consideran inverosímil se debe ubicar en una corriente general de una elite de intelectuales de la que participa el humanismo en su conjunto. Los continuos ataques a los libros de caballerías, el más exitoso y el más inverosímil de cuantos géneros literarios poblaron el Renacimiento en España, dan buena cuenta del carácter elitista de este movimiento.

Los pormenores de este concepto y de su manejo entre los humanistas, incluyendo sus antecedentes, se verán más adelante, en el momento en que se trate la irrupción de la *Poética* de Aristóteles en el mundo renacentista y su irrefrenable influencia en la teoría literaria del momento. Hasta entonces, basten estas pinceladas para situar a los humanistas cristianos en relación con este término fundamental en la crítica literaria de la época.

2.3. **El humanismo italiano**

Frente al humanismo cristiano, el que tiene su núcleo en Italia resulta más difícil de caracterizar. Esto se debe a que el término "humanismo cristiano" surge precisamente para acotar una rama del movimiento general en la que se percibían unas características específicas que la dotaban de una identidad independiente; el otro humanismo, por el contrario, solo adquiere una identidad diferenciada en el momento en el que se le extirpa este movimiento definido. Su identidad pasa a ser, por lo tanto, la del movimiento humanístico en su conjunto menos las características propias del cristiano; su identidad, así pues, está definida en términos negativos —lo que *no es*— más que positivos —lo que *es*—, habida cuenta de que los rasgos positivos que lo definen son compartidos con el humanismo cristiano. El mismo hecho de la terminología que empleamos es, de hecho, bastante significativa: este humanismo se denomina italiano por originarse —como el humanismo en su conjunto— en este territorio y ser especialmente popular en él, pero no aporta gran información sobre sus rasgos específicos.

Incluso el propio rasgo definitorio de la contraparte mejor delimitada, el cristianismo, resulta más una cuestión de grado que una división tajante: al fin y al cabo, si bien existen figuras que tendieron a posturas claramente heterodoxas y que bordeaban lo pagano (cf. Seznec, 1983: 87-88), así como, marginalmente, miembros de otras religiones, como el

judío León Hebreo, el humanismo es un movimiento que se desarrolla en países cristianos y, por lo tanto, representado fundamentalmente por gente cristiana, cuya religión, más o menos pronunciadamente, influiría en su forma de pensamiento. Juan Ginés de Sepúlveda, un representante de la corriente italianizante en España (cf. García Galiano, 1992: 339), participó en debates con Erasmo sobre el texto de las Sagradas Escrituras (Muñoz Gallarte, 2023); como ya se vio, Erasmo de Rotterdam tenía más en común respecto a la conciliación del amor platónico con León Hebreo, aunque fuera judío, que con el cristiano Castiglione, que admite la posibilidad de un amor platónico adulterino al hacer declarar al Pietro Bembo de su diálogo —representante indiscutible en el mismo de la postura neoplatónica— que el buen enamorado "no hará agravio a marido […] de la mujer a quien amare" (1994: 527).

En cualquier caso, y aunque no acote demasiado el movimiento, puede decirse del humanismo italiano que tiene un interés menor en cuestiones religiosas y uno mayor por lo puramente cultural, filológico, estético y artístico. Una muestra de esta mayor preocupación se puede apreciar en el desdén con el que muchos humanistas italianos trataban a Erasmo por su falta de cuidado estilístico: Juan de Valdés, muy cercano al roterodamense, recoge esta posición tan extendida en el país de la Europa meridional en su *Diálogo de la lengua*:

> MARCIO: Dexáos desso; tornad a vuestros libros y dezid quál es el otro romançado de latín que os contenta
>
> VALDÉS: El *Enquiridion* de Erasmo que romançó el Arcidiano del Alcor, que a mi parecer puede competir con el latino, quanto al estilo.
>
> MARCIO: Si el estilo castellano no es mejor para castellano que el latino para latino, poco hizo el que lo romançó.
>
> VALDÉS: No es posible que vosotros concedáis que uno que no sea italiano, tenga buen estilo en latín (1969: 166).

Este mayor cuidado en lo estilístico, que se lleva a sus últimas consecuencias en el grupo de los ciceronianos, por otra parte, guarda también relación con otro aspecto significativo: una buena parte del humanismo de corte italiano está motivado por una voluntad de reinstaurar Roma, movida por motivos que podríamos denominar nacionalistas. Así pues, "el ciceronianismo extremo se identificaba, generalmente, con la idolatría del pasado y, a ojos de muchos españoles, con el nacionalismo estetizante de Italia, país que de este modo se consolaba de la pérdida de su hegemonía política" (García Galiano, 1992: 361).

No es un hecho insignificante que Petrarca, uno de los padres del humanismo, estuviera obsesionado con la vuelta del papado a Roma y con la restauración del Imperio por medio de la reunificación de Italia, llegando a apoyar la figura dictatorial de Cola di Rienzo (cf. Foster, 1989: 25-28).

Desde luego, hacer resurgir el mundo clásico es una prioridad mucho más marcada en el humanismo italiano que en el cristiano. Cierto es que este último también buscaba, por lo menos en algunos casos, una restauración, pero de "un cristianismo primitivo casi sin dogmas" (Bataillon, 1966: 256); por el contrario, este humanismo general que "busca en la Antigüedad un modelo de vida" (González Rovira, 1996b: 16) lo hace atendiendo a la literatura, la política, la filosofía, el arte. Para este movimiento, los autores y figuras del primer cristianismo no son más reivindicables que las de la Antigüedad pagana, y, en algunos casos, acaso lo sean menos.

2.3.1. La tendencia del humanismo italiano a aplicar los marcos de pensamiento de la Antigüedad

Un rasgo significativo de esta corriente es el regreso triunfante de ciertos marcos filosóficos de la Antigüedad, en ocasiones a despecho de los paradigmas culturales del momento. Un ejemplo de esta injerencia de la Antigüedad en el Renacimiento es el neoplatonismo. Ya hemos escrito cómo Erasmo adoptaba ciertos elementos del amor platónico en sus disertaciones sobre el matrimonio, pero, dentro del espectro de pureza o adaptación de las teorías del filósofo al mundo renacentista, el roterodamense se encuentra en el extremo de mayor asimilación: si bien adopta el vocabulario y ciertos marcos de las teorías platónicas, en todo momento estos aspectos quedan claramente subordinados a su posición cristiana y social: el núcleo de toda la obra de Erasmo es su visión del humanismo cristiano, y la recepción de Platón no hace más que afianzarla y en ningún momento llega a disputar lo más mínimo su importancia.

Esto no es así en otros autores o, al menos, no lo es de la misma manera. Si bien las posiciones verdaderamente paganizantes son en realidad muy escasas (cf. Seznec, 1983: 77-78), las intromisiones de la hermenéutica platónica no resultan infrecuentes. Tanto la alegoría de corte medieval como la renaciente alegoría platonizante se caracterizan por un cierto nivel de manipulación del texto sometido a análisis, pero las diferencias, a pesar de ello, son notables. Por una parte,

> l'allégorie médiévale apparaît le plus souvent comme une négation absolue de l'histoire; dans ce system de lecture appropriatif, les héros […] apparaissent comme des chevaliers et des dames, motivés par idéaux qui sont ceux que la chrétienté médiévale qui les lit […]; on transporte dans la France du XIV toute l'Antiquité […]. Le paganisme se voit ainsi en quelque sorte dévoré par la chrétienté, l'Antiquité passée au crible d'un présent qui devient son prédateur et soumet le texte à ses propres exigences (Chevrolet, 2007: 36).

Por el contrario,

> la Renaissance herméneute […] projette son objet sur soi. Elle se laisse envahir par l'Antiquité, s'en imprègne, s'immerge dans la jubilation de sa redécouverte […]. Loin de retraduire les mythes en termes de morale chrétienne et de théologie, la Renaissance herméneute, inspirée par le néo-platonisme hermétique, s'efforce d'en préserver de manière très respectueuse la théologie et la morale qui sont le plus pur sens des lettres antiques (Chevrolet, 2007: 62).

Estos exégetas, por supuesto, no son conscientes de estar doblegando los textos a una lectura anacrónica; al menos, se presentan no como modificadores del sentido de dichas obras, sino como restauradores de un sentido original oculto o perdido. León Hebreo lo expone de la siguiente manera:

> SOFÍA: …como dice el vulgo, muchas son las mentiras de los poetas.
>
> FILÓN: Los poetas no han dicho acerca de esto ni vanidades ni mentiras, como tú crees.
>
> SOFÍA: ¿Cómo no? ¿Acaso podrías creer tú tales cosas de los dioses celestes?
>
> FILÓN: Las creo, porque las comprendo; si tú las comprendieses, también las creerías.
>
> SOFÍA: Pues dámelas a comprender, a fin de que las crea.
>
> FILÓN: Los poetas antiguos no pusieron en sus poemas una sola sino muchas intenciones, que llaman "sentidos". En primer lugar, ponen como sentido literal, como corteza exterior, la historia de algunas personas o de sus hechos notables […]. Luego, en la misma ficción […], el sentido moral, útil para la vida activa de los hombres […]. Además de esto, bajo las mismas palabras, presuponen algún conocimiento verdadero de las cosas naturales o celestes, astrologales o teologales, y, alguna vez, los dos o, mejor dicho, los tres sentidos científicos coexisten dentro de la misma fábula, como la médula del fruto dentro de su corteza. Estos sentidos medulares se denominan "alegóricos" (Hebreo, 2002: 114).

No habrá pasado desapercibido que este método exegético proviene de la interpretación bíblica; es precisamente este marco el que favorece la reinterpretación alegórica de los textos de la Antigüedad (cf. Chevrolet, 2007: 32-33). Para el propio Erasmo, que era,

como se aprecia en el hecho de que insinuase de los ciceronianos que rendían culto al panteón olímpico tan solo por sus usos lingüísticos (García Galiano, 1992: 150), poco sospechoso de paganizar, medía las Sagradas Escrituras y los textos de los literatos clásicos con la misma vara: "Así como la Sagrada Escritura produce poco fruto si te paras y contentas en la letra, de la misma manera, la poesía de Homero y Virgilio será de no pequeña utilidad si tienes en cuenta que toda ella es alegórica"; "De los intérpretes de la Sagrada Escritura has de elegir todos aquellos que más se apartan de la letra" (Rotterdam, 1995: 73, 76). Esta actitud resulta tanto más reseñable en cuanto que el humanista holandés no era afín, al igual que tantos otros integrantes del humanismo cristiano, a "la pesada ganga medieval de la cuádruple interpretación, literal, alegórica, moral y anagógica" de la Biblia (Bataillon, 1966: 44, 761). A pesar de su deseo de desligarse de los usos medievales y de acercarse a los textos sagrados de una manera menos mediada y más libre, el enfoque alegórico persiste.

Estas lecturas, en el fondo, buscan forzar un acuerdo entre distintas formas de pensamiento que son irreconciliables. Así, por ejemplo, León Hebreo considera que la diferencia entre Aristóteles y Platón respecto a la metafísica, en realidad, "reside más bien en la utilización que en el significado de las palabras […]. Así, pues, […] la doctrina […] es la misma en los dos" (2002: 298). Estos intentos de conciliar opuestos sirven para rescatar la moralidad de la literatura clásica, pero también suponen un arma de doble filo que entraña el peligro de, en lugar de interpretar el paganismo a la luz de la tradición cristiana, leer el cristianismo con ojos paganos. Así, por ejemplo, en su diatriba platónica, el Bembo del *Cortesano* dice lo siguiente:

> este santísimo fuego destruye en las almas y consume lo que en ellas es mortal y vivifica y hace hermosa aquella parte celestial que en ellas por la sensualidad primero estaba muerta y enterrada. Ésta es aquella gran hoguera, en la cual […] se echó Hércules y quedó abrasado […], por donde después de muerto fue tenido por divino e inmortal. Ésta es aquella zarza ardiente de Moisés, las lenguas repartidas de fuego, el enflamado carro de Elías, el cual multiplica la gracia y bienaventuranza en las almas de aquellos que son merecedores de velle cuando, partiendo de esta terrenal baxeza, se van volando para el cielo (Castiglione, 1994: 431).

No solo resulta aquí reseñable que se mezclen los mitos paganos —la divinización de Heracles— y judeocristianos —la zarza ardiente que se comunica con Moisés, las lenguas de fuego de los apóstoles, el carro llameante en el que Elías es arrancado a los cielos— y

se los someta a un mismo tipo de exégesis, sino, sobre todo, que esta exégesis sea platónica; esto es, de origen pagano. En este pasaje, no solo se niegan ciertos hechos milagrosos que se cuentan en las Escrituras y se someten a una lectura racionalista que los convierte en una metáfora del amor, sino que la jerarquía de textos queda, aunque sea puntualmente, invertida, y la autoridad del filósofo se sobrepone a la del texto bíblico y fuerza una lectura acorde con sus propios postulados.

El de Castiglione, por otra parte, no es un caso aislado. También León Hebreo, amparándose en que Platón aprendió de los egipcios la antigua sabiduría judía (2002: 308), acude al filósofo para esclarecer el texto de la Torá; ante la —al menos aparente— contradicción entre las dos versiones del origen de la mujer en el *Génesis* —por una parte creada al mismo tiempo que el varón desde el primer momento, por otra modelada *a posteriori* a partir de una costilla de Adán—, el filósofo acude nada menos que al andrógino del Aristófanes del *Banquete* para solucionar el conflicto:

> Adán, o sea, el primer hombre, creado por Dios en el sexto día de la creación, siendo un solo individuo humano contenía en sí macho y hembra sin distinción, y dice que "Dios creó a Adán a imagen de Dios, macho y hembra los creó": una vez le cita en singular (Adán, un hombre) y otra en plural ("macho y hembra los creó") para indicar así que aunque era un solo individuo contenía al mismo tiempo macho y hembra […]. De ahí tomaron Platón y los griegos aquel primitivo Andrógino, mitad macho y mitad hembra. Luego, prosigue Dios: "no es bueno que el hombre esté solo; hagámosle una ayuda frente a él", o sea, que no parecía que Adán, macho y hembra, estuviera bien en un solo cuerpo, unido por las espaldas y con las caras opuestas; era mejor que la hembra estuviera separada y frente a él, cara a cara, para poder servirle de ayuda […]. Por ello, Dios le adormeció, tomó uno de sus lados (que, en hebreo, es una palabra equívoca, que también significa "costilla", aunque aquí y en otros pasajes se usa con el sentido de "lado"), es decir, el lado o persona femenina, que estaba detrás, a la espalda de Adán, y la separó de dicho Adán, y suplió con carne el vacío del espacio cortado y de aquel lado hizo la mujer, separada; ésta se llama Eva después de haber sido separada, mas no antes, pues entonces era lado y parte de Adán (2002: 264-265).

Estos son tan solo algunos de los ejemplos más flagrantes de la tendencia a interpretar la realidad contemporánea con los marcos del pasado clásico; en la visión renacentista, la filosofía antigua no solo aporta marcos conceptuales de carácter estrictamente intelectual que condicionen una forma concreta de organizar una realidad interpretada bajo un

paradigma cristiano, sino que el propio contenido cristiano —o, según el caso, judío— es sometible también a una interpretación que la amolda al clasicismo.

En cualquier caso, independientemente de por qué solución se opte —asimilar las doctrinas clásicas al contexto contemporáneo o asimilar, por el contrario, el contexto contemporáneo a las doctrinas clásicas—, el hecho es que no se pueden reconciliar estas corrientes culturales sin tergiversar notablemente al menos una de las partes. En qué sentido se produce esta adaptación, y la profundidad de los cambios, depende en gran medida del contexto —temporal, geográfico, estamental, sociocultural— en el que se realice.

2.3.2. El amor platónico en el Renacimiento

Un ejemplo de esto, especialmente significativo para el estudio de la literatura, es la notable variedad que presenta la noción del amor platónico. Ya se ha escrito sobre la interpretación, sumamente cristianizada, de Erasmo. Conviene dedicar ahora algunas palabras para examinar el espectro en el que este concepto se manifiesta a lo largo del Renacimiento. Para ello, expondremos algunos de los distintos aspectos en los que se produce un conflicto entre las tesis de Platón y la sociedad que los acoge y analizaremos las formas en las que se trata de solventar este conflicto.

En primer lugar[16], parece conveniente señalar que, desde un punto de vista cristiano —o, en caso de León Hebreo, judío—, resulta muy difícil no asimilar la Belleza absoluta, objeto último al que se dirige el amor, con Dios, o, al menos, con alguno de sus atributos. Así, según Ficino, *Pulchritudo est splendor divini vultus* (1978: 184) y *si corpora, si animos, si angelos diligemus, non ista quidem sed deum in istis amabimus* (1978: 239); Castiglione insta a alcanzar "la celestial, dulce y verdadera hermosura que en los secretos retraimientos de Dios está ascondida" (1994: 532); por su parte, León Hebreo considera que "Dios no es belleza sino origen de la primera y verdadera belleza" (2002: 306) y que "Dios es fin último de todos los actos humanos" (2002: 62). Esta adaptación, probablemente no percibida como tal por los autores, no tiene por qué provocar un cambio demasiado profundo en el entendimiento del esquema amoroso, pero sí implica que el componente religioso del mismo —no totalmente ausente, por otra parte, en la fuente original (cf. Pl. *Phdr.* 247a-d)— quede realzado.

[16] El siguiente pasaje está extraído y adaptado del artículo «ὁ Ἔρως μέγας δαίμων. El amor platónico en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras» (Torres París, 2025; en prensa).

El segundo conflicto es más evidente y también más virulento: aunque la teoría del amor de Platón propiamente no se aplica en exclusiva a ningún perfil de relación concreto —y, de hecho, lleva a independizarse por completo del factor humano en los estadios más avanzados de la abstracción amorosa—, no hay duda de que tanto en el *Banquete* como en el *Fedro* se privilegian las relaciones homosexuales de tipo pederástico entre varones: el vocabulario empleado, ἐραστής y ἐρώμενος —también llamado, significativamente, παιδικά, derivado de παῖς, 'muchacho' (Pl. *Symp*. 222b)—, así como la tajante división de roles, procede de este modelo; diversos discursos del *Banquete* celebran la pederastia y la ponen por encima de las relaciones con mujeres (p. ej., Pl. *Symp.* 181c, 191e); y todo el argumento del *Fedro* se pone en marcha a raíz del cortejo del personaje homónimo por Lisias. Si bien es cierto que Platón, en realidad, no se amolda totalmente a las expectativas sociales de estas relaciones, sino que las subvierte (cf. Reeve, 2009: 296), no lo es menos que la centralidad de la relación pederástica y del muchacho como objeto de deseo en la Atenas clásica (cf. Foucault, 1984: 212) permea toda la reflexión amorosa.

Este hecho supone una evidente fuente de conflicto con la cultura receptora de estos textos: aunque es verdad que algunos autores no niegan la posibilidad del amor homoerótico en sus escritos (cf. Ficino, 1978: 253), y, de hecho, en algunos casos se defendió como superior, aunque privado de todo componente carnal, pronto la teoría platónica se redirigió hacia las relaciones heterosexuales (cf. Kraye, 1994), impulsada por las instituciones sociales, la mejoría de estatus de las mujeres en el mundo cortesano (Castiglione, 1994: 44) y la religión. Este cambio de paradigma —en el fondo, un reencauzamiento de la concepción amorosa a su estado anterior, presente en, por ejemplo, las ideas del amor cortés, tras el fugaz y restringido desvío causado por el redescubrimiento de Platón— se aprecia en, por ejemplo, la identificación del objeto de amor con "su dama" en *El cortesano* (Castiglione, 1994: 522), en que los *Diálogos de amor* de León Hebreo sean también un intento de cortejo del personaje de Filón hacia Sofía, o en la exaltación del amor matrimonial ya vista en Erasmo, y acaba por ser tan irreversible que la alabanza o vituperio del amor a menudo devendrá alabanza o vituperio de la mujer y viceversa (cf. Albury, 2022; cf. Contreras, 1991: 72-76).

Secundariamente, este reenfoque hacia las relaciones heterosexuales puede provocar un cambio de valoración del matrimonio. Desde luego, esto no tiene por qué ser así, habida cuenta del sustrato cortés, en el que en principio el amor estaba completamente desligado del matrimonio (cf. García Gual, 1995: 78), con el que se topa el platonismo renaciente.

En el *Cortesano*, la unión de amor y matrimonio —o la posibilidad de este— se considera como condición deseable (Castiglione, 1994: 422), pero, "propuesto que amar o dexar de amar no está siempre en nuestra mano" (1994: 421), se muestra cierta indulgencia si esto no es así; y Bembo, representante de las corrientes platónicas en el diálogo, desecha implícitamente la obligatoriedad de esta conjunción al decir que el amante platónico "no hará agravio al marido […] de la mujer a quien amare" (1994: 527).

Por el contrario, León Hebreo, que distingue el objetivo del amor en dos fines sucesivos de distinta profundidad, una superficial posesión en primer lugar y el llamado conocimiento unitivo, en el que el amante y el objeto de amor se hacen una misma cosa, (2002: 71-72) identifica este último, cuando se trata de amores humanos, con el matrimonio (2002: 265) y considera esta institución un "simulacro del sagrado y divino matrimonio del sumo bello con la suprema belleza, matrimonio del cual procede todo el universo" (2002: 312). En un mundo católico, en el que distintos manuales, como *La perfecta casada* o *De institutione feminae christianae*, ilustran el interés por esta unión, resulta, especialmente tras la Contrarreforma, difícil negarle tal valor unitivo a este sacramento, por el cual dos seres se hacen una sola carne (Gn. 2, 24); incluso cuando el valor sacramental de esta unión se pone en duda, su centralidad en el panorama social permanece y la institución mantiene su condición privilegiada de ser el único contexto en el que se admite el amor (*vid. supra*).

De esta forma, al amparo de su gran significación religiosa y social, el matrimonio se vuelve un objetivo honroso e idealizado al que aspira el amor, lo que resulta especialmente importante en la construcción de una ficción edificante y ejemplar. En la sociedad real, era fácil constatar en los hechos que a las bodas no seguía necesariamente semejante estado de unión absoluta en el que el deseo amoroso daba paso al puro júbilo (cf. Hebreo, 2002: 71-72); los escritos sobre el matrimonio de Fray Luis de León y Luis Vives, que, fuera de algunas expresiones exaltadas en torno al estado de los cónyuges en secciones específicas (León, 1987: 76-77; Vives, 1998: 2-4, 242-244), oscilan entre lo prosaico y, especialmente en el caso del humanista valenciano, lo francamente lúgubre, dan buena cuenta de ello. Por ello, la retórica neoplatónica funciona sobre todo en el momento previo, cuando el objeto de deseo no se ha visto todavía satisfecho y es posible, por lo tanto, atribuirle las más altas virtudes y dichas: se trata de una manifestación de lo

que René Girard llama "désir métaphysique"[17], a través de la consecución del cual amante pretende, en vano, poner fin a "l'angoisse de l'être séparé, de l'être particulier" y alcanzar "l'autonomie métaphysique" (1985: 71-72). No es casualidad que el coloquio en el que Erasmo recurre más directamente a este tipo de expresiones sacadas del repertorio neoplatónico —aunque, desde luego, no sin ironía— sea precisamente *Proci et virginis*, en el que un joven trata de cortejar a una muchacha para obtener su mano.

Todo esto hace de la aspiración matrimonial un objetivo que dignifica y convierte en moralmente irreprochable la pulsión amorosa y permite plasmarla en la literatura de forma aceptable. Por supuesto, esta irreprochabilidad no era percibida como tal por todos los sectores: como ya se comentó, para Luis Vives, por ejemplo, toda mujer que ame a alguien que no sea su marido, aunque sea su prometido, es una *lupa* indigna de casarse que merece ser engañada y deshonrada por su pretendiente (1996: 204); sin embargo, esta postura es del todo irreconciliable con el platonismo ortodoxo, al no concebir el amor como un impulso que se dirige a un fin, en este caso el matrimonio, sino como algo que debe surgir a partir de tal institución (1996: 206); el ya citado modelo de Erasmo, que transforma el papel de Dios en el amor de amado a sancionador del matrimonio, cercenando el matiz de deseo que presentaba el ἔρως platónico, es una muestra significativa de ello (cf. p. 79). Así pues, desde el punto de vista de los escritores, resulta un esfuerzo vano —o, al menos, extremadamente arduo y con pocas garantías de éxito— tratar de ganarse la aprobación. La visión neoplatónica ortodoxa, basada en el deseo y la aspiración a un bien que dará satisfacción al amante, por su parte, no solo resulta más poética y, por lo tanto, seductora desde un punto de vista literario, sino que permite, al contar inherentemente con un objetivo en el que se cifra la felicidad de los amantes, una construcción dinámica de la trama que facilita la construcción de ficciones efectivas.

Finalmente, hay un tercer aspecto que entra en conflicto con la moral de la época: en el ascenso abstractivo de la pasión defendido en el *Banquete*, el amante debe ir dejando atrás lo que antes amaba, καταφρονήσαντα καὶ σμικρὸν ἡγησάμενον, "despreciándolo y

[17] La noción de que toda forma de deseo es en realidad deseo de convertirse en un competidor, un "médiateur", al que se imita es central para la concepción del "désir triangulaire" de Girard (1985: 26); no lo es, desde luego, para las teorías platónicas, y acaso ni siquiera sean posturas reconciliables. No pretendemos, por lo tanto, extender el paralelo entre ambas concepciones filosóficas hasta este punto, sino tan solo en los términos en los que ambas visiones entienden que el sujeto deseante tiene la vana esperanza de suplir una falta inherente a sí mismo por medio de la adquisición de un objeto de deseo, lo que lo lleva a "traverser l'existence de désir en désir" (1985: 107), perpetuamente insatisfecho según la visión del filósofo francés, hasta abstraer su deseo hasta el absoluto según Platón.

teniéndolo en poco" (Pl. *Symp.* 210b), pluralizando los objetos de amor (Pl. *Symp.* 210d) hasta alcanzar la Belleza en sí, tan desapegada de los anteriores objetos de amor que οὐδ' αὖ φανταsθήσεται αὐτῷ τὸ καλὸν οἷον πρόσωπόν τι οὐδὲ χεῖρες οὐδὲ ἄλλο οὐδὲν ὧν σῶμα μετέχει, οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη, οὐδέ που ὂν ἐν ἑτέρῳ τινι, οἷον ἐν ζώῳ ἢ ἐν γῇ ἢ ἐν οὐρανῷ ἢ ἔν τῳ ἄλλῳ, ἀλλ' αὐτὸ καθ' αὑτὸ μεθ' αὑτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν, "su belleza no se mostrará como un rostro ni como unas manos ni como ninguna otra cosa de la que el cuerpo toma parte, ni como un discurso ni como una ciencia, ni existiendo en algún otro lugar, como en un ser vivo o en la tierra o en el cielo o en otra cosa, sino ella misma siempre siendo única por sí misma consigo misma" (Pl. *Symp*. 211a).

Si bien es cierto que esta actitud de desapego podría ser también conflictiva en la Atenas clásica —obsérvense cómo Alcibíades critica a Sócrates porque ἡγεῖται […] ἡμᾶς οὐδὲν εἶναι, "considera […] que [sus amados] no somos nada" (Pl. *Symp*. 216e)—, el hecho de que el objeto de amor se acabase por dejar atrás es perfectamente coherente con el modelo de relación de la pederastia griega, que tenía como fin implícito el momento en el que el amado alcanzaba la edad adulta (Foucault, 1984: 222). Además, tal como nota Anne Carson, δηῦτε, 'otra vez', es un término que se repite constantemente en la lírica amorosa griega haciendo referencia a nuevos enamoramientos que sobrevienen a la voz poética (2020: 162), también en casos que no encajan en el modelo de pederastia; resulta significativo también que en *el Himno a Afrodita*, único poema de Safo que conservamos completo, la diosa pregunte a quién tiene esta vez que atraer al amor de la poeta (Sapph. 1. 18-19). De todo ello se deduce que la inmarcesibilidad del amor no era una expectativa realmente muy arraigada entre los griegos.

No puede decirse lo mismo del ámbito renacentista: por una parte, el matrimonio, que, si bien no se relaciona necesariamente con el amor, es "sacramento que solo se desata con la muerte" (Cervantes Saavedra, 1997: 503); por otra, el amor cortés consideraba el sufrimiento causado por un amor fiel un elemento que purificaba y dignificaba al amante, en un proceso cuasi religioso asimilable al martirio cristiano (cf. Nieto Ibáñez, 2004: 41-42, 51). Este choque de expectativas provoca que la asimilación de este rasgo en distintos textos sea irregular: autores plenamente filosóficos como Ficino (1978: 239) o Castiglione (1994: 528) lo reproducen sin problemas, aunque incluso en este último se aprecia el conflicto cuando en otro pasaje del mismo texto se toma la fidelidad amorosa como una virtud (1994: 363), pero este aspecto no aparece en los poetas o autores de ficción; al fin y al cabo, gran parte de su retórica consiste en ensalzar el objeto de sus

amores —o, en su defecto, del amor de sus protagonistas—, con lo que pasar a hacerlos de menos en pos de otro amor más abstracto no solo sería contrario a su propia concepción, sino que esta actitud, que acaso podría considerarse egoísta (cf. O'Brien, 2022), parecería muestra de ser malos amadores.

Este cambio resulta más sustancial que los otros citados, al establecer la persona amada no como un medio que superar para llegar a fines más elevados, sino como fin absoluto. Además, dado que "el fin y paradero del amor es la posesión y cumplimiento de lo que pretendemos" (Mena, 1954: 36), ningún impulso puede prolongarse una vez alcanza su objetivo, es decir, en el caso del amor humano, la posesión o, en términos leoninos, el conocimiento unitivo, de la persona amada, que a menudo se identificará con el matrimonio. Esto necesariamente causa que todo el proceso de elevación espiritual que va más allá de la unión con el amado, en el fondo la mayor baza de defensa del amor del platonismo, quede cercenado o, en el mejor de los casos, implícito en un segundo plano, al opacarlo por completo la imagen radiante del triunfo amoroso-matrimonial, que se presenta como emblema de la satisfacción absoluta de tal deseo. Esto a menudo provoca que el platonismo quede desvirtuado, llegando en ocasiones a significar tan solo el amor por el alma en vez de por el cuerpo. A riesgo de resultar redundantes, en el caso de Erasmo de Rotterdam, esta desvirtuación se salda no solo con acotar esta escala amorosa tan solo hasta alcanzar la contemplación del alma del amado, sino que también anula la condición de ἔρως de este amor y lo transforma en φιλότης, en concordia mutua.

No obstante, también se da en algunos casos literarios un ascenso en el que el impulso amoroso dirige al amante hasta el absoluto, lo que en el sincretismo neoplatónico renacentista se asimila a Dios y al cielo cristiano: esto se produce cuando el objetivo al que aspira el amante es, por una causa u otra, inalcanzable, lo que causa que el impulso, al no llegar nunca a término, no cese prematuramente, sino que pueda continuar indefinidamente en su ascenso. Uno de los modelos más influyentes en la construcción de este esquema es el de Petrarca.

2.3.2.1. El caso de Petrarca

Es debatible cuánto debe Petrarca al platonismo, y autores como Merrill reconocen muy poca huella del filósofo en el poeta italiano (1929). No obstante, es innegable que el autor poseía un conocimiento sobre tales teorías, como prueba el poema CCCLX 136-143 de

su *Canzoniere*[18], y que las tendencias poéticas stilnovistas llegaron a identificarse indisolublemente con los postulados neoplatónicos (Albury, 2022: 239), entremezclando sus conceptos, imágenes y expresiones.

La relación del poeta italiano con su propia pasión amorosa es complicada y, a menudo, contradictoria: el *Canzoniere*, la obra más emblemática del autor, trata fundamentalmente de su amor por Laura, pero se abre y se cierra con dos poemas que rechazan tanto tal sentimiento como la obra misma de la que forman parte (cf. Foster, 1989: 55). El mismo poema que prueba que Petrarca conocía a Platón —o, al menos, parte de su obra— manifiesta de la manera más clara este conflicto interno, al tratarse de un juicio, con acusación y defensa, contra el amor, cuyo veredicto queda en suspenso (CCCLX 156-157). Por ello, es imposible unificar toda su obra, y aun el *Canzoniere* —obra de una vida, en materia y extensión (cf. Petrarca, 1984: 96)—, en un único modelo coherente, sea platónico o no. No obstante, ello no implica que no resulten funcionales ciertos esquemas, aunque no totalicen el conjunto de la obra.

En lo que al modelo platónico —o, al menos, asimilable al platonismo— respecta, hallamos una amada idealizada, "sovr'ogni altra gentile", de "stato divino" (CCXLVII 3, 12), demostración de la potencia de la naturaleza y el cielo (CCXLVIII, 1-2), reflejo en la tierra de la belleza divina (CLIX 9) y cuya contemplación se puede comparar con la de Dios (CXCI 1-4); desde un primer momento inaccesible —Petrarca era clérigo y Laura una mujer casada (Foster, 1989: 91)—, por lo que es llamada "piú fredda che neve" (XXX), se vuelve definitivamente inalcanzable con su muerte, anunciada en CCLXVII. Ya antes de producirse esta se encuentran en la obra muestras de un ascenso platonizante: por Laura va el poeta "al sommo ben" y "al ciel […] per destro sentero" (XIII, 10, 13), y el "dolce lume" de sus ojos le muestra "la via ch'al ciel conduce", excitado por la idea de que "là suso,/ onde l'motor eterno de le stelle/ degnò mostrar del suo lavoro in terra,/ son l'altre opre sí belle" (LXXII, 2-3, 16-19). Sin embargo, después de fallecer Laura, reconciliado con la frialdad que en vida le mostró (CCCXV, 10), que ahora considera que

[18] Anchor, et questo è quel che tutto avanza,
da volar sopra'l ciel li avea dat'ali,
per le cose mortali,
che son scala al fattor, chi ben l'estima:
ché, mirando ei ben fiso quante et quali
eran vertuti in quella sua speranza,
d'una in altra sembianza
potea levarsi a l'alta cagion prima.

fue por su bien (CCCLIX, 65-66), este impulso se hace más constante y más agudo, además de teñirse de una religiosidad más específicamente cristiana: no solo el poeta aspira como nunca a alcanzar el cielo por unirse a ella, en un anhelo que deviene deseo de muerte (CCLI 9-14), y encuentra en su recuerdo, "sol che […] mostraba il camin destro/ […] al ciel" su guía "a la superna strada" (CCCVI, 1-2, 12-13), sino que la propia Laura ejerce activamente de guía, presentándosele como una aparición, "con gli occhi […] che Morte non à spenti,/ mas sovra 'l mortal modo fatti adorni" (CCLXXXII, 3-4), para consolarlo tiernamente (CCLXXXV) y espolearlo al cielo bajo la promesa de reencontrarse en el Más Allá (CCCLIX, 63-66). Este proceso de ascenso religioso auspiciado por Laura, que en muerte se muestra, no sin paradoja, como un sujeto pleno y ya no solo como objeto (Foster, 1989: 115), alcanza su culmen con la promesa de presentarle cara a cara a Dios mismo (CCCLXII).

Es posible que incluso algunos de los poemas en los que Petrarca renuncia a su amada y reniega de su amor por ella formen parte de este esquema. Aunque es difícil encajar en esta dinámica poemas en los que se muestra "piangendo i […] passati tempi" (CCCLXV, 1) y califica como "fallo" su actitud (CCCLXIV, 14), tal vez pueda integrarse, al menos parcialmente, el *Vergine bella*: como observa Foster (1989: 123), Petrarca parece sugerir una relación entre su amor por Laura y el que ahora se vuelve a la Virgen, como si el primero funcionase como una especie de entrenamiento o paso preliminar para el segundo (CCCLXVI, 121-123); más aún, a pesar de la retórica empleada a lo largo de la *canzone,* las palabras empleadas por Petrarca son "amar con sí mirabil fede *soglio*" (CCCLXVI, 122; la cursiva es mía), con un verbo en presente que compromete la rotundidad de su renuncia amorosa. Sea como fuere, dado que el platonismo sirve en la literatura renacentista sobre todo como una forma de dignificar el amor, esta vía de renuncia del anterior sentimiento amoroso en pos de lo divino no goza de mucho recorrido en las obras posteriores, si bien hace su aparición en algunos otros casos como en el *Heptamerón* o, como se verá más adelante en detalle, en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras[19].

En resumidas cuentas, el amor platónico, como tantos otros aspectos de la Antigüedad Clásica que son redescubiertos con fascinación por los humanistas, se adaptan de maneras muy diversas a lo largo del período; el humanismo no es un movimiento uniforme y,

[19] Aquí finaliza el pasaje adaptado de «ὁ Ἔρως μέγας δαίμων. El amor platónico en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras» (Torres París, 2025).

como tal, muestra diferentes reacciones ante los mismos hallazgos. Este proceso de adaptación también se producirá, en gran medida, en el buque insignia de la crítica literaria que se redescubre durante el Renacimiento: el aristotelismo. Por su especial importancia en la crítica literaria del momento, el movimiento merece un apartado propio.

3. El neoaristotelismo

Desde un comienzo, el humanismo de corte italiano se vino preocupando por asuntos estéticos y literarios: no en vano Petrarca, uno de los padres del movimiento, participó activamente en las discusiones sobre cómo se debía lograr un buen estilo en latín (García Galiano, 1992: 75) y se convirtió, con toda probabilidad, y a pesar de pertenecer todavía a los límites del Medievo, en el poeta más influyente de la Edad Moderna. Ninguno de los hallazgos de los humanistas está totalmente desligado de este asunto: "la philosophie de la Renaissance donne en effet très souvent l'impression d'être une affaire d'artistes et de poètes" (Chevrolet, 2007: 17).

Resultaría banal —y, por la falta de especialización de quien escribe, claramente insuficiente— listar aquí las profundas transformaciones que se dan en pintura, escultura o arquitectura, desde la perspectiva al naturalismo; es una época en la que el mundo del arte, tras mirarse en el espejo de la Antigüedad, se reinventa por completo y florece con nueva fuerza. La literatura también sufre una transformación radical y, desde un comienzo, los comentarios y reflexiones estéticas acompañan a estos cambios. Sin embargo, un hecho viene a trastocar el panorama crítico y hace palidecer cualquier esfuerzo de teoría literaria preexistente: se trata del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles.

A pesar de su fama actual, parece ser que la *Poética* no gozó de gran popularidad en la Edad Antigua (García Yebra, 1974: 12). Su mala fortuna continuó a lo largo del Medievo: aunque fue traducida por Guillermo de Moerbeke en 1278, siguió siendo un texto marginal al que no se le prestó la debida atención (1974: 16); la traducción árabe de Abu Bishr, aunque notablemente más antigua (Torres Guerra, 2024: 61), no dejó una gran huella en la orilla norte del Mediterráneo, más allá de las traducciones al latín de Hernán Alemán y Mantino de Tortosa en el siglo XIII y XIV, respectivamente, a través de la mediación de Averroes (García Yebra, 1974: 34). No fue hasta la llegada de los helenistas del mundo bizantino a Italia, especialmente con la caída de Constantinopla, cuando el

ambiente cultural, tras recibir el influjo directo del mundo griego, se tornó propicio para recibir el aporte del filósofo de Estagira (1974: 17).

En los albores del siglo XVI, en 1508, Aldo Manuzio realiza la *editio princeps* de la *Poética* en Venecia, y en 1536 Alessandro de' Pazzi edita la primera versión bilingüe del texto —obviamente, en griego y latín— (García Yebra, 1974: 18-19). Si bien todos estos hechos fueron fundamentando la recepción del tratado y su popularización, el momento decisivo de esta todavía estaba por llegar:

> en 1548 se imprime la primera edición crítica con la traducción latina y un comentario de Francesco Robortello, que se completa en 1549 con la traducción al toscano de Bernardo Segni. A partir de esta fecha clave es cuando de verdad comienza la creciente fortuna y fama de esta obra en el Renacimiento, primero italiano y, después, europeo (García Galiano, 1992: 223).

A partir de este momento, la influencia de Aristóteles sobre la literatura se extiende imparable por la Europa renacentista. Sin embargo, a pesar de que el entusiasmo suscitado por el texto fue generalizado, el foco italiano fue, con diferencia, el más vigoroso de todos: la labor combinada de todos los países de la Europa occidental sobre el texto griego a lo largo de dos siglos no llega a equipararse a la realizada por los italianos durante los sesenta años posteriores a (García Yebra, 1974: 20-21). No se trata de un hecho en absoluto sorprendente: ya se ha comentado que la rama del humanismo más profundamente interesada en la cultura por la cultura en sí misma es, precisamente, la que tiene su foco en Italia; las distintas vertientes del humanismo cristiano tienen un interés en la poética, habida cuenta de la relación que guarda la literatura con la propagación de ideas —tanto beneficiosas como nocivas— y con la educación de los ciudadanos, fundamentalmente coyuntural.

Resulta imposible valorar suficientemente el impacto que tuvo este pequeño y algo maltrecho tratado en la literatura, tanto en la producción de textos de carácter teórico como en la creación de las obras en sí mismas. Con la llegada de este texto, aristotelismo y arte —entendiendo esto último en el sentido normativo del conjunto de reglas que organizan la correcta ejecución de un oficio— pasan a ser prácticamente sinónimos, con la consiguiente asimilación implícita, también, al mismo concepto de razón (cf. López Pinciano, 1998: 194): de esta forma, el aristotelismo es una normativa exigida por la misma intelectualidad del ser humano, quedando las prácticas ajenas a este relegadas al estatus de ignorancia barbárica e irracional.

Uno de los pilares fundamentales del aristotelismo, tanto en su vertiente original como en su reinterpretación en la Edad Moderna, profundamente relacionado con las pretensiones racionalistas de los autores de preceptos y que será acogido con fervor por los renacentistas e interpretado en sus propios términos culturales, es el de la verosimilitud.

3.1. **La cuestión de la verosimilitud**

3.1.1. El εἰκός aristotélico y sus diferencias con la verosimilitud renacentista

3.1.1.1. Los matices del εἰκός

A lo largo de la *Poética* de Aristóteles, la expresión κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, 'conforme a lo razonable o lo necesario', aparece textualmente nada menos que en cuatro ocasiones (1451a 12-13; 1451a 38; 1451b 9; 1452a 24, en este último caso, sin que aparezca el artículo de ἀναγκαῖον). Si incluimos expresiones análogas, (ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς […] γενέσθαι, 1451a 27-28; οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι, 1451b 35; ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα, 1452a 20; ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, 1454a 34…), el número asciende hasta la decena; prescindiendo de la relación con ἀναγκάῖον, el término εἰκός aumenta todavía esta cifra.

En vista de tal abundancia, parece del todo evidente que lo εἰκός es un concepto fundamental en la teoría de la poética aristotélica, y así lo reconocieron los preceptistas aristotélicos; no obstante, el propio Aristóteles nunca explica, dentro del cuerpo de la *Poética*, qué es exactamente lo que significa, lo que lo convierte en un punto un tanto oscuro y dado a malinterpretaciones. Nuestra propia traducción, 'razonable', no es más que una mera aproximación.

La traducción al latín de Riccoboni, publicada en 1579, traduce el término por 'verisimile'; lo cierto es que esta es la traducción más habitual del término en el contexto de la *Poética*, y el propio García Yebra, en su traducción para Gredos, traduce también por 'verosímil'; no obstante, no se trata de una elección libre de complicaciones y malentendidos.

Como señala Riu, "'Vraisemblable' nous parle du rapport entre l'oeuvre poétique et la réalité" (2011: 194); en efecto, como veremos, esta correspondencia entre realidad y literatura es el foco en el que los teóricos renacentistas centrarán sus esfuerzos (cf. Forcione, 1970: 46-47), sin duda influenciados por el *Ars poetica* de Horacio y su *veris falsa remiscere*.

En la *Retórica*, Aristóteles dice lo siguiente respecto al término:

> τὸ μὲν γὰρ εἰκός ἐστι τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον, οὐχ ἁπλῶς δὲ καθάπερ ὁρίζονταί τινες, ἀλλὰ τὸ περὶ τὰ ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν, οὕτως ἔχον πρὸς ἐκεῖνο πρὸς ὃ εἰκὸς ὡς τὸ καθόλου πρὸς τὸ κατὰ μέρος
>
> Pues lo εἰκός es lo que sucede la mayoría de las veces, pero no absolutamente, como afirman algunos, sino lo que, respecto a lo que admite ser de otra manera, tiene respecto a aquello respecto a lo cual es εἰκὸς la misma relación que la del todo con la parte (1357a 34-1357b 1).

En el *Organon*, se insiste en la conjunción de lo εἰκός con la probabilidad estadística, pero se añade un factor relavante: τὸ μὲν εἰκός ἐστι πρότασις *ἔνδοξος*· ὃ γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἴσασιν οὕτω γινόμενον ἢ μὴ γινόμενον ἢ ὂν ἢ μὴ ὄν, τοῦτ' ἐστὶν εἰκός, οἷον τὸ μισεῖν τοὺς φθονοῦντας ἢ τὸ φιλεῖν τοὺς ἐρωμένους, "Lo εἰκός es una proposición *comúnmente admitida*: pues lo que se sabe que ocurre así la mayoría de las veces, o que no ocurre así, o que es o no es, esto es εἰκός, como odiar a los envidiosos o querer a los amados" (70a 3-6; la cursiva es mía). Así pues, no se trata meramente de una cuestión de probabilidad matemática, sino de algo que, al menos hasta cierto punto, depende de la opinión que se tenga de ello.

Ello puede relacionarse con el ámbito al que se dedica la retórica, que

> no pone su interés en la conexión entre el discurso y la verdad de las proposiciones, sino que se coloca de un modo explícito en la *comunicabilidad* de lo que dice el orador a su auditorio […]. Consecuentemente con esto, y en segundo lugar, el plano de referencia de los discursos no se sitúa en las cosas (en los objetos ideales denotados en las Ideas), sino que pasa a ser las opiniones (*dóxai*) o el sistema comunitario de creencias (*pisteis*), que se instituyen así en el único criterio de la argumentación (Racionero Carmona, 1999: 29-30)

Así pues, el ámbito de la retórica, y por tanto de lo εἰκός, en lo que respecta a ella al menos, es el de la opinión y no específicamente el de la realidad:

> la dialéctica se fija en los enunciados probables desde el punto de vista de la *función designativa* del lenguaje, de lo que resultan conclusiones sobre la *verosimilitud* de tales enunciados; la retórica centra su interés en esos mismos enunciados desde el punto de vista de las *competencias comunicativas* del lenguaje, de lo que se desprenden ahora conclusiones sobre su capacidad de *persuasión* (Racionero Carmona, 1999: 36).

¿Opera también el término en un nivel distinto de la realidad en la *Poética*? Parece que sí; de lo contrario, no se halla fácil explicación para que lo εἰκός pueda en ocasiones oponerse a lo posible: Προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα, "Debe preferirse lo imposible εἰκός a lo posible increíble" (*Po*. 1460b 27-28). Tal sentencia no es solo relevante por mostrar que tampoco aquí tiene el término un valor estadístico ni referencial para con la realidad, hasta el punto de que pueden tratarse de ámbitos contradictorios, sino por relacionarlo con aquello susceptible de ser creído, es decir, con el ámbito de la persuasión; esto es, el mismo en el que opera la retórica.

El propio término εἰκός, en su uso, parece gozar de una cierta, aunque limitada, polisemia: "se sont deux choses différentes, du moins pour nous, la réalité qu'on voit dans le monde et cette autre réalité disons idéale des choses telles qu'elles devraient être. Néanmoins, en grec, on peut les englober toutes les deux sous *l'eikos*" (Riu, 2011: 196). Se trata de una diferencia entre la realidad tal como la concebimos, en un sentido descriptivo, y la realidad tal y como la querríamos, en uno prescriptivo. Hasta cierto punto, el término 'normal', en castellano, goza de la misma dualidad. Así, puede llegar a decirse de una manera real que es y no es normal al mismo tiempo sin contradicción: por ejemplo, es posible afirmar que es *normal*, como mera constatación de un hecho, que un niño que sufra abusos acabe en situación de desamparo, sin que ello obste que se pueda afirmar que esa misma realidad no es *normal*, en su sentido prescriptivo, aquel que no refleja tanto los hechos como nuestros deseos o lo que cabría esperar de un mundo justo o sujeto a razón.

Sea como fuere, lo cierto es que el término 'normal', en cualquiera de sus sentidos, implica la sumisión a una 'norma', sea esta prescriptiva o meramente descriptiva; por su parte, "quand on dit que quelque chose est *eikos*¸on l'inclut dans une réalité ordonnée" (Riu, 2011: 196). Respecto a qué orden rige, para Aristóteles, la creación literaria, en opinión de Riu esta es la convención (2011: 199): una convención que se ve determinada no solo por la opinión de la mayoría ni por el juicio de la realidad, sino también por el género en el que se está creando y sus características esenciales, sea a través de la elevación de la tragedia o del abajamiento de la comedia (*Po*. 1448a 17-19).

> Ce qui est *eikos* et possible dans une œuvre de *mimèsis* n'est pas la même chose que dans le monde réel, parce que le personnage qui résulte de la *mimèsis* doit être soit meilleur soit pire qu'une personne. La réalité, en tout cas, est le point de référence à partir duquel le poète doit prendre ses distances dans une direction ou dans l'autre (Riu, 2011: 200).

Así pues, la obra poética se concibe de forma semejante al discurso fruto de la retórica, como un texto que esencialmente busca convencer; sin embargo, el ámbito en el que opera no es exactamente el mismo que en la retórica, en el que se trabajaba sobre las creencias del auditorio, sino que está mediado por las características propias del género literario. "*Eikos*, plutot que 'vraisemblable', serait 'conforme aux expectatives', un fait de conventions, comme on l'a dit plus haut, qui ne sont pas les mêmes dans la réalité et dans une œuvre littéraire, ou dans un genre et dans un outre" (Riu, 2011: 206).

3.1.1.2. La verosimilitud referencial del Renacimiento

Esta riqueza conceptual, sin embargo, no será trasladada adecuadamente al contexto de la teoría y crítica literarias del Renacimiento; en este nuevo ambiente cultural, la interpretación del término que primará será la puramente "referencial" (Mestre Zaragoza, 2016: pár. 11). Forcione, a quien ya hemos acudido en diversas ocasiones al respecto, lo expresa en los siguientes términos: "Imitation, as theorists of the age conceived it, was a reproduction of an external reality on which the work of art is then dependent" (1970: 47); si es verdad el verso horaciano y *ut pictura poesis* (Hor. *Ars P.* 361), tanto mejor será el escritor cuanto más parecido al original sea el retrato (López Pinciano, 1998: 134).

Este enfoque, que reduce el concepto aristotélico a una suerte de realismo *lato sensu*, supone un choque frontal con la concepción más habitual que se tiene actualmente de la verosimilitud —"the literary principle that requires a consistent illusion of truth to life" según el Concise Oxford Dictionary of Literary Terms—, un asunto fundamentalmente de coherencia interna —algo que, sin ser necesariamente un trasunto exacto, se asemeja más a lo que Aristóteles proponía en su *Poética*—; esta divergencia se debe tanto a la expulsión del mundo de la ficción de lo fantástico, sin darle opción a integrarse en un contexto coherentemente maravilloso, como a la falta de preocupación por ciertos recursos argumentales que favorecen el azar y la fortuna por encima de la causalidad de los hechos de la obra, algo impensable en los modos realistas, donde "the author tries to avoid coincidence […], he tries to conceal his design" (Frye, 1976: 46-47). Así pues, se produce la paradoja de que, ante ciertas obras que fueron alabadas por esta virtud en su momento, como es el caso de la novela bizantina, "el lector [moderno] tiene la impresión de que […] puede más la imaginación fantasiosa del autor que la narración *verosímil* de unos hechos concretos" (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 166; la cursiva es mía).

Esta tendencia, por otra parte, no surge realmente con el auge del aristotelismo, sino que se ve reforzada por él; los humanistas y demás intelectuales ya llevaban tiempo lamentando los absurdos que encontraban en la ficción contemporánea, y las palabras del filósofo no vinieron sino a confirmar sus propias apreciaciones. Entre las élites intelectuales del momento, que, tras años de silencio, volvían a gustar las mieles de la Antigüedad clásica, dando comienzo al Renacimiento, la poética propia del romance, caracterizada por sus elementos fantásticos, sus personajes monolíticos propios del mito, su descuido con respecto a la coherencia en aspectos como la geografía o la historia y su estructura episódica (cf. Núñez de Reinoso, 1997: 26-28), repugnaba ya a estos eruditos, totalmente seducidos por los brillantes despojos que les ofrecían Grecia y Roma y que por primera vez desde que se había instaurado el Medievo parecían poder redescubrir en sí mismos. Como ya se apuntó, Francesco Petrarca, precursor o padre del Humanismo para algunos (Petrarca, 1989: 118), dijo de la vida que era, por su absurdo, "sogno d'infermi, e *fola di romanzi*" (*Triumphus cupidinis IV*, 66; la cursiva es mía).

En la Península Ibérica, este desdén se orientó sobre todo hacia un fruto tardío pero extremadamente vigoroso de la tradición artúrica (cf. Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 14) que nació antes del albor del siglo XVI y no murió hasta entrado el XVII (cf. Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 74); nos referimos, por supuesto, a los libros de caballerías, cuyo arrollador éxito solo fue comparable al aluvión de críticas que se vertió sobre ellos. El grupo que encabezó estos ataques y los motivos detrás de los mismos son dichos hace un momento: "Los humanistas y letrados (los *doctos*) del siglo XVI desdeñaron estas obras, propias de una edad que ya se consideraba bárbara, y que no reflejaban los principios de la antigüedad clásica" (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 66). Por otra parte, como se indica en la misma obra, este constante volverse contra el género no hace sino probar su importancia y su inconmensurable éxito (2007: 65).

Esta crítica constante y mordaz no carece en ocasiones de ironía: también muchos autores se muestran desdeñosos con tales obras y tratan de caminar por otras sendas, pero a menudo incurren de pleno en aquello mismo que critican. Es el caso de Núñez de Reinoso, que afirma dignamente que "quien a las cosas de aquel libro [su *Clareo*] diere nombre de las vanidades de que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise dezir" (1997: 370); sin embargo, Menéndez y Pelayo lo enjuicia severamente al afirmar que, a pesar de sus reivindicaciones y voluntad de separarse del género, "es lo cierto que en cuanto abandona las pisadas de Aquiles Tacio, y aparece en escena el

andante paladín Felesindos, su libro se convierte en uno más de caballerías, tan absurdo y desconcertado como cualquier otro" (2008: 528). Tal vez, considerando el asunto, Reinoso no habría tenido necesidad de distanciarse explícitamente en distintos paratextos y documentos externos a su novela si se hubiera diferenciado más en su misma obra de esos mismos textos que repudia; su propia afirmación supone, en cierto modo, la admisión de un fondo común, aunque ello no implique que lo sea de todos sus rasgos.

Aunque en sus censuras al género no falte un elemento moral —especialmente notable en autores (cf. Vives, 1996: 48)—, la mayoría se centra en lo absurdo y ridículo de los hechos narrados. El mismo Vives que censuraba la inmoralidad de tales obras es un buen representante de este otro tipo de críticas:

> *Iam cum narrant, quae potest esse delectatio in rebus quam tam aperte et stulte confingunt? Hic occidit solus viginti, ille triginta; alius sexcentis vulneribus confossus ac pro mortuo iam derelictus, surgit protinus et postridie sanitati viribusque redditus, singulare certamine duos Gigantes prosternit; tum procedit onustus auro, argento, serico, gemmis, quantum nec oneraria navis posset portare*.
>
> Ya cuando [estos escritores] se ponen a narrar, ¿qué placer puede haber en unos hechos que componen de forma tan claramente estúpida? Este mata a veinte él solo, aquel a treinta; otro, traspasado por seiscientas heridas y ya dado por muerto, se levanta al momento y, recuperadas la salud y las fuerzas al día siguiente, derriba en singular batalla a dos gigantes; entonces se marcha cargado de semejante cantidad de oro, plata, seda y piedras preciosas, que ni un navío mercante podría transportarla (Vives, 1996: 46).

Nada de esto es ajeno a los criterios que ya vimos; aquí se aúnan el desprecio por la mentira con la consideración, tomada del omnipresente Horacio, de que, en caso de mentir, hay que hacerlo con la mayor semejanza a la verdad posible. Las obras objeto de la burla de Vives estás compuestas *aperte et stulte* porque las normas que la rigen no guardan relación alguna con las del mundo real y cotidiano: es imposible que un solo caballero, por diestro que sea, derribe a decenas de enemigos, no hay ciencia medicinal capaz de restablecer en un día a un hombre al borde de la muerte, y menos todavía para que esté enseguida en condiciones de batirse contra dos adversarios…que además son gigantes, nada menos, personajes fabulosos que con su sola presencia ya provocarían el descrédito del libro entero, aunque este siguiese por lo demás las normas de la ciencia de su tiempo de la forma más estricta y retratase de la forma más aguda la psicología de los personajes.

Los libros de caballerías, junto con otro tipo de narraciones, folclóricas y legendarias, de las que se nutren asiduamente (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 31-32), crean sus propios universos literarios, y "en estos universos ficcionales maravillosos se admiten lo imposible y lo verosímil" (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 55); los doctos, más preocupados por el conocimiento y la doctrina que por el entretenimiento, ven este rasgo como un error intolerable, como una deformación del mundo completamente estéril; en esta deformación grotesca de la realidad, "no ay ninguna erudición, ningún conoscimiento de antigüedad, ni cosa alguna (por dezir verdad) dela qual se pueda sacar algún provecho", por lo que cualquier interés didáctico queda capado sin remedio, pero además "están las más vezes tan disonantes, y tan fuera de verdadera similitud, que paresce, que sean antes sueños de algún enfermo, que desvaría con la calentura, que invenciones de algún hombre de espíritu, y sano juicio" (Desconocido, 1554: 3b); sus autores, además, son tan ignorantes y vanos como sus escritos (Vives, 1996: 46).

Sin embargo, también existían otro tipo de críticas a esta literatura fantasiosa, acaso más sutiles que la mera censura de la imposibilidad de lo narrado. Se trata de críticas a aspectos concretos aludidos en la obra que no se representan convenientemente, y en los que no cabe el recurso a la magia o a una habilidad sobrehumana. Así, cuando Valdés ataca al *Amadís* por ubicar la trama en tiempos cercanos a la muerte de Cristo y presentar como cristianos territorios que no lo serían hasta mucho después, lo hace apoyándose en la Historia, una Historia a la que el autor se está acogiendo explícitamente y, sin embargo, está vulnerando (1969: 171-172); cuando lo hace porque una dama yace enseguida con su enamorado, se basa en la psicología y el decoro (1969: 172); cuando que nadie se alerte al estruendo de las armas cayendo en la noche silenciosa, se basa en el sentido común (1969: 172); finalmente, cuando censura que en una parte del texto se diga que no había más luz que la de la luna y en otra se hable de antorchas, es la propia coherencia del texto la que lo respalda (1969: 172).

Se trata de una forma de crítica más contextual, que inicia un diálogo más bilateral con la obra en cuestión. Sin embargo, sigue siendo un ataque que no tiene en cuenta las particularidades del género en cuestión: la poética del romance, de herencia medieval, no puede satisfacer, por su falta de consideración con lo posible, con la verdad histórica y con la coherencia de la geografía, el mordaz criterio de sus detractores. Aunque Valdés sea de alguna manera más justo que Vives y muestre una mayor apertura, la conclusión sigue siendo la misma: todas esas son "cosas tan a la clara mentirosas, que de ninguna

manera las podéis tener por verdaderas" (Valdés, 1969: 171). Para todas estas variantes de la misma crítica, en el fondo, "audience belief in the possibility of the literal level of the plot became the definition of the credible" (Forcione, 1970: 32).

3.1.1.3. Las posturas del humanismo ante el éxito de la literatura escrita inverosímil

Así pues, el hecho de que estas obras narren historias imposibles las hacen desdeñables literariamente. *Quae potest esse delectatio*, se preguntaba Vives (1996: 46). Y, sin embargo, ese placer que el humanismo le negaba estaba innegablemente allí: de ello daban cuenta los miles de lectores del género caballeresco y la nómina interminable de estas novelas, que "no tiene parangón en cantidad con ningún otro género de la prosa de ficción durante los Siglos de Oro" (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 31). Esto suponía, en un contexto en el que el valor de una obra literaria se medía tanto por su utilidad como por el goce que causaba, un problema de cara a su desdén: los eruditos podían criticar lo vano de tales escritos y cómo no aprovechaban en nada a sus lectores, pero la condena no podía ser del todo completa si se veían obligados a reconocer que, aunque inútiles o incluso nocivas, tales obras eran en realidad gozosas. Mientras persistiera el deleite, podían enjuiciarlas en tanto que moralistas, pero no tanto desde su posición de gente instruida y refinada.

Ante este hecho, los contrarios a estas obras hallaron tres estrategias para fortificar su crítica, ya conocidas de cuando analizamos la cuestión del placer en la literatura. La primera es la que encontramos en Vives: simplemente negarlo. Si bien el goce que experimentaba la masa de lectores era evidente —¿por qué, si no, iban a dedicar sus escasas horas de ocio a su lectura, siendo además que, según propia admisión de la élite docta, no les reportaba ningún beneficio?—, dado que, presumiblemente, ninguno de entre sus propios lectores, vueltos como estaban a una literatura valiosa —o no les podrían llegar las palabras que escribían en sus edificantes creaciones—, sacaba ningún gozo de ello, el humanista podía permitirse ignorarlo como hecho y, tras someter la obra a disección y no hallando que cumpliese con los criterios que les imponía para considerarlos creaciones de calidad literaria suficiente, deducir apriorísticamente que semejante goce era imposible; un razonamiento comprensible y que se desarrolla de forma coherente a partir de unos criterios muy asentados, pero que, sin embargo, necesitaba negar una realidad flagrante para poder sostenerse.

Otro procedimiento posible es uno que ya nos es conocido: la admisión sin reservas del goce que provocan estas piezas, pero replanteándolo no como un rasgo beneficioso que mitiga o corre paralelo a sus defectos, sino como un peligro añadido, como una trampa seductora que se cierne sobre el incauto lector que acaba tomando *voluptatem veneno illitam* (Vives, 1996: 48). Ya hemos hablado de estos censores, fundamentalmente —pero no únicamente— jesuitas (p. 32), que consideran que "el deleite —sin más distingos ni matizaciones— debe ser desterrado del seno de cualquier sociedad cristiana" (García Berrio, 1980: 510). No vale la pena dedicarle más espacio a una postura que ya ha sido expuesta anteriormente por extenso.

La tercera forma de reforzar la crítica es admitir que existe un placer entre el público que lee tal literatura, pero desdeñarlo por ignorante o estúpido. Así, el Desconocido, siguiendo las palabras de Amyot, afirma:

> Y por tanto me paresce, que no pueden tener gracia ni fuerça de delectar a un buen entendimiento, porque no son dignas del, porque es una cierta señal, que aquel no tiene sentimiento ni conoscimiento de las cosas ingeniosas y gentiles, que se deleyta de las bastas y grosseras" (1554: 3b-4).

Se trata de la consabida diferenciación entre el goce irracional al que apela esta literatura ignorante, frente al que surge de un diseño que tiene su asiento en la razón, que sigue un *arte* normativo y, fundamentalmente, de perfil clasicista.

Respecto a esta última estrategia, no dejan de darse llamativas paradojas: así, en ocasiones, el mismo sujeto que enjuicia la obra como carente de virtud y, por tanto, como incapaz de suscitar placer, puede reconocer su gusto en otra parte. El canónigo de Toledo, personaje cervantino que se acoge de manera muy explícita a la posición de los humanistas respecto al arte mostrando evidentes ecos de López Pinciano y otros autores, y a través del cual, a juicio de Bataillon, expresó Cervantes "sus más caras ideas de la novela y del teatro" (1966: 792), describe los libros de caballerías en los siguientes términos:

> este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar; al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas

> que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno (Cervantes Saavedra, 1994a: 552-553).

Sin embargo, poco después reconoce:

> cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero, cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared, y aun diera con él en el fuego, si cerca o presente le tuviera, bien como a merecedores de tal pena, por ser falsos y embusteros, y fuera del trato que pide la común naturaleza (Cervantes Saavedra, 1994a: 566).

Podríamos acaso achacar esta contradicción explícita a una cierta malicia de Cervantes, quien a lo largo de este pasaje buscaría, a juicio de algunos autores, ofrecer una cierta resistencia, por medio del recurso al ridículo, a los preceptos humanísticos (cf. Forcione, 1970: 85); al fin y al cabo, quien habla no es una persona real, sino un personaje de ficción al que su autor puede hacer caer en todas las contradicciones que desee para fortalecer su postura.

Sin embargo, aun en caso de ser realmente una parodia interesada, la posición del canónigo está lejos de ser una sátira de brocha gorda: no solo refleja en líneas generales el pensamiento de un autor tan influyente como Tasso (cf. Forcione, 1970: 45), sino que los ecos de figuras como López Pinciano son también más que evidentes —por ejemplo, "no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías" (1998: 172)—, junto con críticas completamente análogas a las vertidas por un Valdés —"¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero?" (Cervantes Saavedra, 1994a: 553), frente a "no acordándose de que a ella haze hija de un rey […] la haze tan deshonesta, que con la primera plática la primera noche se la trae a la cama" (Valdés, 1969: 172)— o un Vives —*singulare certamine duos Gigantes prosternit* (Vives, 1996: 46) y "un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades" (Cervantes Saavedra, 1994a: 553)—. Así pues, parece que este conflicto, si bien explicitado —y únicamente hasta cierto punto; los personajes en sí mismos no parecen ser conscientes de la contradicción—, no es una invención cervantina, sino que, del mismo modo que veíamos en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope (cf. p. 37), se encuentra latente en el meollo de las teorías literarias de su tiempo.

Existe también una racionalización para este desacuerdo entre el deleite que experimenta el lector con la —a juicio de estos críticos— mala literatura y la repugnancia que le causan al someterla a análisis: se trata de la distinción entre la belleza aparente y real. Tal como señala León Hebreo, y como ya se vio (p. 34), "muchas cosas […] si bien poseen belleza formal aparente que las hace amadas esta belleza está tan dominada por la deformidad y la fealdad de la materia que son verdaderamente feas"; entre estos ejemplos se hallan "las fantasías vagas y los dibujos verdaderamente bellos, que la razón intelectiva considera feos" (2002: 317). De aquí se llega de nuevo a la concepción de aristotélica de que el placer de la μίμησις se basa en el reconocimiento, y que cualquier imitación que falle a la hora de reflejar el objeto representado fracasa en este ámbito y solo puede resultar placentero por otros aspectos secundarios (*Po*. 1448b 15-19). Así pues, dado que el referente de estas figuras o situaciones monstruosas no existe y no cabe por lo tanto un reconocimiento real de ellas —"el que no hace acción verisímil, a nadie imita" (López Pinciano, 1998: 201)—,

> cuando se ve pintada la guerra de los gigantes, poniendo un monte sobre otro para subir al cielo, con la monstruosidad que los pinta Ovidio
>
> A cada uno de ellos dio mil manos
> y mil culebras en lugar de piernas,
>
> ¿a quién le puede causar deleite más que la alegría de las colores y la destreza del color valiente? (Lope de Vega, 2016: 477).

Nuevamente, las reglas que constituyen el arte poética, en este caso el criterio de la verosimilitud, aparecen ligadas de manera indisoluble con la razón.

Con todo este bagaje intelectual, la llegada de Aristóteles no podía derivarse en una lectura aséptica que respetase al filósofo en sus propios términos; del mismo modo que los neoaristotélicos acogerían al estagirita asimilándolo a los preceptos horacianos, los eruditos renacentistas buscarían en la *Poética* la confirmación de sus propios prejuicios:

> It is important to observe here Vives' [y de otros autores] distaste for such impossible occurrences in the romances, for it is characteristic of a general attitude of the humanists towards the fantastic elements in literature which had formed before the popularization of Aristotle's *Poetics* and which would have an influence on the way in which the humanists would interpret Aristotle's concepts of mimesis and verisimilitude in the following decades (Forcione, 1970: 17).

Cabe recordar que, si bien el aristotelismo dio nuevo vigor y nuevos argumentos a esta corriente, en modo alguno pudo disolver la encrucijada en la que se encontraban los postulados humanísticos, críticos con el gusto imperante pero incapaces de hacerlo desaparecer. Al fin y al cabo, López Pinciano es el neoaristotélico por antonomasia en España, y ya hemos visto que el canónigo de Toledo de Cervantes, en quien se manifiesta con tanta claridad la contradicción, sigue muy de cerca su doctrina.

Esta incapacidad de poner remedio a la contradicción se debe a diversos factores: por una parte, una tendencia en la lectura que tendía a hacer de los textos fuentes de autoridad prescriptivas absolutamente cerradas y definitivas. Del mismo modo que se interpretó el *Cortesano* de Castiglione "como un tratado de enunciados claros y seguros" (Castiglione, 1994: 57), también se pudo recibir la *Poética* de Aristóteles con una lectura menos matizada de lo que quizás convenía. Es cierto que el texto del filósofo tiene aspectos indudablemente prescriptivos —por ejemplo, πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, "cómo deben construirse las fábulas si la composición ha de salir bien" (Arist *Po*. 1447a 9-10)—. Sin embargo, también existen otros pasajes en los que parece simplemente constatar un hecho; así, cuando habla de la duración de la tragedia —ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, "por lo general, [la tragedia] intenta desarrollarse a lo largo de una revolución solar o excederla en poco" (Ar. *Po*. 1449b 12-13)—, parece más limitarse a recoger la convención del teatro de su época que establecer una norma; de hecho, cuando sí hace un juicio explícito sobre cuánto debe extenderse una obra literaria, sigue un esquema mucho menos rígido y más abstracto: ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους, "en duración suficiente para que, acorde con lo razonable o lo necesario, ocurra, en sucesión de acontecimientos, el cambio a la dicha desde la infelicidad o de la felicidad a la desdicha, es medida suficiente de la duración" (Ar. *Po.* 1451a 12-15). Con una forma menos preceptiva de leer al filósofo, probablemente los teóricos del Renacimiento podrían haberse ahorrado muchos intentos de conciliar la duración teatral que reflejaba la *Poética* con las costumbres de la nueva era, algunos tan curiosos como el ya visto en López Pinciano (p. 37).

Otro aspecto que impedía esta solución del conflicto era esta recepción mediada y condicionada de Aristóteles sobre la que precisamente escribíamos. De esos aspectos, uno de los más relevantes es la proyección del binomio *prodesse/delectare* de Horacio, que

condiciona irremediablemente la concepción que tiene de la literatura y hace a la *Poética* del estagirita cargar con todo tipo de connotaciones y presupuestos que no se hallaban en origen en ella; poco puede entorpecer más los presupuestos aristotélicos que tener que cumplir, además de ellos, con el mandato de que "para ser legítimo poema, ha de tener el fin también, que es enseñar y deleitar" (López Pinciano, 1998: 112). Asimismo, la concepción de τά εἰκότα como *proxima veris*, en un sentido referencial, como reflejo de lo que podía ocurrir en el mundo externo a la literatura, elimina ciertas sutilezas e incluso llega a obligar que se ignoren pasajes enteros: si los humanistas acudían a Aristóteles precisamente como fuente de autoridad para justificar su rechazo a los "desaforados disparates" (Cervantes Saavedra, 1994a: 552) caballerescos, difícilmente iban a poder aceptar justificar πρὸς ἅ φασιν τἄλογα, "lo irracional por lo que se dice" (Ar. *Po*. 1461b 14), si bien es cierto que, puntualmente, sí podían acudir a tales razonamientos, especialmente en el ámbito estrictamente teórico o para justificar pasajes de la literatura pagana (López Pinciano, 1998: 203).

Finalmente, es necesario tener en cuenta también que la *Poética* tampoco agota las posibilidades del hecho literario; más allá de que, como todo texto creado por un ser humano, pueda también ser sometido a crítica, el propio Aristóteles deja ver en el tratado el —por otra parte, evidente— hecho de que no cubre todos los efectos y variables de la poesía: así, cuando, respecto a la contemplación de una representación pictórica, dice que ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ᾗ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν, "si resulta que nunca se ha visto previamente [el modelo], no causará el placer la imitación por sí misma, sino por el color o por cualquier otra causa semejante" (1448b 17-19), está admitiendo que existen otros goces que se pueden provocar por medio de la obra literaria —o, en este caso, la pintura— que no dependen de la μίμησις, proceso en que se basa su teoría de la literatura. Lo mismo da a entender al afirmar respecto a los finales felices que ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία, "no es este el placer propio de la tragedia, sino más bien el adecuado a la comedia" (1453a 35-36), según lo cual se reconocen otras formas de placer, aunque impropias, posibles, o cuando dice que ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς, "el espectáculo resulta conmovedor, pero no sigue en absoluto el arte y es del todo ajeno a la poética" (1450b 16-18). En todos estos casos se admiten fuentes de placer que existen e incluso

son efectivas, pero, sencillamente, no competen a la imitación literaria en la que se basa el concepto que tiene Aristóteles de poesía, sino a aspectos externos a ella.

En este contexto en el que la *Poética* de Aristóteles se incorpora a un sistema de valores en gran medida prefijado y la vara de medir de lo εἰκός se torna la estricta correspondencia entre la obra literaria y el mundo real en el que esta se escribe, una serie de aspectos amenazan con monopolizar la discusión literaria: uno de los más importantes es, sin duda, la relación entre la Historia y la ficción.

3.1.2. La relación entre la Historia y la ficción

Ya en el texto del propio Aristóteles se discute la relación entre la poesía y la historia, en qué medida se relacionan y qué es lo que las separa. Así pues, afirma que el poeta no se distingue del historiador por el verso —οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (Arist. *Po*. 1451b 1-2)—, sino que ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ'ἕκαστον λέγει, "la poesía habla más de lo general y la historia de lo particular" (Arist. *Po.* 1451b 6-7). Así explica ambos conceptos:

> ἔστιν δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ'ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.
>
> Es lo general que a tal persona le corresponda decir o hacer tales cosas según lo razonable o lo necesario, a donde apunta la poesía al poner nombres; lo particular, qué hizo Alcibíades o qué le sucedió (Arist. *Po.* 1451b 8-11).

El ámbito de acción de la poesía, pues, οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν […] ἀλλ'οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, "no es hablar de lo sucedido […], sino de cuanto podría suceder y es factible según lo razonable o lo necesario" (Arist. *Po*. 1451a 36-38). Por este motivo, φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν, "la poesía es algo más filosófico y de más valor que la historia" (Arist. *Po*. 1451b 5-6). Esto no impide, sin embargo, que un poeta pueda escribir sobre hechos tal y como sucedieron:

> κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἧττον ποιητής ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ'ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν.

> Y si resultase que compone lo que realmente ha sucedido, no por ello es menos poeta: pues nada impide que algunos sucesos sean de tal manera que ocurran según lo razonable y lo posible, en virtud de lo cual es poeta (Arist. *Po*. 1451b 29-32).

Al fin y al cabo, πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά, "lo posible es convincente: lo que no ha sucedido, todavía no creemos que sea posible, pero lo ocurrido es evidente que es posible" (Arist. *Po*. 1451b 16-17). No existe por tanto una contradicción intrínseca entre el ámbito de la poesía y el de la historia, pero los hechos históricos deben cumplir con ciertas características que los adecúen tanto al valor general de la literatura como a las convenciones esperables en el género en el que se reinterpretarán los hechos.

Evidentemente, esta relación entre ambas formas de escritura no pasó desapercibida entre los humanistas que acogieron las doctrinas del filósofo, especialmente porque les daba munición al fin para defenderse del baremo de verdad que establecía que, necesariamente, la historia, en tanto que narraba hechos veraces en lugar de falsos, era superior necesariamente. Una muestra un tanto particular de esta postura es la de "Pierre de Villiers, qui réclame une séparation nette entre l'histoire et la fiction, voit dans les vieux romans de chevalerie l'avantage de ne pouvoir être pris pour véritables tout en continuant à plaire" (Bolième-Guerlet, 1993: 139): según esta, la literatura verosímil sería más condenable que la inverosímil en tanto que se inmiscuye en el terreno de la verdad que le corresponde por derecho a la historia. Aunque con una postura en el fondo opuesta, también para Castalvero la poesía está supeditada a la historia, en tanto que "la vraisemblance provient et dépend entièrement de la vérité. La poésie dérive donc pour lui de l'histoire" (Bolième-Guerlet: 1993: 31).

Es perfectamente comprensible, y aun esperable, que los partidarios de la literatura de ficción, que hasta entonces habían tenido que conformarse con que defender la literatura en la que "el plazer no sea del todo ocioso" (Desconocido, 1554: 4a), se sintiesen resarcidos y reivindicados por el hecho de que nada menos que Aristóteles, denominado a menudo como simplemente "el Philósopho" (López Pinciano, 1998: 150, 178, 489, 490…), alzase la poesía no ya a una altura igual a la de la historia, sino hasta considerarla φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον (Arist. *Po*. 1451b 5-6). En los textos de estos humanistas se encuentran numerosas muestras de menosprecio hacia la historia: así, López Pinciano dice que "escribir una historia en metro […] no sería hazaña mucha, porque la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea

verisímil y llegada a razón" (1998: 148); asimismo, afirma que "Lucano, en su Farsalia, fue historiador" (1998: 83) y no poeta, y en otro pasaje asegura: "Yo, a lo menos, más quisiera haber sido autor de la *Historia* de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano" (1998: 461).

Sin embargo, sobre la estrecha relación entre ambas modalidades ya se habían pronunciado figuras anteriores a la popularización de la *Poética* del estagirita. Las opiniones expuestas que se oponían a la literatura en favor de la historia indicaban esta idea implícitamente. Algunos autores son, acaso, todavía más explícitos: Amyot, que concibe la literatura como una alternativa a la historia, más dulce y descansada, para momentos de agotamiento (1553: 2b), dice lo siguiente de la composición literaria:

> Pour autant que l'artifice d'invention Poëtique, comme doctement à escrit Strabon, consiste en trois choses. Premierement en histoire, de laquelle la fin est verité. À raison de quoy il n'est point loysible aux Poëtes, quand ilz parlent des choses qui sont en nature d'en escrire à leur plaisir autrement que la verité n'est: pource que celà leur seroit imputé, non à licence, ou artifice: mais à ignorance (1553: 3b)

Así pues, llega a afirmar que "beaucoup moins se doit on permettre toutes choses es fictions que l'on veult desguiser *du nom d'historiale verité*" (1553: 3b; la cursiva es mía). Como ya es de sobra sabido, el pensamiento del obispo reflejado en este prólogo a las *Etiópicas* llegaría a España de la mano del Desconocido, que se refiere a estas "ficciones que queremos disfraçar con el nombre de Historia verdadera" (1554: A3b). Según esta forma de pensamiento, la literatura de ficción narrativa no se limita a nutrirse de la historia o a servirle de alternativa en los momentos de esparcimiento: de acuerdo con esta postura, esta literatura se trataría de una historia fingida.

Todo ello, por supuesto, no dejó de tener influencia en la teorización posterior en torno a la literatura y su relación con la historia. A pesar de los desplantes que a menudo muestra López Pinciano respecto a la historiografía, no duda en afirmar que "la épica es imitación de la historia" (1998: 488). De ello resulta, aparte de deducirse la materia que le conviene —"gloriosas y claras hazañas de los varones ilustres" (García Berrio, 2006: 275), protagonizadas por "principales personas" y "para lo cual principalmente se busca un príncipe de mucho valor y amador de justicia" (López Pinciano, 1998: 492, 456)—, un efecto secundario que definirá en gran medida el asunto de la consabida verosimilitud: se trata de lo que podríamos denominar rigor histórico.

Bajo una concepción referencial de lo εικός y en la que el entramado de la ficción se construye tomando como plano la historia, es natural que surgiese entre los autores y teóricos "a repeated insistence on historical subject matter in poetry and a preoccupation with the fear that the historian would discover falsehoods in the poet's adaptation of historical matter" (Forcione, 1970: 47). La fábula, pues, ha de ser creíble para el lector, y para ello no debe contradecir sus conocimientos históricos: así pues, López Pinciano afirma:

> si un poeta fingiesse una acción para representar en la corte de España, en la cual Oronte, rey godo, tuviesse las partes primeras, los hombres que de historia saben se reirían, porque nunca tal rey ha habido en España; en Persia o Ethiopía se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España (1998: 345).

Como antes, la credulidad en la literalidad del relato, basada en el conocimiento, los prejuicios y —en ciertos casos, como el aducido por el preceptista vallisoletano respecto al desconocimiento de la gente de Persia sobre la historia de España— la ignorancia del lector, es decir, su subjetividad, suponen la medida de la verosimilitud. Como señala Forcione,

> when Aristotle himself acknowledged that poetry presents "ideal types" and "higher realities", when he distinguished between essential and accidental errors in a literary context, the neo-Aristotelians turned a deaf ear. Their repetition of the familiar phrases on the universal truth of poetry and its presentation of ideal figures was in reality mere lip service to their mentor. They were basically more interested in the problems of the plausibility of the particulars of which the soul of poetry, its plot, is composed than in the problem of how the universal is manifest in those particulars, both of which are encompassed in the Aristotelian concept as we understand it today (1970: 31).

Por ello, a juicio de López Pinciano, un rey de España inexistente no sería una simple mácula en la obra, puesto que "tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura" (1998: 461), sino algo enteramente ridículo que daría al traste con la composición en su conjunto. Poco importa para el caso que, de acuerdo con Aristóteles (*Po.* 1451b 8-10), los personajes de la poesía sean abstracciones a los que se les pone nombres, o que justifique que en algunas obras los héroes sean en su mayoría o incluso en su totalidad inventados por el poeta (Arist. *Po.* 1451b 18-21); acogiéndose a la idea de que apelar a la historia compartida hace más creíble la ficción —y, por lo tanto, más

verosímil—, presente en la idea aristotélica de que τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά (1451b 17-18), lo convierte casi en una *conditio sine qua non* del quehacer poético.

A pesar de que en los círculos aristotélicos no se niegue la licitud de que el poeta modifique la verdad histórica —Cascales, por ejemplo, considera que tanto en hacer de Dido una mujer "deshonesta y mala" (García Berrio, 2006: 298) como de Penélope una "castísima y honestísima" (2006: 299) "Virgilio y Homero mudaron las cosas […] con justas causas acerca de su propósito" (2006: 299)—, la práctica ponía al poeta en una encrucijada respecto a la materia histórica: si la seguía demasiado de cerca, podía verse degradado a la calidad de historiador, como le había sucedido a Lucano, dado que en su obra "aunque tiene fábulas, son pocas en respecto de las historias" (López Pinciano, 1998: 175); si se alejaba demasiado, podía caer en el ridículo al narrar "cosas tan a la clara mentirosas, que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas" (Valdés, 1969: 171), como la historia del fingido rey godo Oronte.

Para salir de esta encrucijada, se hacía necesario que el poeta escogiese una materia que le permitiese el mayor campo de libertad posible para su afanosa tarea: habrá de hallar "ni tan antigua que esté olvidada", o no se encontrará el beneficio de resultar verosímil por conocido como cierto, "ni tan moderna que pueda decir nadie 'eso no pasó ansí'" (López Pinciano, 1998: 462-463)[20]. Por el mismo motivo, optar por territorios lejanos e ignotos es también una opción que puede resultar provechosa; así pues, cuando en la *Philosophía antigua poética* el personaje homónimo del autor —el más ignorante del diálogo— le afea a Heliodoro la falta de base histórica de las *Etiópicas*, Fadrique, el más sabio, repone:

> Y ¿cómo sabéis vos eso?, ¿por ventura hay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fue de la sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopia, que Cariclea no fue hija de Hidaspes y Persina, reyes de Ethiopia? Yo quiero que sea ficción, como decís y yo creo; mas, como no se pueda averiguar, no hay por qué condenar al tal fundamento como fingido. Y en esto, como en lo demás, fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como está dicho, de su argumento (1998: 475-476)

[20]Como curiosidad, López Pinciano hallaba en esto que "la historia de Pelayo es muy aparejada para la épica" (1998: 463), y no puede decirse que desaprovechase la ocasión: en 1665 vería la luz su epopeya *El Pelayo*.

A decir verdad, bien puede haber en este pasaje una cierta intención por parte del autor de exculpar a un escritor que admira profundamente —"'Don del sol' es Heliodoro; y en esto del añudar y soltar nadie le hizo ventaja y en lo demás casi nadie", afirma en una ocasión (1998: 213)—: al fin y al cabo, el motivo por el que se deben priorizar los personajes históricos en las composiciones poéticas es que "las personas que son conocidas de todos por las historias antiguas y poemas, serán más a propósito; lo uno porque, como conocidas, hacen más compasión, y lo otro porque, como públicas, hacen más fee y verisimilitud en la acción" (1998: 344). Al crear personajes del todo ficticios, Heliodoro está atentando contra ambos principios, por más que, siendo que "Theágenes no era tan gran príncipe que se debiera tener el nombre suyo en memoria y fama" (1988: 345), al menos se evita el problema de la contradicción flagrante.

Con todo, a pesar de reconocer estos elementos que relativizan la suavidad del juicio del Pinciano hacia el escritor de Emesa, lo cierto es que no se trataba de una excusa confeccionada a última hora: desde el punto de vista de los neoaristotélicos, ubicar la acción en tierras lejanas y mal conocidas por el público realmente funcionaba como un atenuante para la cuestión de la verosimilitud y, curiosamente, no solo a nivel histórico o geográfico: como trataremos más adelante, también se permitía una mayor laxitud con respecto a la verosimilitud en los demás aspectos en estas "latitudes poéticamente probables" (Riley, 1966: 301).

Esta solución, por otra parte, contaba con una importante desventaja a la hora de escribir épica: al tener que relegar la trama a territorios más o menos ignotos, dificultaba a los escritores aplicar la función básica de la épica, "celebrar una persona, dándole suma excelencia en alguna particular acción" (García Berrio, 2006: 138), a los héroes de su propia tierra y de su propia tradición. Si bien en algunos casos es posible conciliar la celebración de un héroe que sea, en cierto sentido, propio, con ubicar la acción en territorios lejanos, amparándose bajo un estandarte común —como el de la cristiandad en el caso de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso—, lo más frecuente es que se haga uso de héroes nacionales: así sucede, por poner algunos ejemplos de la producción épica española, con el *Pelayo* de López Pinciano, el *Bernardo* de Bernardo de Balbuena, en que se ensalza a Bernardo del Carpio, o la *Araucana*, que, aunque ubicada en ultramar, celebra

la conquista de Arauco, en Chile, a manos de los españoles, en la que participó el propio autor, Alonso de Ercilla[21].

3.1.2.1. Contradicciones entre verosimilitud e historicidad

En ocasiones, por otra parte, y aunque *a priori* parezca contradictorio, pueden producirse conflictos entre la verosimilitud y la historicidad. Según Aristóteles, lo realmente ocurrido —y, por lo tanto, los sucesos históricos— resulta convincente porque el mismo hecho de que ocurriera prueba que es posible (*Po*. 1451b 16-17), pero, a pesar de que en principio esta máxima, habida cuenta de su concepción referencial de la verosimilitud, debería ser indiscutible para los humanistas renacentistas, en la práctica estos a menudo se distanciaban de ella de maneras más o menos explícitas.

Esto se hace notorio en las ocasiones en las que se discute la posibilidad de que el poeta escriba sobre hechos históricos realmente ocurridos sin devenir historiador —como, a juicio de López Pinciano entre otros, le había sucedido a Lucano (1998: 148)—. Así, Cascales, en principio, parece apoyar esta idea aristotélica, y de hecho la cita explícitamente (García Berrio, 2006: 131), sin embargo, a lo largo de su argumentación parece irse alejando progresivamente de ella:

> Y después de todo, si las cosas verisímiles nos mueven, ¿quánto más no nos moverán las verdaderas? Así que unas veces el Poeta constituye su acción verdadera, y entonces pone nombres verdaderos, los que halla en la Historia: otras veces finge la Fábula, y entonces los nombres serán también fingidos. Solo se ha de notar, que quando la acción es histórica, *si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte*, eso que falta lo ha de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación […]. De donde concluimos, que si la acción histórica pasó de la manera que debiera pasar según el verisímil, que es acción digna del nombre de Poesía: y que *si a esa acción le faltaron cosas necesarias para la perfección Poética*, que las puede y debe el Poeta suplir con el arte. Por […] donde se engañó el Pinciano: porque si aquella acción, que sucedió en la India, tiene todas las partes que la que finge el Poeta según el verisímil, consta que no es Historiador

[21] Esta dificultad, sin embargo, no resulta obstáculo para una épica de tono menor, fundada solamente en la ficción y en la que, como tal, no se busque la alabanza de un personaje histórico concreto. Si bien la adscripción de lo que hoy consideraríamos novelas —o, para algunos casos y según algunos autores, romances (cf. Núñez de Reinoso, 1997: 25)— a la épica no carece de complicaciones, desde el aristotelismo renacentista pronto se acepta, basándose en la idea de Aristóteles de que no es el metro el que define la poesía y la diferencia de la historia (Arist. *Po*. 1451b 1-2), que existe la poesía en prosa y, por tanto, épica en prosa. Así pues, existe, en las novelas, habitualmente de un tono menor a la poesía heroica, un campo abierto para sacar partido de las posibilidades que ofrecen los parajes exóticos. Más adelante se ahondará en ello.

> en la imitación de ella, sino verdadero Poeta. ¿Y no se sabe que el Historiador y el Poeta son diferentísimos en escribir una misma cosa, porque el uno la escribe narrando, y el otro imitando; y que la narración y imitación siguen diversos caminos; y que el Historiador mira objeto particular, y el Poeta universal? […] ¿Veis cómo la acción histórica puede venir a ser Poética? Mas decidme vos ahora, ¿quándo sucederá un tal caso como ése? *Paréceme que nunca; y así no tenemos por qué cansarnos en lo que es casi imposible* (García Berrio, 2006: 131-132; la cursiva es mía).

En la voluntad tras este pasaje y la argumentación que utiliza, Cascales se adhiere estrictamente al principio del estagirita, defendiendo que "las cosas que han sido hechas, ninguno duda que han podido ser hechas; porque si no se huvieran podido hacer, nunca huvieran sido" (García Berrio, 2006: 131); sin embargo, al añadir que los hechos históricos pueden "no pasar como debiera pasar según el arte", parece producirse un conflicto entre el concepto de lo verosímil —entendido por los renacentistas como 'que parece real'— y la realidad —que, en tanto que es real, debiera también parecerlo—. ¿Bajo qué óptica, entonces, puede un hecho real ser desemejante de la realidad, si la semejanza se establece entre dos términos que en este caso confluyen? ¿Puede la realidad diferir de sí misma? Si, para los aristotélicos, la labor de la poesía consiste en imitar la realidad, ¿en virtud de qué puede ser parte de esta un objeto ilícito de imitación?

Cabe acogerse a la posibilidad de lo improbable —entendido, sobre todo, en un sentido de frecuencia estadística— para defender este pasaje: resultan literariamente inverosímiles aquellos hechos que, pudiendo suceder, y en algunos casos habiendo de hecho sucedido, se deben a casualidades infrecuentes y que comprometen, hasta cierto punto, la lógica de los sucesos en favor de una estructuración caótica. Este mismo hecho en sí mismo podría, en realidad, comprometer —o, al menos, ensanchar— el área de acción de la verosimilitud: al fin y al cabo, ya Aristóteles escribió, citando al tragediógrafo Agatón, que εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός, "es verosímil que también ocurran muchas cosas al margen de lo verosímil" (*Po*. 1456a 24-25).

En cualquier caso, este debate, aunque pueda suscitarse a raíz de las palabras de Cascales, no acaba de adecuarse a su línea argumental: hacia el final del pasaje, al fin y al cabo, afirma que la realidad de que un hecho histórico suceda de manera que encaje con los preceptos de la poética es "casi imposible". Es cierto que algunos de estos preceptos no son, propiamente, asunto de la verosimilitud: así, Cascales pone como ejemplo de cómo difieren poeta e historiador que el poeta puede hacer del protagonista de los hechos

históricos “estremo de valentía” y pintar en él “todos los efectos, afectos y costumbres contenidos en un hombre valiente, mirando […] a la excelencia de un hombre valeroso” (García Berrio, 2006: 131); sin embargo, que discuta específicamente la posibilidad de que un hecho histórico acontezca “de la manera que debiera pasar según el verisímil” indica que esta reflexión, al menos en gran parte, sí trata de ello.

Con esta afirmación —lo más probable es que sin pretenderlo—, Francisco Cascales se desmarca al completo de la concepción referencial de la verosimilitud: si en la realidad los hechos “nunca” suceden de forma verosímil, entonces la piedra de toque de este concepto no puede ser, en ningún caso, la correspondencia con el mundo real. Por supuesto, esto no supone en sí mismo un conflicto con el concepto de εἰκός que maneja Aristóteles, muy consciente de que “les choses ne se passent pas de la même manière dans l’oeuvre poétique et dans la vie quotidienne” (Riu, 2011: 181), pero sí lo era para la convicción de que “como el retratador es más perfecto cuanto más hace semejante el retrato a la cosa retratada, así lo será el poeta cuanto la obra hiciere más verisímil” (López Pinciano, 1998: 134).

Mediante esta distinción tajante entre las normas de la realidad y las de la poética, Cascales se acerca a la opinión de

> l’abbé de Pure, [qui] pense […] que l’histoire ne représente que la confusion du monde. L’homme s’y monstre soumis à ses instincts, alors que le roman […] peut donner une véritable leçon de moralité parce qu’il est libre de choisir tout ce qu’il y a de beau et de noble dans la nature humaine (Bolième-Guerlet, 1993: 238).

3.1.3. La relación entre la verosimilitud y la ideología

Según este punto de vista, el mundo es anárquico y caótico —o, al menos, tan incomprensible que lo parece— por naturaleza, y es el papel de la literatura organizarlo en un conjunto ordenado; la verosimilitud, entonces, consistiría, precisamente, en esa coherencia añadida por el autor. Esta opinión es infrecuente entre los autores del Renacimiento, que se manifiestan mucho más a menudo a favor de una concepción referencial; sin embargo, a menudo, y en contra de sus afirmaciones explícitas, una visión mucho más literaria del concepto, definida por el tipo de texto del que se trate y por sus convenciones artísticas, asoma. Puede que la riqueza conceptual del εἰκός haya quedado silenciada en los tratadistas, pero sus consecuencias, a pesar de todo, continúan presentes

de forma tácita; los sistemas sobre los que se fundamenta el concepto de la verosimilitud son mucho más complejos y ricos de lo que parece a simple vista.

Todo intento de aproximar la mentira a la verdad implica, necesariamente, una concepción determinada de esa misma realidad que se trata de imitar fielmente en la representación. Así pues, dependiendo de la opinión que el autor, el público o la crítica tenga de cómo es la realidad en la que viven, lo verosímil será de una manera u otra. En palabras de Genette, "cette 'opinion', réel ou souposée, c'est assez précisément ce que l'on nommerait aujourdhui une idéologie, c'est-à-dire un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs" (1969: 6).

Esta ideología, como señala Genette, y como sucedía, a juicio de Xavier Riu (2011: 196), también con el εἰκός aristotélico, tiene una dimensión tanto descriptiva como prescriptiva: se trata de "l'amalgame entre les notions de vraisemblance et de bienséance, amalgame parfaitement représenté par l'ambigüité bien connue (*obligation* et *probabilité*) du verbe *devoir*" (Genette, 1969: 5). En parte, esta dualidad de sentido —aunque no siempre percibida como tal— puede derivar de una concepción determinada del mundo: si se concibe un mundo que "no es otra cosa sino una milagrosa y gran pintura por las manos de la natura y de Dios compuesta" (Castiglione, 1994: 193), cuyo orden, en el que "la naturaleza […] nunca hace cosa baldía" (López Pinciano, 1998: 68), es tan transparente e innegable que la "existencia [de Dios] no puede ser negada por ninguno de los sujetos de la razón" (Hebreo, 2002: 296), de ahí se deduce que lo que en él suceda ha de ser racional, inmanente a sus propias dinámicas intrínsecas (Castro Quesada, 2002: 164), y lo arbitrario quedará relegado a un espacio absolutamente marginal, si es que se le permite su presencia en absoluto; de esta forma, al presuponer la mano divina o de una naturaleza racional tras la norma que rige la realidad, el sentido descriptivo de la verosimilitud y el prescriptivo quedan conciliados en un mundo que es, en esencia, justo.

No todas las formas de concebir el mundo, por supuesto, eran tan radicalmente optimistas como la manejada por los neoplatónicos, según la cual la idea de este no es otra que el mismo Dios (Hebreo, 2002: 303); de hecho, en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras aparece representado un pleito poético en torno a si el mundo es bueno o malo (1991: 89-91). No es esta ocasión para discutir sobre las distintas maneras de concebir el mundo, desde la filosofía y la religión, que circulaban por el Siglo de Oro; basta con señalar que no se puede disociar el concepto de verosimilitud de lo que se entiende que

es la realidad que se imita[22], por más que las convenciones y la costumbre puedan diluir la visión particular de cada autor.

La vertiente más puramente ideológica de lo verosímil, por otra parte, se da en la representación de los tipos humanos atendiendo a su condición social, sea por clase, sexo o edad. En esta vertiente, la expectativa conforme al comportamiento de los personajes va estrechísimamente ligada a cómo deberían comportarse. Cuando Valdés se queja de que Melibea, en la *Celestina*, "se dexa muy presto vencer, no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor" (1969: 175), no lamenta solamente que su comportamiento sea incongruente con el que se esperaría de una dama de alta cuna y esmerada educación y, por lo tanto, no resulte creíble, sino también que actúe contra su honestidad y los valores que le fueron inculcados; el error está tanto en la construcción de Melibea *como personaje literario* como en sus acciones *como persona*. El decoro, así pues, conjuga su sentido estrictamente literario —la correspondencia entre el comportamiento y el registro de un personaje con su condición— con el de respeto y recato.

De esta forma, se producen importantes contradicciones entre lo que un lector actual entendería por verosímil y el criterio de un preceptista del Renacimiento. Así, según el punto de vista de la época, en la representación de las clases altas y los personajes elevados la verosimilitud exige unos tipos idealizados: ante una invectiva de tipo vulgar, en la *Philosophía antigua poética* se dice que "esa imitación no es de personas principales, sino de plebeyas y de las más sórdidas" (López Pinciano, 1998: 257), así como que "los siervos siempre, en general, son malos y así se deben pintar para que la imitación sea perfecta; y en el género que las hembras son flacas y no se deben pintar fuertes" (1998: 208); por el contrario, en otra parte se afirma que "los buenos y nobles nunca ponen en su lengua vocablos que no sean muy castos y limpios" (1998: 234-235).

Para ilustrar cómo el concepto de lo verosímil depende de la cosmovisión del lector y la manera en la que esta ha variado a lo largo de los siglos, sirva el siguiente ejemplo: en el *Diálogo de la lengua*, Valdés criticaba como una incongruencia intolerable que una "hija de un rey" fuera "tan deshonesta, que con la primera plática la primera noche [su enamorado] se la trae a la cama" (1969: 172); unos cuatrocientos años después, Américo

[22] Existen también, con todo, algunos aspectos en los que el lo relevante no es lo que la realidad es, sino lo que parece, como señala López Pinciano cuando pone como ejemplo de verdad inverosímil que "el sol […] sea mayor que la tierra" (1998: 204).

Castro se mofaba de la inverosimilitud que suponía que, en la revisión que hizo Cervantes de *El celoso extremeño* para su publicación, el adulterio entre Loaysa, y Leonora, antes Isabela, no se consumase —"Los ángeles de la Contrarreforma se han cernido sobre los dos amantes, y el resultado es algo mirífico […] ¡Oh maravilla!" (2002: 225)—, lo que solo podía entenderse, a juicio del hispanista, como una forma de autocensura: "Cervantes es un hábil hipócrita, y ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afecten a la religión y a la moral oficiales" (2002: 227).

No son casos, es cierto, enteramente análogos: Elisena, a quien enjuicia Valdés, es una princesa y, por lo tanto, su honra es también, por así decirlo, asunto de Estado, con lo que, tanto por responsabilidad como por educación, acaso sí sea esperable un mayor cuidado por su parte, y la inverosimilitud en *El celoso extremeño* no se reduce a que el encuentro sexual no se produzca, sino a las circunstancias en las que no se produce, habida cuenta de que "duermen en brazos uno de otro, sin que la castidad reciba menoscabo" (Castro Quesada, 2002: 225); Avalle-Arce, defensor del cambio de desenlace al que Cervantes somete a su manuscrito antes de publicarlo, habla a pesar de su posición de "la inverosimilitud de una situación tal, entre ardiente seductor y complaciente —hasta el momento— víctima" (Cervantes Saavedra, 1986: 37), y la impostada inocencia del propio narrador, que se pregunta "qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso" (Cervantes Saavedra, 1996: 221), habida cuenta de lo inconmensurablemente comprometido de la situación en que había sido encontrada por su marido —que se caracteriza por ser, además, un celoso patológico—, puede llegar a arrojar sospechas sobre la realidad de lo acontecido en la habitación y hacer al lector dudar sobre si realmente se mantuvo Leonora fiel al anciano o si se trata más bien de una suerte de mentira piadosa. Así pues, el escepticismo de Américo Castro no carece tampoco de fundamentos.

No obstante, a pesar de sus diferencias, ambos casos son suficientemente semejantes y son juzgados como inverosímiles por sucesos diametralmente opuestos: ante el postulado de una mujer cuya sexualidad es reprimida y se topa un tanto inopinadamente con ocasión de darle satisfacción, ambos autores necesariamente se mostrarán en radical desacuerdo: entre la óptica de un humanismo cristiano, para el que la Virgen María supone el modelo al que debe aspirar toda mujer en cualquier etapa de su vida (Vives, 1996: 118), según el cual la que carece de honestidad "no es ya mujer, sino alevosa ramera y vilísimo cieno"

(León, 1987: 91) y cuyo ideal de confinamiento femenino acaso no difiera excesivamente de la situación en la que se encontraba la Leonora de *El celoso extremeño* —la joven "solo los días que iba a misa veía las calles" (Cervantes Saavedra, : 1986: 184); *Mea sententia est* […] *debere contineri virgines domi, abstineri publico, nisi sacri gratia*, aconseja Luis Vives (1996: 148)—, y la visión de un intelectual secular que ya ha conocido los postulados de Freud respecto a las pulsiones del subconsciente y que concibe la sexualidad no como una desviación pecaminosa del individuo, sino como una potencia natural del sujeto cuya represión supone una ruptura del orden natural, un error que lleva inmanentemente al castigo (Castro Quesada, 2002: 143), con lo que "el adulterio […] es en sí un hecho natural y justificable […] en virtud del juego natural de las pasiones" (2002: 317)[23], no hay punto de encuentro posible.

3.1.3.1. El valor moral de la creencia

Existe también otro aspecto que tener en cuenta en torno a la dimensión ideológica de la verosimilitud: la concepción de que el hecho de poseer una creencia determinada implica un valor moral en sí mismo. Hallamos reflejo de ello, de nuevo, en esta intervención de don Quijote durante su debate con el Canónigo de Toledo respecto a las novelas de caballerías:

> Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia (Cervantes Saavedra, 1994a: 571)

Una vez más, don Quijote demuestra ser un desquiciado; una vez más, sin embargo, su postura refleja, dentro de su percepción distorsionada de la realidad, una forma de

[23] Huelga decir que otros autores contemporáneos han criticado el acercamiento de Américo Castro al desenlace de *El celoso extremeño* y al personaje de Leonora en particular (cf. El Saffar, 1974: 45; Forcione, 1982: 68). No es el objetivo de este texto, sin embargo, debatir sobre lo acertado o erróneo de su crítica, sino ejemplificar cómo los presupuestos teóricos sobre la realidad con los que uno aborda el texto literario —ya sea como autor o como receptor— influyen en lo que se percibe como verosímil, por lo que no nos detendremos en la materia.

pensamiento que realmente existía. Así pues, en la *Philosophía antigua poética* encontramos el siguiente intercambio:

> …en mi opinión, todos los religiosos son muy buenos, y muy castos, y dignos de estimación mucha. Yo, a lo menos, confieso de mí que, en viendo a uno cubierto de su vestidura regular (aunque sea el más ignorante motilón) le tengo un respecto muy grande por lo mucho de bueno que debajo de aquel hábito contemplo. […]
>
> —El que otra cosa pensasse, pecaría mortalmente. […]
>
> —Y el que por la boca lo echasse, sería digno de un gran castigo (López Pinciano, 1998: 407).

Independientemente de si el contenido del pasaje refleja sinceramente la opinión de su autor —la dogmática aceptación de una bondad inherente a todo clérigo y la condena sin matices ante cualquier duda al respecto, en compañía a la referencia al "más ignorante motilón" y la anécdota, de marcados tintes sexuales, protagonizada por predicadores que precede inmediatamente a este intercambio, pueden inducir a sospechar una cierta ironía por parte del Pinciano—, en él se deja ver la idea de que el simple hecho de profesar una creencia es un acto moral y también, acaso, de que creer está, en cierta medida, sujeto a la voluntad.

Esta concepción moralmente cargada del acto de creer aparece también representada en distintos textos literarios: una de sus manifestaciones más comunes es la consideración de que "el creer es cortesía" (Lope de Vega, 1989: 59). Así, en el *Persiles* son abundantes las referencias a la cortesía del oyente como base de su crédito[24] (Cervantes Saavedra, 1997: 359; 380; 412; 492; 570…); en el *Peregrino* de Lope, el propio narrador afirma: "No sé si de una mujer sola parece digno de crédito. La historia alaba su castidad y yo lo creo piadosamente del valor de las mujeres, estimado de mí toda la vida en alta veneración" (2016: 158). En ambas obras, la credulidad en torno a unos hechos se liga explícitamente a cualidades positivas, particularmente cortesanas. Cosa distinta es que en el contexto concreto de la obra literaria la función de este tipo de afirmaciones pueda, en realidad, poner el foco en la posibilidad de dudar de la veracidad de los hechos narrados y, de esta manera, producirse un distanciamiento irónico (cf. Forcione, 1970: 161).

[24] Forcione relaciona este tipo de afirmaciones en la obra cervantina con un comentario metaliterario sobre la verosimilitud, la ficción y la suspensión de la credulidad (1970: 253-254); sin negar que este aspecto exista, es necesario tener en cuenta que este tipo de expresiones parten de una perspectiva más amplia y se dan también en otros autores (cf. Cervantes Saavedra, 1997: 359, nota 8).

En realidad, el valor moral del simple hecho de creer, aunque pueda resultar a primera vista desconcertante, es fácilmente comprensible: en el mismo pasaje que citábamos antes del *Quijote*, el calificativo negativo para la negación de la historicidad de los libros de caballerías es el de 'blasfemias'; poco antes, don Quijote había dicho que "el que la negase [la veracidad de libros de caballerías], como vuestra merced la niega, merecía la mesma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando los lee y le enfadan" (Cervantes Saavedra, 1994a: 568), esto es, dar "con él en el fuego" (Cervantes Saavedra, 1994a: 566). Los ecos religiosos de la posición del hidalgo enloquecido, tanto en la terminología[25] como en el castigo de condenar a la hoguera, son notorios.

Evidentemente, nada liga, más allá de la locura de don Quijote, los libros de caballerías con la religión; igual de evidente es que no todas las creencias que se puedan tener por positivas —por corteses, benevolentes, juiciosas o por cualquier otra cualidad en que se sustenten— tienen que tener su base en algún dogma de fe. No obstante, es fácil comprender que, en una sociedad en la que impera —tanto en sentido de preponderancia como de dominio— una religión en la que una de sus principales oraciones no es otra que el Credo, y en la que, si bien existe un factor importante de ortopraxis y de institucionalización , el eje central sigue siendo la ortodoxia, sea sencillo concebir la propia creencia como un acto positivo y moralmente cargado[26] más que como un estado pasivo y al que, por tanto, no cabe someter a crítica, máxime en un país que se jacta de que es el mejor para morir porque "la fe que en España es tan segura, católica y verdadera" (Lope de Vega, 2016: 486), y además en pleno auge contrarreformista.

De esta forma, la ficción escrita bajo los parámetros neoaristotélicos debe, por lo general, tanto por ser "lo útil y honesto más cierto fin de la poética que no lo deleitoso" (López Pinciano, 1998: 130) como por tener que reflejar una cosmovisión *correcta* —nuevamente, en términos tanto descriptivos como prescriptivos—, reflejar una realidad de alguna manera idealizada, tanto en términos naturales como sociales; al menos, esto

[25] Si bien 'blasfemia' no es ni por etimología ni por uso un término que se refiera necesariamente al ámbito de lo religioso, ya en el *Tesoro* de Covarrubias se apunta que este es su sentido más habitual (Covarrubias, 1611: 141a).

[26] Aunque fenómenos derivados, como la "doble verdad" (Américo Castro, 2002: 81) o directamente la suspensión total del juicio (Gil Fernández, 1997: 454), que se deben evidentemente a la opresión intelectual de la Inquisición y de otras instituciones, guarden evidentemente relación con el fenómeno que nos ocupa, creemos que este no debe entenderse como debido únicamente al reverso represivo del aparato religioso en España, sino que se trata también de una consecuencia natural a una determinada manera de concebir el pensamiento derivada de una religión que es, en esencia —y sin que se interprete como una crítica—, dogmática.

es lo que sucede en las obras consideradas más elevadas, tanto por el tono y la materia elegidas como por su valoración estética (cf. López Pinciano, 1998: 479-481). Y es que existe un aspecto más que matiza notablemente cómo debe abordarse la representación: la noción, ya presente en Aristóteles (*Po*. 1448a 1-5), de que el escritor, habitualmente, representa a los personajes mejores o peores de cómo son los hombres en la realidad (López Pinciano, 1998: 139).

3.1.3.2. La representación idealizada o rebajada según el género literario

Esto, a decir verdad, supone un conflicto no pequeño con la concepción imperante de lo verosímil para los teóricos del Renacimiento, que lo entendían, como ya se dijo anteriormente, de un modo fundamentalmente referencial. La propia justificación ofrecida en la *Philosophía antigua poética* es bastante débil:

> si los hombres, por vicio natural que tienen (y aun los históricos, por la causa misma) jamás dicen o escriben alguna cosa igual a lo que ella fue, sino que siempre añaden alguna cosa, o de malo o de bueno, ¿por qué los poetas, que son imitadores de estos tales, como en las demás cosas, no los imitarán en ésta? (1998: 139).

Se muestra aquí una confusión notable entre la representación como actuación del artista y la materia representada: del argumento presentado por Ugo se extraería que el escritor tiene la obligación de representar a los personajes como dados a la exageración, sea en un sentido o en otro, no que deba reproducir los vicios de los retratados en su propia acción artística. Por fechas cercanas al diálogo del Pinciano, Battista Guarini expresa con claridad esta distinción: "Non è dunque suo fine d'imitare il buono, ma di bene imitare, o buono, o cattivo che sia il costume: e'l buono, male imitando, non sarà buon poeta, ma imitando male il cattivo buon poeta potrà chiamarsi" (1593: 66).

Es cierto, con todo, que no es del todo imposible resolver esta oposición si se considera que, en su labor artística, el autor de ficción no solo imita los personajes y las acciones representados, sino también al autor de no ficción en la tarea misma de escritura: afirmaciones como que "la épica es imitación de la historia" (López Pinciano, 1998: 488) parecen apuntar en ese sentido, y no hay duda de que literatos de la época explotaron con gran acierto la figura del narrador como personaje ficcional y, en ocasiones, historiador: la figura de Cide Hamete Benengueli, cronista de las aventuras de don Quijote, es posiblemente la más lograda y reconocible de entre ellas, pero también en obras en las que no existe un personaje tan definido tras la escritura asoma de vez en cuando este

narrador-historiador[27] —"Si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero, con cuánta más razón le convendrá al histórico"; "Acuérdome en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo…" (Lope de Vega, 2016: 475, 611); "al historiador no le conviene más de decir la verdad […]. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia…" (Cervantes Saavedra, 1997: 608)—, en ocasiones en conflicto directo con otra mano que habría participado en el texto —"Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo lo gasta en una definición de celos […]; pero en esta traducción (que lo es) se quita" (Cervantes Saavedra, 1997: 275—.

Sin embargo, a pesar de las posibilidades literarias a las que abre la puerta este enfoque, esta redefinición de la imitación, por más que pueda ser un añadido y no una sustitución como tal, supone un importante desvío con respecto a Aristóteles, para quien μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, "los que imitan imitan a quienes actúan" y el poema πράξεώς ἐστι μίμησις, "es imitación de una acción" (Arist. *Po*. 1448a 1, 1449b 36) y no imitación de la narración de dicha acción. Si bien en ocasiones López Pinciano se desvía de los términos aristotélicos y llega a contradecir a su maestro —como cuando afirma que "algunos autores añaden que ha de ser imitación de acción humana […]; mas esta añadidura es poco importante a mi parecer" (1998: 129)—, acogerse sistemáticamente a esta redefinición de un concepto tan absolutamente central como el de μίμησις supondría una divergencia demasiado marcada con respecto a la doctrina del filósofo como para poder mantenerla y presentarse como el primer divulgador de su doctrina en España

[27] Evidentemente, no basta para que se hable de un narrador-historiador el hecho de que el tenga también identidad propia como personaje: protagonistas que cuentan su propia historia o personajes que son testigo directo de la fortuna de otros no forman parte de esta categoría. Para que un narrador pueda adscribirse a este tipo, tiene que ser a la vez un personaje diferenciado del autor, escribir la narración con una voluntad de cronista y no formar parte directamente de la diégesis de la ficción. Sin embargo, estos límites son un tanto difusos: en el caso de *El peregrino en su patria*, por ejemplo, es posible que el narrador sea el propio Lope, si bien el hecho de que conozca personalmente al protagonista, Pánfilo Luján, provoca una dislocación entre el Lope-autor, que compone la ficción bajo el modelo de la novela griega, del Lope-narrador-historiador, que no es artífice de los hechos que cuenta, sino que se limita a recogerlos y redactarlos. Asimismo, si bien Lope no forma propiamente parte de las aventuras narradas en la novela, el hecho de que tenga trato con el protagonista provoca que no se trate realmente de una figura extradiegética, sino meramente situada al margen, en cierta medida limítrofe; por otra parte, el mismo hecho de presentar la narración como historia real obliga, exista un contacto directo o no entre los personajes que la protagonizan y la figura que la expone, a ubicar al narrador en una realidad en la que los hechos narrados verdaderamente sucedieron, es decir, dentro de la ficción, lo que significa que, aunque la figura del historiador presuponga un papel relativamente externo a los hechos, a la vez implica que forme parte de esa misma diégesis.

(1998: 129); así pues, tal idea se limita a dejarse intuir en algunos pasajes, aplicándose *ad hoc*, y no supone una reconfiguración del sistema en el que se fundamenta el diálogo.

La segunda justificación que presenta López Pinciano de que los autores suelan representar a los hombres ora mejores, ora peores, pero rara vez iguales, es menos forzada y acaso se alinee mejor con la doctrina del propio Aristóteles (cf. *Po*. 1448a 2-4): "si el poeta pintasse iguales como los hombres son, carecerían del mover a admiración" (1998: 139). De semejante parecido es García Yebra, que interpreta al estagirita diciendo que "los caracteres, en efecto (entiéndase los caracteres notables, capaces de fijar la atención del artista), casi siempre corresponden a hombres esforzados o de baja calidad, pues los mediocres suelen pasar desapercibidos" (1974: 248, nota 35).

Se admite también entre los neoaristotélicos, pues, y aun en conflicto con su visión de la verosimilitud y la imitación —"el retratador es más perfecto cuanto más hace semejante el retrato a la cosa retratada" (López Pinciano, 1998: 134)—, que los caracteres humanos no se representen tal como son, sino unas veces mejores y otras peores. En qué ocasiones se opera de uno y de otro modo también se deja reflejado en el texto: "unos imitan a mejores, como los ya dichos trágicos y épicos; otros, como los cómicos, a contrarios" (1998: 139). Nuevamente, se sigue de cerca a Aristóteles: ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν, "en esto mismo difiere también la tragedia de la comedia: pues la una suele imitarlos peores que los de ahora y la otra, mejores" (Arist. *Po*. 1448a 16-18). Se establece, por lo tanto, que esta imitación por lo alto o por lo bajo, por así decirlo, depende del género de la obra que se esté componiendo.

Esto supone, en consecuencia, una nueva manera de matizar el propio concepto de verosimilitud y, en cierta medida, incluso de comprometerlo. La imitación depende de la concepción que se tenga de la realidad, pero, en tanto que el género funciona como mediador que modifica el modo de producirse la imitación, distintos géneros reflejarán, de manera más o menos consciente, distintas maneras de comprender la realidad. Esto puede verse de manera especialmente clara en la picaresca, donde impera un determinismo social profundamente pesimista que conduce al protagonista a una corrupción moral sin remedio (cf. Cervantes Saavedra, 1982: 34). Este género no consiste simplemente en representar a las personas peores de lo que son, sino también en una mirada cínica al orden social en su conjunto y a su funcionamiento. El mundo representado en la literatura picaresca difiere en esencia del mundo representado en la

literatura heroica, donde los héroes, a menudo respaldados por la divinidad, no solo acometen gestas inconmensurables a través de su virtud personal, sino que al hacerlo reordenan la misma realidad que habitan: en casos tan distintos, es la propia verosimilitud la que se concibe de manera diferente.

Siguiendo con el ejemplo de la picaresca, nadie diría viendo cómo actúan sus constituyentes que estos habiten un mundo creado "con ordenada diversidad y pluralidad unificada" por Dios, "cuya existencia no puede ser negada por ninguno de los sujetos de la razón" (Hebreo, 2002: 160, 296). Podría parecer, por tanto, que este tipo de mímesis resulta en una literatura perjudicial en tanto que transmite una idea pesimista e injusta de la realidad que puede resultar en una corrupción del lector; quizá estas narraciones sí hiriesen la sensibilidad de algunos moralistas, y desde luego ciertas formas de representación degradadas se consideraban en sí mismas perniciosas, como afirma López Pinciano al decir que "el poema épico o trágico, que imitara a peores, hiciera un gran daño en el mundo" (1998: 138). Sin embargo, no dista mucho de los retratos que los moralistas de la época, entre ellos no pocos humanistas, hacían de la sociedad de su tiempo; el *Elogio de la locura* de Erasmo, por ejemplo, se basa íntegramente en la alabanza de la estupidez como fuerza rectora de la sociedad:

> *Ut nihil est stultius præpostera sapientia, ita perversa prudentia nihil imprudentius. Siquidem perverse facit, qui sese non accommodet rebus præsentibus, foroque nolit uti, nec saltem legis illius convivialis meminerit, ἢ πίθι, ἢ ἄπιθι, postuletque ut fabula iam non sit fabula. Contra, vere prudentis est, cum sis mortalis, nihil ultra sortem sapere velle, cumque universa hominum multitudine vel connivere libenter, vel comiter errare. At istud ipsum, inquiunt, stultitiæ est. Haud equidem inficias iverim, modo fateantur illi vicissim hoc esse, vitæ fabulam agere.*
>
> Nada hay más estúpido que una sabiduría a deshora, al igual que no hay nada más imprudente que una prudencia desviada. Pues, en verdad, obra desviadamente quien no se amolda a la situación presente, no quiere adoptar las costumbres de la calle, no se acuerda siquiera de aquella ley del banquete —"bebe o vete"— y pretende que la farsa deje de ser farsa. Por el contrario, es de verdad propio del prudente, puesto que eres mortal, no querer saber nada más allá de lo que te corresponde, y, unido a la muchedumbre entera de los hombres, concordar de buen grado o equivocarte con cortesía. "Pero esto mismo", dicen, "es propio de la estupidez". Por mi parte, no lo voy a negar, siempre y cuando ellos admitan por la suya que en esto consiste interpretar la farsa de la vida (2018: 43).

Así pues, la vida es una farsa regida por la estupidez, y, en ese contexto, lo único sensato es actuar estúpidamente, siguiendo sus reglas. La sátira de Erasmo, como la de tantos otros, lanza una mirada descreída sobre la sociedad para denunciar sus vicios. No es casualidad que a lo largo de la historia de la crítica se hayan considerado tanto a Alfonso de Valdés como a Luis Vives candidatos a la autoría del *Lazarillo* (Coronel Ramos, 2012)[28]; en uno y otro caso, su crítica mordaz a sus contemporáneos se manifiesta en una óptica profundamente pesimista.

Sin embargo, al tiempo que Erasmo y Vives lamentaban, por medio de la ironía o de la censura desnuda, que *invaluit consuetudo, quavis gentilicia peior* (Vives, 1996: 42), Francisco de Vergara, de su misma corriente ética y religiosa, acometía la traducción de las *Etiópicas*, un relato profundamente idealista (Bataillon, 1964: 621). No se trata, por supuesto, de un cisma entre la perspectiva de estos humanistas cristianos: de hecho, el mismo Erasmo que escribía el *Elogio de la locura* buscaba la renovación de la sociedad cristiana en su conjunto mediante el llamamiento a la santidad de todos sus integrantes (Bataillon, 1964: 633), cosa que difícilmente podría pretender si creyese que el mundo está perdido sin remedio y solo queda acatar sus absurdos. Para propósitos distintos, se transmiten distintos modos de ver el mundo, y esta divergencia se manifiesta, entre otras cosas, a través de distintos géneros literarios, sin que ello comprometa la perspectiva última de su autor. El criterio de verosimilitud, por lo tanto, no puede operar de la misma manera en géneros literarios distintos porque el prisma a través del que se observa e imita la realidad es sustancialmente diferente y enfatizará unos u otros aspectos en función de la finalidad del texto.

3.1.4. La conciliación de la verosimilitud y lo maravilloso

3.1.4.1. El θαυμάσιον de Aristóteles

Por otra parte, el mandato de la verosimilitud literaria produce, también, otra dificultad de gran calado en la creación poética: se trata del conflicto entre lo verosímil y lo maravilloso.

[28] Bataillon, sin embargo, escribe "Si […] el autor [del *Lazarillo*] es un Erasmista, […] lo oculta muy bien", (1966: 610). No es objetivo de esta tesis, sin embargo, determinar la autoría del *Lazarillo de Tormes*, ni aun valorar los méritos de las distintas hipótesis; para la presente basta señalar que, a pesar de su procacidad, aparentemente tan contraria al afán de pureza del moralismo y su preocupación por la potencia corruptora de las artes (cf. Vives, 1996: 42; de Rotterdam, 1526: B8b…), la picaresca no es necesariamente contraria a sus posturas ideológicas.

Lo maravilloso, lo admirable, es un concepto que se encuentra presente de manera explícita ya en Aristóteles, que lo encuentra una parte fundamental de la composición literaria. La causa de esto es muy simple: τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ, "lo admirable es placentero" (*Po.* 1460a 17).

Como ocurría con el εἰκός, sin embargo, Aristóteles tampoco se molesta, en su *Poética*, en definir el término y su alcance en el hecho literario. Para entender a qué se refiere exactamente con τὸ θαυμαστόν hay que acudir al apoyo de la *Retórica*. En ella, a propósito del nivel de lenguaje que se debe emplear en la oratoria, se dice que διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον· θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἐστιν, "Es por este motivo que es necesario hacer inusual la forma de hablar: pues la gente se admira de lo alejado, y lo admirable es placentero" (*Rh*. 1404b 11). Lo θαυμαστόν, por lo tanto, se basa, al menos en gran parte, en lo inhabitual.

Esta idea viene a confirmarse en otro pasaje, en el que, además, también se relaciona el θαυμάστον con el arte:

> τὸ γὰρ αὐτὸ ἀεὶ ὑπερβολὴν ποιεῖ τῆς καθεστώσης ἕξεως, ὅθεν εἴρηται
>
> μεταβολὴ πάντων γλυκύ.
>
> διὰ τοῦτο γὰρ καὶ τὰ διὰ χρόνου ἡδέα ἐστίν, καὶ ἄνθρωποι καὶ πράγματα·μεταβολὴ γὰρ ἐκ τοῦ παρόντος ἐστίν, ἅμα δὲ καὶ σπάνιον τὸ διὰ χρόνου. καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ· ἐν μὲν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν μαθεῖν ἐστιν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν ἐπιθυμητόν, ἐν δὲ τῷ μανθάνειν <τὸ> εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι […]. ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι, οἷον τό τε μιμούμενον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν ᾖ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμὸς ἔστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει. καὶ αἱ περιπέτειαι καὶ τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων· πάντα γὰρ θαυμαστὰ ταῦτα.
>
> Pues siempre lo mismo provoca el exceso del hábito establecido, por lo que se dice "es dulce la mudanza de todo". Pues por este motivo es también placentero lo esporádico, sean personas o hechos: pues el cambio está fuera de lo cotidiano, y, a la vez, lo esporádico es raro. Y aprender y admirarse es placentero en su mayor parte, pues en admirarse está presente el deseo de aprender, de manera que lo admirable es deseable, y en aprender un orden conforme a la naturaleza […]. Y, dado que aprender y admirarse es placentero, y es

necesario que sea placentero lo semejante, como lo imitativo —como el dibujo, la escultura y la poética—, y todo cuanto esté bien imitado, aun cuando no sea placentero lo que se imita; pues no agrada por eso, sino un razonamiento de que esto es aquello, de manera que ocurre que se aprende algo. Y las peripecias y el salvarse por poco de los peligros; pues todo esto es admirable (Arist. *Rh*. 1371a 26-1371b 12).

Lo θαυμαστόν, por lo tanto, se produce por lo que tiene el hecho de inusual, pero no tan solo en virtud de su escasez, sino por el estado de ignorancia con el que el sujeto recibe estos hechos, que lo sorprenden y le producen un deseo de comprenderlos y, de esa manera, aprender. En el ámbito literario —y artístico-representativo en general—, esto se produce no solo a partir de cuanto hay de admirable en la materia que se representa, sino en el propio acto de la representación (τὸ μιμνούμενον); el propio acto de reconocer lo representado en la representación entraña un descubrimiento, una suerte de sorpresa o aprendizaje, que provoca admiración. Este es, de hecho, el placer intrínseco a la poética y al resto de artes imitativas, como se reafirma en la *Poética* (Arist. *Po*. 1448b 12-17). Que este goce no se debe a la materia imitada sino a la representación misma queda confirmado en un pasaje cercano: ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν, "pues vemos con desagrado las mismas cosas cuyas representaciones más fidelignas disfrutamos de contemplar, como el aspecto de los animales más indignos o de los cadáveres" (1448b 10-12)[29].

Esta asociación entre admiración y curiosidad intelectual y aprendizaje, todo unido en el entramado de la literatura, también encuentra sus ecos en otros pasajes del filósofo. En el siguiente fragmento se discute sobre el origen de la filosofía y el papel que en este tuvo la sensación de la maravilla:

Ὅτι δ' οὐ ποιητική, δῆλον καὶ ἐκ τῶν πρώτων φιλοσοφησάντων· διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, ἐξ ἀρχῆς μὲν τὰ πρόχειρα τῶν ἀτόπων θαυμάσαντες, εἶτα κατὰ μικρὸν οὕτω προϊόντες καὶ περὶ τῶν μειζόνων διαπορήσαντες, οἷον περί τε τῶν τῆς σελήνης παθημάτων καὶ τῶν

[29] Resulta curioso constatar la postura contraria a este respecto que, implícitamente, adopta el canónigo de Toledo, tácito paladín de Aristóteles, al afirmar que "toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno" (Cervantes Saavedra, 1994a: 553). Quizás, con todo, no se trate más que de una contradicción aparente: al fin y al cabo, si bien la materia imitada puede resultar disforme y claramente fea, sus imitaciones son calificadas de τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας, con lo que la representación, si bien de cosa disforme y fea, es, *como representación*, conforme y bella; "imitando male il cattivo buon poeta potrà chiamarsi" (Guarini, 1593: 66).

περὶ τὸν ἥλιον καὶ ἄστρα καὶ περὶ τῆς τοῦ παντὸς γενέσεως. ὁ δ' ἀπορῶν καὶ θαυμάζων οἴεται ἀγνοεῖν (διὸ καὶ ὁ φιλόμυθος φιλόσοφός πώς ἐστιν· ὁ γὰρ μῦθος σύγκειται ἐκ θαυμασίων)· ὥστ'εἴπερ διὰ τὸ φεύγειν τὴν ἄγνοιαν ἐφιλοσόφησαν, φανερὸν ὅτι διὰ τὸ εἰδέναι τὸ ἐπίστασθαι ἐδίωκον καὶ οὐ χρήσεώς τινος ἕνεκεν.

Que [la filosofía] no es productiva es evidente también a partir de los que primero filosofaron; pues fue por causa de admirarse que los hombres, tanto ahora como al principio, empezaron a filosofar, al principio tras admirarse de los prodigios más comunes, después, avanzando poco a poco, de los mayores, como sobre las fases de la luna y sobre el sol y las estrellas y el origen de todo. Y el que duda y se admira considera que no sabe —por ese motivo también el que ama los relatos es de alguna manera filósofo; pues el mito está compuesto de cosas admirables—. Así que, si empezaron a filosofar para huir de la ignorancia, está claro que buscaban saber por el conocimiento mismo y no por causa de ningún otro beneficio (Arist. *Metaph*. 982b 11-21).

Lo θαυμάσιον es, por lo tanto, el motor de la curiosidad intelectual que da lugar al desarrollo del pensamiento; el mito —que también es, en su amplitud semántica, el relato[30]—, una forma de tratar de darle satisfacción a esa inquietud. Nuevamente, Aristóteles parece echarle un capote a la narración literaria: si en la *Poética* declaraba la poesía como φιλοσοφώτερον (1451b 5), aquí dice que ὁ φιλόμυθος φιλόσοφός πώς ἐστιν. El mito, por otra parte, narra hechos que causan admiración; en este caso, esta admiración no viene provocada por el mero acto imitativo del que hablaba en otro pasaje, sino en sus constituyentes: el mito está compuesto de hechos admirables (σύγκειται ἐκ θαυμασίων), presumiblemente sus episodios. Dado el contexto del pasaje, esta reflexión probablemente se aplique al mito en el sentido que mantiene la palabra en castellano; sin embargo, es probable que, al referirse a los φιλόμυθοι ya tenga en mente el sentido de 'relato': no parece del todo plausible, al menos, pensar que se esté refiriendo a un tipo concreto de personalidad que se sienta especialmente atraído por las narraciones mitológicas en vez de por los relatos en general, especialmente si se tiene en cuenta que una enorme parte de la literatura griega tiene como base, precisamente, el mito.

Lo θαυμαστόν se basa en lo inusual; el mito es θαυμαστός. ¿Significa esto que se corresponde con lo fantástico? No, o, al menos, no totalmente: δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ

[30] Significativamente, μύθος es también el término empleado por Aristóteles en la *Poética* para referirse al argumento (1447a 8).

συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα, "Es de veras necesario provocar admiración en las tragedias, pero lo irracional, a través de lo cual se produce en la mayor medida lo admirable, pertenece más a la epopeya, por no verse a quien actúa" (*Po.* 1460a 11-14). Lo fantástico —que, entendemos, forma parte de τὰ ἄλογα— es, por lo tanto, una parte de τὰ θαυμαστά, pero no se identifican indisolublemente o, de lo contrario, no sería posible causar admiración en la tragedia.

Por otra parte, antes de admitir que lo fantástico sea parte de τὰ ἄλογα en los términos en los que lo entiende Aristóteles, es necesario reconocer que, de todos los ejemplos explícitos del término que utiliza Aristóteles en la *Poética*, sea que los marineros feacios depositen a Odiseo en Ítaca sin mediar palabra mientras duerme (1460a 36), que Edipo desconozca cómo murió Layo tras reinar durante décadas (1460a 29-30) o el viaje de Télefo desde Tégea a Misia fingiéndose mudo (1460a 31), ninguno se refiere a sucesos fantásticos.

Respecto a lo imposible, τὸ ἀδύνατον, tampoco es un término que se use específicamente para lo fantástico, por más que pudiera usarse en ese sentido. De hecho, la persecución de Héctor por Aquiles se usa como ejemplo tanto de lo ἄλογον (1460a 15) como de lo ἀδύνατον (1460b 26); lo que tiene de irracional o imposible son incoherencias de comportamiento: οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, "los unos plantados sin perseguir, el otro negando con la cabeza" (1460a 15-16). En la *Poética*, en definitiva, no hay ningún término que se aplique específicamente a lo fantástico.

Sin embargo, sí incluye la posibilidad de referirse a un componente fantástico o sobrenatural, y así se deduce del siguiente pasaje:

> φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.
>
> Está claro que los desenlaces del argumento deben derivarse del propio argumento, y no de una máquina, como en la *Medea* y, en la *Ilíada*, lo del regreso en nave; por el contrario, la máquina debe usarse en lo externo al drama, o para hechos anteriores que no es posible que sepa nadie, o posteriores que haya que predecir o anunciar; pues atribuimos a los dioses el

verlo todo. Que no haya nada irracional en los hechos, y en caso contrario, que esté fuera de la tragedia, como en el *Edipo* de Sófocles (Arist. *Po.* 1454a 37-1454b 8).

Que precisamente censure la inclusión de τὸ ἄλογον en la tragedia al final de este pasaje indica que la intervención divina —el famoso *deus ex machina*— forma parte de τὰ ἄλογα. Esto explica también por qué se dice que a través de esto συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν; entendiéndolo de esta manera, resulta más comprensible el deleite y la admiración en el caso de que la obra presente elementos fantásticos que por la mera incoherencia —por más que esta, en algunos casos, pueda tener un resultado efectista y, así, procurar mayor placer (cf. Arist. *Po.* 1460b 25-26). Asimismo, es perfectamente comprensible que lo fantástico sea difícil de llevar a escena y, por lo tanto, sea preferible relegarlo al género épico.

Los límites entre estos distintos términos, en cualquier caso, resultan un tanto difusos: ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν· […]. πρὸς ἅ φασιν τἄλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι, "En resumen, lo imposible debe explicarse por la poesía o por lo mejor o por la opinión. Pues en razón de la poesía es preferible lo creíble imposible que lo increíble posible […]. Por lo que se dice [debe explicarse] lo irracional: así y también porque a veces no es irracional: pues es verosímil que sucedan cosas fuera de lo verosímil" (Arist. *Po*. 1461b 9-15).

En este pasaje, resulta reseñable no solo encontrar tres de estos términos fundamentales relacionados con τὸ θαυμαστόν —ἀδύνατον, ἄλογον, εἰκός—, sino porque se encuentra una cierta equiparación de los tres, entendiendo εἰκός como antónimo de los otros dos: así, es difícil no pensar en εἰκός cuando se habla de lo πιθανὸν ἀδύνατον, especialmente por estar especificada su relación con la normativa literaria; por otra parte, el final del pasaje parece equiparar ἄλογα con παρὰ τὸ εἰκὸς. De esta forma, el ámbito de lo verosímil, lo lógico y lo posible parecen subsumirse en un *continuum* con notables concomitancias y, en ocasiones, contradicciones al menos aparentes.

3.1.4.2. Lo maravilloso en el Renacimiento

Por supuesto, la necesidad de admirar al lector no desapareció en absoluto de la literatura del Renacimiento; la obra literaria "ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces" (López

Pinciano, 1998: 197). Nada más ajeno al gusto de la época que el puro costumbrismo; los hechos deben ser en cierta medida extraordinarios para merecer ser contados. No resulta difícil imaginar, por tanto, la preocupación que encontrarían los autores del Siglo de Oro a la hora de tratar de conciliar la necesidad de cohonestar la admiración en su literatura con el mandato de verosimilitud, especialmente teniendo en cuenta su concepción referencial de la misma. A esto se suma qué tipo de literatura resultaba exitosa para las masas en la época: los libros de caballerías, los *romanzi*, los *romans*, todos caracterizados —al menos históricamente— por la inclusión sin medias tintas de lo maravilloso para admirar al lector.

Como apunta Forcione, el episodio del caballero que se tira al lago imaginado por don Quijote —y, hasta cierto punto, la concesión del canónigo de que es un relato deleitoso— muestra que el atractivo de esta literatura se basa en su faceta imaginativa (1970: 115), en su ensamblaje de ἄλογα que causan la mayor admiración (Arist. *Po.* 1460a 13-14).

Este goce por las imágenes fantásticas es compartido —como también señala, una vez más, Forcione (1970: 12)— por Torquato Tasso, quien llega a manifestar un goce por estos asuntos todavía más acusado y más franco por todo tipo de materias increíbles. Así lo manifiesta abiertamente en sus *Discorsi del poema eroico*:

> Noi cerchiamo una persuasione e una forza che ne la prosa faccia ancora il medesimo effetto e diletti similmente come, per mio aviso, dilettarebbono quelle maraviglie che muovono non solamente gli animi de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo de gli anelli incantati, de' corsieri volanti, de le navi converse in ninfe, e di quelle larve che s'interpongono ne la battaglia, de l'ardente spada, de la ghirlanda de' fiori, de la camera difesa, de l'arco de' leali amanti, e d'altre invenzioni che piacciono ancora ne la prosa, e si leggono volentieri e si rileggono senza la grazia del verso (1959: libro II).

De esta enumeración de elementos fantásticos que causan la maravilla de los lectores destacan dos elementos, fundamentalmente: por una parte, la mezcla, sin vacilaciones ni matices, de elementos maravillosos provenientes de contextos de tan diferente prestigio como son los "anelli incantati" del folclore y su huella en la tradición caballeresca[31] y los navíos tornados ninfas de la *Eneida* (118-122); por otra, que afirme sin tapujos, contra toda una tradición que mostraba enormes reticencias ante estos elementos, que estas

[31] Estrictamente, el anillo mágico no es un elemento ausente de la tradición clásica, y uno que vuelve invisible a su portador aparece mencionado nada menos que en la *República* de Platón (359e-360a); sin embargo, parece claro que en este pasaje no tiene en mente esta fabulita del filósofo.

“maraviglie […] muovono non solamente gli animi de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora”.

Sin embargo, y aunque podría haberse acogido a que eran elementos que agradaban a cualquier tipo de público, aun al instruido —al fin y al cabo, a juicio de la mayoría de humanistas, el absurdo de tales fantasías impedía el goce racional—, y a que, por lo tanto, su presencia estaba justificada, Tasso sigue considerando necesario conciliar lo maravilloso y lo verosímil. Como ya se vino repitiendo a lo largo de este estudio, tradicionalmente era el placer racional la base de la argumentación a favor de la verosimilitud: el propio Horacio, tan feliz en máximas, escribía *ficta voluptatis causa sint proxima veris* (*Ars P*. 338).

Así pues, Tasso reflexiona sobre la naturaleza de lo verosímil y lo maravilloso y cómo conciliarlos:

> Ma ora seguiamo il nostro proposito, come il verisimile possa esser congiunto co 'l maraviglioso senza la grazia ancora e senza la venustà de' versi, che sono quasi lusinghe da persuadere a gli orecchi. Diversissime sono, illustrissimo signore, queste due nature, il meraviglioso e 'l verisimile, e in guisa diverse che sono quasi contrarie fra loro: nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria (Tasso, 1595: libro II).

Algunos autores, según recoge, consideraban que era imposible conciliar en un mismo hecho retratado estas dos virtudes y abogaban por, a lo largo del texto, “essendo ambedue necessarie, si debba or seguire il verisimile, ora il meraviglioso, di maniera che l'una a l'altra non ceda, ma l'una da l'altra sia temperata”; Tasso, por el contrario, cree que en ningún momento se debe dejar de lado la verosimilitud: “La poesia non è altro che imitazione […]; e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, perché l'imitare non è altro che il rassomigliare”. De ahí, pues, que no deseche el precepto de lo verosímil; como López Pinciano, él también considera la verosimilitud “el todo de la poética imitación” (1998: 415). Por otra parte, que afirme que “l'imitare non è altro che il rassomigliare” confirma que Tasso se adscribe, como tantos otros, a una concepción referencial del término.

Es papel del poeta, por lo tanto, conciliar estos dos contrarios en una misma acción: “anzi giudico che un'azione medesima possa essere e maravigliosa e verisimile; e molti credo che siano i modi di congiungere insieme queste qualità cosi discordanti”. Del mismo modo que Tasso era liberal a la hora de atribuir goce a los episodios fantásticos, también

lo será para permitirlos y considerarlos verosímiles; para ello basta que queden amparados bajo la verdadera fe:

> Attribuisca il poeta alcune operazioni che di gran lunga eccedono il potere de gli uomini a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è conceduta potestà, quali sono i santi, i magi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, meravigliose parranno: anzi miracoli sono chiamati nel comune uso di parlare. Queste medesime, se si averà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate: perché avendo gli uomini nostri bevuta ne le fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri de la nostra santa fede, cioè che Dio ed i suoi ministri, e i demoni e i magi, permettendolo lui, possano far cose sovra le forze de la natura meravigliose; e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne nuovi esempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avenuto e poter di nuovo molte volte avenire (1595: libro II).

Esta solución por la que opta Tasso para aceptar lo fantástico, tan sencilla y conveniente, no sería aceptada por todo el mundo: López Pinciano, por boca de Fadrique, "querría que los poetas […] dejassen estas imitaciones de las tejas para arriba; y ya que se atreviessen, a un ángel, no a Dios y a santa María, que no se pueden imitar" (1998: 121); el cura de del Quijote toma una postura semejante: "¡Qué de milagros falsos fingen en ellas […]! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien […] para que gente ignorante se admire" (Cervantes Saavedra, 1994a: 559). Desde luego, no todos los lectores considerarían verosímiles los elementos fantásticos simplemente porque estuviese dentro de las posibilidades —por definición, infinitas— de la potencia divina; Tasso es un caso excepcional tanto por su gusto por lo totalmente maravilloso como por su necesidad imperiosa de reducirlo a un orden católico contrarreformista.

Los más ardientes defensores del aristotelismo, por norma general, preferían acogerse a la autoridad de los clásicos y relegar la religión —o, al menos, su faceta sobrenatural o metafísica— a un espacio a lo sumo marginal: aparte de mostrarse reticente, como vimos, ante la representación de lo divino, López Pinciano afirma ser "amigo de no ir a mendigar al cielo las causas de las cosas que puedo haber más acá bajo" (1998: 125); Tanto Américo Castro (2002: 304) como Jesús G. Maestro (2017: 2371), a pesar de sus diferencias (cf. González Maestro, 2017: 2840-2841), coinciden en que la ficción de Cervantes, seguidor —aunque acaso no muy fiel— del aristotelismo y de los preceptos clásicos (Forcione,

1970), sigue una lógica, escorada al racionalismo, en la que Dios y el ámbito sobrenatural de la religión no intervienen. No en vano, Aristóteles había catalogado las intervenciones divinas como ἄλογα y mandaba que fuesen expulsadas de la trama.

Así pues, en términos estéticos, los escritores y preceptistas del Renacimiento tendían a ubicar la autoridad de los antiguos por encima de los de su fe. López Pinciano exculpa a los poetas antiguos por su paganismo diciendo que, "supuesto que el poeta debe guardar verisimilitud en todo, la debe guardar también en la religión, ley y seta que en aquel tiempo y en aquella región se usaba" (1998: 202); por el contrario, Tasso dice que "le poesie di Virgilio son degne di tanta laude, quanta può darsi a poeta di quella età ne la quale egli scrisse" (1959: libro II).

Esta aceptación de lo fantástico como maravilloso, aparte de por medio del método —no universalmente aceptado— empleado por Tasso, el atribuir todo lo sobrenatural a acción divina, demoníaca o de mediadores de cualquiera de estas dos fuerzas, también cuenta con la posibilidad de darle validez por medio de la grandeza de los hechos narrados, por una parte, y del verso, por otra. El propio Tasso comienza su reflexión sobre lo "legitimate marvelous" (Forcione, 1970: 32) ante la necesidad de encontrar una fuente de admiración que siga existiendo aun a pesar de la ausencia de verso (1959: libro II); para apoyarlo, cita los siguientes versos de Píndaro:

> Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,
> ἐπιφέροισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν
> ἔμμεναι τὸ πολλάκις·
>
> La Gracia, que elabora todo lo dulce para los mortales,
> añadiendo honra incluso lo increíble alcanza
> a hacer creíble muchas veces (*O*. I 30-32).

"S'io non m'inganno, Pindaro intende di quella grazia e di quella venustà de' poeti" (Tasso, 1959: libro II). Desde luego, el poeta no tenía en baja estima su papel como hacedor de encomios y dador de verdad (P. *O*. II 82-92). También Aristóteles reconocía que la pericia de Homero como poeta permitía que sus faltas a la verosimilitud pasasen desapercibidas (1460b 1-2). Aparte de gracia, por otro lado, se reconoce generalmente que el verso añade gravedad y grandeza a la narración (López Pinciano, 1998: 319, 492). Lo maravilloso, incluso lo fantástico, permite engrandecer el poema (cf. Forcione, 1970: 248); cuanto mayor sea la grandeza de los hechos narrados, mayor será en la práctica la

permisividad con lo fantástico. Aunque sea una cuestión conflictiva, lo maravilloso llega a convertirse en uno de los elementos constitutivos de la épica (Chevrolet, 2007: 613).

3.1.4.3. La admiración al margen de lo fantástico

El elemento fantástico, por otra parte, no es el único método posible para crear admiración. Dentro de la cuestión de contenido, existe una notable variedad de sucesos extraordinarios y sorprendentes que pueden servir para causar esta sensación en el lector, tales como "tempeste, battaglie, abattimenti, espugnazioni di terre, fatti d'arme, legazioni, ragionamenti, coutese, descrizioni di paesi, di tempi, d'ufficj e di personne" (Giraldi Cinzio, 1864: 62-63). En esta lista hallamos, aparte de recursos generales de los que no se dan instrucciones específicas —como *ragionamenti* o *descrizioni*—, una serie de episodios tipificados a los que el escritor debe recurrir para causar admiración.

El problema con este razonamiento es que, si τὸ θαυμαστόν depende, en buena medida, de lo inusual, la repetición de estos episodios puede acabar por provocar la indiferencia del público; a juicio de Forcione, es el agotamiento causado por estas repeticiones el que llevaría a Tasso a buscar la manera de legitimar el ámbito de lo fantástico (1970: 37-38). Por otra parte, acumular estos mismos episodios una y otra vez acaba por restarles verosimilitud; cuando el canónigo de Toledo lamenta "tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen" (Cervantes Saavedra, 1994a: 566), no solo critica lo inverosímil de algunos de ellos —"tantos endriagos, tantos gigantes" (1994a: 566)—, sino también la acumulación de otros que, por sí mismos, no suponen una inverosimilitud, como las batallas, que, de hecho, también aparecían en la lista de Giambattista Giraldi.

Se produce de esta manera una tensión, especialmente acusada debido al papel que tiene la *imitatio* en la teorización artística del Renacimiento, entre una lista prescriptiva de elementos de admiración y el agotamiento que estos pueden llegar a suscitar. A esto se suma que lo admirable verosímil se extrae preferentemente de la tradición literaria de prestigio: "non solo verisimile si può chiamare quello che può avvenire verisimilmente, ma quello anco che dall'uso è accettato nei poeti per verisimile" (Giraldi Cinzio, 1864: 61). De esta manera, se consolidan los mismos motivos para causar admiración, que se repiten *ad nauseam* en la literatura de la época: un ejemplo claro de este fenómeno es la proliferación de adaptaciones de la catábasis de Eneas escrita por Virgilio (cf. Torres París, 2024a, para el caso de la novela bizantina).

Por una parte, este constante ahondar en lo mismo parece ir en contra de la doctrina expresada por Aristóteles: si θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν (Ar, *Rh*. 1404b 11), la inevitable familiaridad que se produciría en el lector al verse expuesto continuamente a los mismos episodios acabaría por disminuir, si no eliminar por completo, el sentimiento de maravilla ante los mismos. Respecto a la novela bizantina, criticaba Menéndez y Pelayo "el hacinamiento de aventuras extravagantes, que en el fondo eran siempre las mismas" (1941), y acaso podría decirse lo mismo de la situación que tratamos. Por otra, esta misma repetición provoca una literaturización de estos tropos, lo que abre la puerta a nuevas posibilidades creativas, entre la aceptación y el distanciamiento, con respecto al tópico tratado: la literatura encuentra justificación para sus estructuras en la literatura misma, adquiere una cierta autonomía.

Desde el punto de vista de la teoría poética neoaristotélica, no resulta del todo sencillo aceptar esta justificación de la literatura por medio de la literatura: la composición poética es un proceso de imitación de la realidad, de μίμησις, y el imitador busca representarla de la manera más precisa posible en sus obras; la otra literatura, si tiene algún papel en este proceso, sirve para dar ejemplo de cómo debe imitar el poeta la naturaleza y no para servir ella misma como materia de imitación. "El autor que remeda a la naturaleza es como retratador y el que remeda al que remedó a la naturaleza, es simple pintor […]. Y de aquí veréis de cuánto más primor es la invención del poeta y primera imitación que no la segunda" (López Pinciano, 1998: 111). En la práctica literaria, sin embargo, resulta evidente que este principio no se seguía estrictamente; la propia doctrina de la *imitatio* no lo permitía. Mediante estos acercamientos estéticos, el neoaristotelismo se veía obligado a ignorar ciertas características del hecho literario y la compleja red de relaciones que existe en el conjunto de la creación artística de cada cultura; "the […] principle […] that a poem is an imitation of nature […] isolates the individual poem. And it is clear that any poem may be examined, not only as imitation of nature, but as an imitation of other poems" (Frye, 1957: 95-96).

Por otra parte, los autores podían combinar situaciones de cuño propio con las heredadas por la tradición, pero esto suponía, al no contar con el respaldo de los grandes autores, limitar el elemento fabuloso y tener que ceñirse más estrictamente a lo verosímil. Uno de los recursos preferentes fue el del azar, que contaba con la ventaja de causar situaciones insólitas y ser técnicamente posible en el mundo real, lo que en términos del

neoaristotelismo renacentista resultaba equivalente a ser verosímil. Resulta muy significativa la forma en la que se refiere Cascales a este hecho:

> Causan admiración las cosas que suceden sin pensar, o porque creemos venir de la mano de Dios, o de su proprio movimiento, como fue quando en Argos cayendo la estatua de Mitys dio sobre un hombre que havía muerto al mismo Mitys. Y aunque el suceso pareció ser acaso, con todo eso se imaginó no haver sucedido sin fundamento, sino por permisión divina, para castigar al homicida (García Berrio, 2006: 308-309).

En este pasaje, Cascales está, de hecho, haciendo referencia a la *Poética* de Aristóteles, pero las diferencias son evidentes. En efecto, este es el pasaje completo al que está haciendo referencia:

> ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῇ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.
>
> Y, puesto que la imitación [propia de la tragedia] no es solamente de una acción perfecta sino también de hechos temibles y dignos de compasión, y esto se produce sobre todo y más intensamente cuando acontecen contra lo pensado unos hechos a causa de otros; pues se provocará así más admiración que si sucediera por accidente y azar, puesto que también, de entre lo azaroso, resulta lo más admirable cuanto parece suceder a propósito, como que la estatua de Mitis en Argos matase al culpable de la muerte de Mitis, cayéndole encima mientras contemplaba [un espectáculo[32]]; pues semejantes cosas dan la impresión de que no suceden por azar; entonces es necesario que los relatos de tales características sean más bellos (Arist. *Po*. 1452a 1-11).

Aquí, Cascales no se limita a matizar o adaptar la doctrina del filósofo, sino que —quizás por un error de lectura— la trastoca por completo hasta contradecirla directamente: en este texto, Aristóteles defiende que la admiración es mayor cuando los hechos inesperados se suceden por causalidad, y refuerza su argumento aduciendo a que, incluso cuando son totalmente casuales, resultan más admirables si parecen no serlo; por el contrario,

[32] Cf. García Yebra, 1974: 277, nota 158.

Cascales trae a colación el azar precisamente a raíz de la necesidad del poeta de admirar —"Si el Poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los corazones. Causan admiración… (García Berrio, 2006: 308)—, y le otorga una posición preferente. La apariencia de lógica tras la caída de la estatua de Mitis, que en Aristóteles se da en una relación concesiva —aunque la estatua cayó por azar, dio la impresión de suceder siguiendo una lógica causal, y por eso causa admiración—, en Cascales parece convertirse en una relación causal: *precisamente* porque la estatua cayó por azar, dio la impresión de suceder siguiendo una lógica causal —divina, nada menos—, y por eso causa admiración. Al menos, si Cascales es consciente de la contradicción que encontraba Aristóteles entre el puro azar y la admiración, en ningún momento se hace eco de ello.

Esta divergencia con el filósofo y la consolidación del azar como fuente de τὸ θαυμαστόν queda confirmada en lo que sigue:

> Así gallardean la Fábula en grande manera cosas que fuera de la imaginación y esperanza acaecen maravillosamente. Estos acontecimientos son de tres modos, o por fortuna, o por caso, o por destino. El acontecimiento fortuito es en cosas animadas, como el ballestero, que tirando al ciervo, mata al hombre escondido en la maleza. El acontecimiento casual es en las cosas inanimadas, como el que sale de su casa, y apenas ha acabado de salir, quando da en el suelo toda; o por destino, que es una constelación que le sigue a uno mucho tiempo (García Berrio, 2006: 309).

Resulta reseñable que, en esta lista de hechos admirables, Cascales se haga eco de dos categorías que Aristóteles condenaba como menos efectivas para admirar: lo "fortuito" —ἀπὸ […] τῆς τύχης— y lo "casual" —ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου—, también referido como "las cosas que suceden […] de su proprio movimiento" (García Berrio, 2006: 308). De esta lista que se ofrece como un catálogo de formas ideales para admirar al lector, tan solo el destino está ausente de la reflexión del pasaje aristotélico. Cascales es un aristotélico, pero un aristotélico de un tiempo en el que Aristóteles se entendía de una manera completamente distinta: frente al filósofo, que se preocupaba enormemente por la organicidad de las ficciones y porque los hechos se sucediesen causalmente — διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε, "pues hay una gran diferencia entre que esto suceda a causa de aquello y que suceda tras aquello" (Arist. *Po*. 14552a 20-21)—, los teóricos renacentistas, más preocupados por representar conforme a una verosimilitud referencial, encuentran en la pura fortuna una fuente legítima de admiración y priorizan

la coherencia de la obra con respecto al mundo exterior a ella sobre la coherencia interna del relato.

La admiración puede suscitarse, también, por otros métodos: "La admiración nace de las cosas, de las palabras, del orden, y de la variedad" (García Berrio, 2006: 309). Sobre las cosas que causan admiración, ya se ha hablado suficientemente, y la cuestión de las palabras, aunque no carezca de importancia, resulta más relevante en los ámbitos de la retórica y de la poesía que en la constitución de un género de ficción, que es la materia que ocupa a este estudio. El orden y la variedad, por otra parte, son cuestiones que guardan una relación mucho mayor con este asunto.

3.1.4.4.La *dispositio*

Respecto al orden, Cascales dedica unas palabras a ampliar lo dicho, pero apenas aporta nada que no se deduzca de lo ya dicho: "La orden será también maravillosa, quando disponemos las cosas con algún galano artificio; que muchas veces suele ser un pensamiento bajo, y va dispuesto con tanta gracia y arte, que pone más admiración que los muy sutiles" (García Berrio, 2006: 309). Por otra parte, esta reflexión puede asimilarse a la concepción de la *dispositio* propia de la retórica, que, si bien es aplicable también a la creación de la obra estrictamente literaria —y, de hecho, fue aplicado asiduamente—, resulta menos específica de lo deseable.

De mayor calado para nuestro objeto de estudio son las reflexiones que ofrece en su *Ars Poetica* Horacio: *nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo;/ semper ad euentum festinat et in medias res/ non secus ac notas auditorem rapit*, "ni empieza la guerra de Troya partiendo del huevo gemelo;/ siempre se apresta al suceso y al público arranca hacia el medio/ de los hechos, igual que si fueran ya cosa sabida" (Hor. *Ars. P.* 147-149).

En estos versos, Horacio dejó acuñados los términos que habría de emplear la teoría literaria para referirse a las formas de ordenar una narración: el *ordo naturalis*, por el que los sucesos se narran linealmente, siguiendo la cronología en la que ocurrieron, conocido como *ab ovo*, y el *ordo artificialis*, en el que la cronología de los hechos queda trastocada en la narración, conocido como *in medias res*. En su poema, Horacio, al alabar a Homero por no empezar su relato desde los remotos precedentes de la guerra de Troya—nada menos que el nacimiento de Helena—, aboga por el segundo, pero conviene hacer una aclaración: tal y como lo presenta en su tratado, Horacio no parece ver en el recurso de *in medias res* más que una técnica de economía narrativa con la que el poeta puede ahorrarse

los fatigosos prolegómenos que anteceden a la acción que le interesa. Igual que Aristóteles criticaba a los poetas que confundían la unidad de la acción con la unidad de protagonista y sostenía que el goce propio de la poesía se diluye con una mayor extensión (*Po.* 1451a 16-19; 1461a 19-1461b 2), Horacio insta a los poetas a centrarse en los hechos que pretenden narrar y a no difuminar el interés del poema en una extensión temporal inabarcable.

Por el contrario, existe otra manera de emplear la técnica, cuyo uso consciente es muy anterior a la tipología que Horacio sugiere en su obra. En efecto, ya en la *Odisea* nos encontramos con un uso de esta técnica que difiere sustancialmente con el propuesto por el poeta romano: si bien este recurso puede haber sido empleado con el fin de reunir en un tiempo más reducido la acción y dotarla de una mayor unidad —unidad que es alabada por Aristóteles (*Po*. 1451a 23-30), que además afirma que la *Ilíada* y la *Odisea* son tan unitarias como lo permite la épica (1462b 110-11)—, lo que concuerda con la opinión de Horacio, en modo alguno se dan los hechos anteriores por conocidos y se pasa adelante sin mencionarlos, sino que se dedica nada menos que cuatro cantos a su exposición por boca del propio protagonista. Por medio de este recurso, entre otros efectos, se aporta variedad a la narración, la voz en primera persona produce una cierta *captatio benevolentiae* y autoridad que suavizan la desconfianza que el carácter fantástico de los hechos narrados podría suscitar en el público (cf. López Pinciano, 1998: 483-484) y, además, se produce una cierta intriga, aunque relativizada por tratarse de mitos conocidos, en torno a qué sucedió para que el protagonista llegase a tal situación.

Es este último asunto el que más repercusión tiene en la forma de entender este recurso durante el Renacimiento: como adelantaba Cascales sin muchas explicaciones, el orden de la narración tiene el poder de admirar y es ese el motivo por el que suscita interés entre los teóricos. En el prólogo a la traducción de las *Etiópicas*, el Desconocido se refiere a la estructura de la novela en los siguientes términos:

> Y cierto la dispo[si]cion es singular, porque comiença en la mitad dela Historia, como hazen los poetas heroicos, lo qual causa de *prima facie* una grande *admiracion* alos lectores, y les engendra un apassionado desseo, de oyr y entender el comienço, y todavía los atrae tambien con la ingeniosa leccion de su cuento, que no entienden lo que han leydo enel comienço del primer libro, hasta que ven el fin del quinto: y quando alli han llegado, aun les queda mayor desseo, de ver el fin, que antes tenian de ver el principio. De suerte que siempre el entendimiento queda suspenso, hasta que viene ala conclusion: la qual dexa al

> lector satisfecho, como lo son aquellos que al fin vienen a gozar de una cosa muy desseada, y mucho tiempo esperada (1554: 4a-b; la cursiva es mía).

Esta reflexión que escribe nuestro Desconocido, fruto en realidad de la mente de Jacques Amyot (1553: IIIIb-Va), que va más allá de la herencia horaciana y es capaz de apreciar la técnica de Heliodoro por sus intenciones específicas (cf. Forcione, 1970: 62) no quedó en este texto, sino que se vio afianzada en tiempos posteriores por multitud de autores que la hicieron suya y la expandieron, sistematizándola y ofreciéndola como consejo en sus tratados literarios. Scaliger, recogiendo el testigo de Amyot y llevándolo más allá (Lozano Renieblas, 2014: 138), escribe en sus *Poetices libri septem* lo siguiente sobre la disposición del texto que debe observar el poeta épico en su obra:

> *Inventis ergo rebus & personis, quas temporibus locique acommodes, è quibus eventa deducas: reliqua est dispositivo, cuius ratio sane pervulgata est. Nequaquam ab ovo, ut monet Horatius, incipiendum. Hoc primum praeceptum esto. Id est sumendum principium ab illustri re, eaque tum cognata tum proxima. Quod a Lucano observatum fuit: qui bellum civile scripturus, statim apponit Caesarem ad Rubiconis transitum: unde hostis à Senatu iudicatus, bellum facere coactus fuerit. Altera lex: Non recto tramite ducendam narrationem, ne taedium pariatur. Res enim eadem saepe iteranda, saepe etiam inculcanda est necessario. Id quod communibus praeceptionibus, quae suprà positae sunt, maximè adversatur. Hoc ipsum igitur quod pro principio sumes, ne statuas in principio. Ita enim auditoris animus est suspensus: quaerit enim quod nondum extat. Ea sanè vel unica vel praecipua virtus, auditorem quasi captivuum detinere* […]. *Relictus tractus aequabilis, sed interruptus rerum novitate: quae tamen aut partes sint argumenti, aut ipsum pertineant* […]. *Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in* Aethiopica historia *Heliodori. Quem librum epico Poetae censeo accuratissimè legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum*.
>
> Hallados, así pues, los asuntos y los personajes, que habrás de acomodar al tiempo y a los lugares, a partir de los que extraerás los sucesos, resta la disposición, cuya lógica ya fue divulgada. De ninguna manera hay que empezar desde el mismo comienzo, como advierte Horacio. Sea este el primer precepto. Hay que hacer partir el comienzo de algún hecho ilustre, esté este relacionado en la causa o en el tiempo. Esta norma fue observada por Lucano, quien, al escribir la guerra civil, enseguida mostró a César cruzando el Rubicón, hecho a partir del cual fue declarado enemigo por el Senado y forzado a emprender la

> guerra. Otra ley: no hay que seguir la narración de manera lineal, para no incurrir en tedio. Necesariamente, la misma materia ha de retomarse y también abandonarse con frecuencia. Eso que está expuesto más arriba con preceptos comunes ha de contemplarse con el mayor cuidado. Así pues, eso mismo que situaste al principio, no lo culmines al principio. Así, el ánimo del oyente estará suspenso, pues busca lo que todavía no está presente. Esta es verdaderamente una virtud única o poco habitual, el mantener al oyente casi cautivo […]. El hilo es retomado seguido, pero interrumpido con nuevos asuntos, que sin embargo son o parte del argumento o concernientes a él […]. De esta forma de disposición tienes una muestra esplendidísima en la *Historia etiópica* de Heliodoro, que considero un libro que debe leer con extremada atención el poeta épico, y casi digno de serle propuesto como el mejor modelo (1561: 144).

El objeto de este *ordo artificialis* es expuesto explícitamente por el humanista: admirar al lector y *quasi captivuum detinere*; nuevamente, además, se toma como ejemplo paradigmático del uso de esta estructura las *Etiópicas*, lo que se vendrá repitiendo a lo largo de los tratados del Renacimiento y Barroco temprano y consolidará el prestigio de dicha novela.

Una vez más, López Pinciano expresa la misma idea en su tratado; una vez más, Heliodoro es propuesto *pro optimo exemplari* del comienzo *in medias res*:

> …una cosa de ser digna de ser sabida acerca de la heroica: ¿De dónde ha de tomar su principio?, porque se dice que debe comenzar del medio de la acción y que ansí lo hizo Homero en su *Ulysea* y ansí Heliodoro en su *Historia de Ethiopia*; y es la razón, porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado […]. Heliodoro guardó eso más que otro ningún poeta, porque Homero no lo guardó con ese rigor, a lo menos en la *Ilíada*, ni aun en la *Ulysea* si bien se mira; y, si miramos a Virgilio, tampoco comenzó por medio, porque él tiene doce libros y poco más que dos, que son segundo y tercero, gasta en la acción ya pasada, todo lo demás va prosiguiendo como presente. Ansí que esa doctrina de comenzar por el medio no es mala; pero no es necessaria y puede hacer el poeta lo que le pareciere sin agraviar a la sustancia del poema (1998: 482-483).

El interés que suscita este recurso entre los preceptistas y humanistas de distinto tipo puede atribuirse a varias causas, todas ellas coexistentes. En primer lugar, su presencia en los modelos de prestigio: todos los ejemplos expuestos coinciden en asociar a este

recurso a la épica, que a menudo se considera el género de mayor prestigio, con la única competencia real —ante todo por la autoridad de Aristóteles, que prefería este género dramático (*Po.* 1462b 12-15)— de la tragedia (cf. López Pinciano, 1998: 479). Por otra parte, se trata de una técnica refinada que requiere de un dominio por parte del artista que lo separa de la literatura vulgar (cf. Forcione, 1970: 33-34). Finalmente, al igual que sucede con la elección del vocabulario, ambos son recursos que pueden excitar la admiración del lector (cf. García Berrio, 2006: 309) sin involucrar en nada la materia narrada; en otras palabras, se trata de una forma de obtener de admiración que no compromete en lo más mínimo la verosimilitud del texto (Forcione, 1970: 34), lo que lo convierte en una herramienta muy valiosa para agradar al lector sin caer en "las vanidades de que tratan los libros de caballerías" (Núñez de Reinoso, 1997: 370).

3.2. **La variedad**

Respecto al tema de la variedad como fuente de admiración, Cascales escribe lo siguiente:

> La variedad hermosea a la Poesía, la enriquece y la hace maravillosa. Ningún Poeta puede tratarla tan bien como el Épico: porque siendo su obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas: porque por un Poema heroico andan Reyes, Príncipes, caballeros, labradores, rústicos, casados, solteros, mancebos, viejos, seglares, clérigos, frayles, ermitaños, Ángeles, prophetas, predicadores, adivinos, Gentiles, Cathólicos, Españoles, Italianos, Franceses, Indios, Úngaros, Moros, damas, matronas, hechizeras, alcahuetas, prophetisas, sybilas, descripciones de tierras, de mares, de monstruos, de brutos, y otras infinitas cosas, cuya diversidad es maravillosa y agradable (García Berrio, 2006: 309).

Tan solo con el catálogo de situaciones posibles en el poema épico que ocupa, más que holgadamente, la segunda mitad del pasaje, es fácil apreciar las semejanzas con otros catálogos ya referidos, que trataban, precisamente, sobre los elementos que excitan el sentimiento de maravilla del público. Por otra parte, esta virtud de la variedad se solapa también con el entendimiento de las técnicas narrativas presente en Scaliger: *Non recto tramite ducendam narrationem, ne taedium pariatur*; el mismo autor alaba a Virgilio porque en su poema *relictus tractus aequabilis, sed interruptus rerum novitate* (1561: 144). El éxito de obras como el *Decamerón* y el *Heptamerón*, caracterizadas por constituirse de episodios independientes, apenas unificados con una situación marco en la que son relatados, es firme testigo del gusto que se tenía en el Renacimiento por la variedad en la literatura. Un célebre verso de Aquilano, "che per tal variar natura è bella",

llegó a convertirse en una especie de emblema que recogía, precisamente, este gusto por la diversidad (cf. Morel-Fatio, 1916).

Esta tendencia claramente consolidada en la época, sin embargo, choca de forma absolutamente frontal con los postulados de Aristóteles, que abogaba rígidamente por la unidad de acción, "la única de las unidades dramáticas verdaderamente aristotélicas", (García Yebra, 1974: 102): μῦθος ἐστὶν εἷς, "la fábula es una" (*Po*. 1451a 16); su exigencia de unidad es tal que considera que la épica es un género inferior a la tragedia dado que, por sus mismas características, tiene menos unidad que aquella:

> ἔτι ἧττον μία ἡ μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια <ἃ> καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.
>
> Además, la imitación de los poemas épicos es menos unitaria —prueba de ello es que a partir de semejantes imitaciones se crean muchas tragedias—, de forma que, si hacen una fábula única, al exponerse con brevedad, parece diminuta, o, al adaptarse a la longitud del metro, diluida: digo como cuando la composición es de varias acciones, igual que la *Ilíada* tiene partes semejantes, y la *Odisea*, y estas por sí mismas tienen magnitud; y, sin embargo, estos poemas están compuestos de la mejor manera dentro de sus posibilidades y son, cuanto pueden, imitación de una única acción (Arist. *Po*. 1562b 3-11).

Así pues, el estagirita afirma que τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χείρισται, "de las fábulas y acciones simples, las episódicas son las peores" (*Po.* 1451b 33-35); dado que la fábula tan solo puede ser simple o compleja (1452a 12-15) y δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην, "la composición de la tragedia más bella debe ser no simple, sino compleja" (1452b 30-32), esto solo puede traducirse en que la fábula episódica es, al menos en lo que respecta a la unidad y estructura, la peor posible.

Respecto a qué es exactamente una fábula episódica, el mismo Aristóteles ofrece su definición: λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι, "llamo episódica a la fábula en la que los episodios no se siguen unos de otros ni verosímil ni necesariamente" (1451b 34-35); dicho modo de componer es

espontáneo y primitivo, fruto tanto del poeta inexperto como del experto cuando ve su arte constreñida por elementos externos tales como la intervención de los actores (1451b 35-1452a 1).

Es fácil reconocer este modo de composición a lo largo de la literatura: se trata de la forma propia del romance, donde "la acción […] se estructura en una sucesión de aventuras que, a veces, no son más que historias entrelazadas" (Núñez de Reinoso, 1997: 28). Según el juicio de Northrop Frye, en este género literario está implícita una estructura abierta que, idealmente, siempre da cabida a nuevos episodios: "The essential element of plot in romance is adventure […]. At its most naïve it is an endless form in which a central character who never develops or ages goes through one adventure after another" (1957:186). Este teórico, además, concuerda con Aristóteles en la calificación de los romances como una forma literaria primitiva: "the primitive is a quality in literature which emerges recurrently as an aspect of the popular, and as indicating also that certain conventions have been exhausted. The Greek romancers, for all their coyness, are more primitive than Homer or Aeschylus" (1976: 29).

Aparentemente, esto no debería suponer un problema insoslayable para los teóricos del Renacimiento: al fin y al cabo, la gente cultivada del momento muestra el mismo desdén por la poética propia del romance —manifestada en libros de caballerías españoles, los *romanzi* italianos y los *romans* franceses, entre otros— que Aristóteles por las fábulas episódicas. Sin embargo, ya se ha señalado previamente que el de la variedad es un gusto arraigado entre la población renacentista, y que no solo atañía a los poco instruidos.

Aristóteles reconocía la existencia de episodios dentro de las obras, diferenciados de la fábula: τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν, "es necesario formular en general los argumentos, tanto los recibidos como los creados personalmente, y después introducir los episodios y desarrollar" (*Po*. 1455a 35-1455b 2), y ejemplificaba esta diferencia a través de un resumen de la *Odisea*:

> τῆς γὰρ Ὀδυσσείας <οὐ> μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος

> αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.
>
> Pues el argumento de la Odisea no es largo: yendo uno errante durante muchos años bajo la vigilancia de Poseidón y estando solo, mientras la situación de su casa está de tal manera que su riqueza es dilapidada por pretendientes y su hijo víctima de conspiraciones, él llega como un náufrago y, tras darse a conocer a algunos, lanzándose al ataque, se salvó a sí mismo y asesinó a sus enemigos. Eso es, en verdad, lo propio; lo demás, episodios (Arist. *Po*. 1455b 16-23).

Esta distinción entre trama y episodios —λόγος y ἐπεισόδια—, sin embargo, no da carta blanca al escritor para incorporar cuanto le apetezca, sino que este sigue estando constreñido por el principio de unidad:

> χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν
>
> Así pues, es necesario que, igual que también en las demás artes imitativas una imitación lo es de una sola cosa, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una única y además entera, y sus partes pertenezcan a los hechos de tal manera que, trastocando una parte o excluyéndola, se haga distinto y trastoque el conjunto; pues lo que, estando presente o ausente, no afecta en nada evidente, no es parte alguna del conjunto (1451a 30-35).

Superficialmente, los teóricos del Renacimiento se acogieron a esta doctrina y la defendieron en sus tratados: así, López Pinciano afirma que "los episodios han de estar pegados con el argumento de manera que si nacieran juntos" (1998: 465). Sin embargo, su aplicación no fue en absoluto carente de conflictos: como prueba de ello, el pasaje citado de López Pinciano continúa con "…y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieren estado", con lo que se incurre —una vez más— en directa contradicción con Aristóteles, que sostenía exactamente lo contrario (*Po*. 1455b 16-23).

Torquato Tasso, en el prólogo a su *Rinaldo*, confiesa no adherirse estrictamente "alle più severe leggi d'Aristotile" (1621: A3b); como en su voluntad de conjugar la maravilla con la verosimilitud, que lo hacía inusualmente atraído por el *romanzo*, del que era emblema

incuestionable el *Orlando furioso*, también aquí trata de encontrar una vía intermedia entre modernos y antiguos para suavizar la rígida unidad propugnada por Aristóteles. Censurando la ceguera purista de los neoaristotélicos, que "nè riguardano mai al diletto" (A4b), y pide al público que "non vi spiaccia dunque di vedere il mio *Rinaldo* parte ad imitation de gli antichi, & parte à quella de Moderni composto" (1621: A5b).

En efecto, Tasso reconoce, sin matices, el enorme placer que causan los romances y, en particular, el firmado por Ariosto: "concedo parimente quel che l'esperienza ci dimostra, cioè che maggior diletto rechi a' nostri uomini il *Furioso* che l'*Italia liberata* o pur l'*Iliade* o l'*Odissea*" (1959: libro III). Esta alabanza, también entre el sector clasicista, a las virtudes del *Orlando* coexiste con una crítica a sus excesos; así, Cascales critica la costumbre de cortar la acción en un momento de máxima tensión, pero aclara: "Y esto no lo digo por vituperar tan alto y tan noble Poema de tan raro y excelente Poeta como el Ariosto […]. Y tiene el Ariosto gran disculpa, que […] por poder complacer a muchos, eligió y quiso seguir el abuso, que en los libros de caballeros errantes se halla", (García Berrio, 2006: 289). Esta opinión —traducida, por otra parte, de Minturno (cf. García Berrio, 2006: 290)— muestra la tensión existente entre los mandatos del filósofo y los del uso y el gusto, con las complicadas negociaciones que se establecen entre los episodios y la trama.

Este intento de negociación entre los aristotélicos y su maestro se aprecia también cuando el conflicto no es explícito: así pues, Cascales define del siguiente modo la unidad de la fábula:

> se dice la cosa *una* de dos maneras, o quando es por sí sola y separada de las demás, o quando es compuesta de muchas, y reducida en una. Del primer modo no se puede llamar la fábula una: porque si constara de una sola acción, totalmente libre de otras, vendría a ser en extremo breve y concisa: de donde resultaría un absurdo, que no sería de conveniente naturaleza. Del otro modo se dice la fábula *una*, siendo compuesta de varias acciones encaminadas a un fin, y de tal manera entre sí conformes, que vengan a hacer una sola acción. A diversas acciones diversas personas son menester: mas ninguna de ellas ha de hacer bando de por sí, ni llegar a la excelencia de la persona por quien se constituye y forma la fábula: y acabada la acción de esta persona, todas las demás han de estar acabadas, como dependientes de ella (García Berrio, 2008: 140-141).

Es notable la redefinición a la que se somete el aristotelismo: si bien Aristóteles reconocía la necesidad de multiplicar las acciones para componer el poema, lo hacía únicamente en

el caso de la épica, por sus particularidades propias, y lo consideraba un defecto inherente al género (*Po*. 1562b 3-11); aquí, sin embargo, no solo se acepta sin conflicto esta pluralidad unificada, sino que la misma sugerencia de que la fábula deba ser una *per se* es interpretada como un sinsentido ridículo. En la adaptación de la *Poética* a época renacentista, se producen notables cambios que se van acentuando con el tiempo hasta que se llega al punto de que "pour le roman baroque, unité d'action veut dire qu'il y a une seule action principale et une myriad d'actions secondaires qui s'y raccrochent plus ou moins directement" (Boliève-Guerlet, 1993: 196).

Además, este conflicto, según parece, fue más acusado en España que en otros territorios. El hilo narrativo, complicado en todos los géneros con la inserción de relatos intercalados, y aun de otros materiales, por influencia de la novela griega (López Estrada, 1974: 450-452; de Montemayor, 2023: 51) o —lo que nos parece más acertado—, de la estructura del *Asno de oro* de Apuleyo (Armas Wilson, 1991: 36), difícilmente podía ser aprobada bajo la mirada de un aristotélico estricto.

Un ejemplo significativo se da en torno a la valoración que se le dio, en distintos países, a *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, novela que, de acuerdo con Donald McGrady, carece de estructura como tal y donde "la novela se concibe como una miscelánea, como un talego sorpresa en el que todo cabe" (Lope de Vega, 1997: XVIII); pues bien, ante esta estructura abierta en la que llegan a incluirse nada menos que cuatro autos sacramentales—uno por cada libro en que se divide el peregrino, con la excepción del último, que carece de tal pieza teatral—, que ocupan en su conjunto aproximadamente la mitad de la totalidad de la novela, Tirso de Molina hace afirmar a sus personajes lo siguiente:

> LUCRECIA: ¡Qué bien los autos emplea,
> que mezclados en él van!
> ¡Qué elegantes, qué limados!
>
> ÁNGELA: Y más bien acomodados
> que los que mezcló Luzmán[33] (2006: 1104).

Frente a esta alabanza que, en el fondo, se dirige a la unidad que se alcanza en este escrito, entendida en los mismos términos que manejaba Cascales, esto es, como pluralidad

[33] Protagonista de la *Selva de Aventuras* de Jerónimo de Contreras, en la que también se incorporaban piezas teatrales de sentido religioso.

convenientemente unificada, las palabras de d'Audiguier, traductor del *Peregrino* para el público francés, más interesado en la acción de las novelas que en la concepción miscelánea de muchas obras españolas (cf. Tropé, 2007: 3), ofrecen un contraste que llega al punto de lo cómico: tras censurar "des digressions, & des intermedes si hors de propos, & si prolixes, qu'ils contiennent plus que le corps de son ouvrage, & en divisent tellement le sens, qu'ils en font perde la suite" (d'Audiguier, 1614: e3a), vuelve la atención precisamente al objeto de alabanza de Tirso, los autos, ante los que muestra su estupefacción: "Mais quelles Comedies? Du Purgatoire, de la Messe, & de tout plein d'autres subjets qui sont entierement hors du sien" (1614 : ê3b). La conclusión del traductor francés es inmisericorde: "Ce messange des choses profanes avec les sainctes, & des humanes avec les divines, hors de temps, de raison, & de sujet ne se peut defendre" (1614 : ê4b).

El juicio al que el francés sometió el *Persiles* de Cervantes fue semejante: a pesar de su piadosa declaración de querer respetar la memoria del autor alcalino, recientemente fallecido —"Ceruantes est mort, ie ne veux pas foüiller dans ses cendres" (1618: a5a)—, pronto lo critica porque "il se veut mesler de parler de tout à quelque prix que ce soit, & tient beaucoup de bons propos sans aucun propos" (1618: a5a-b) y no tarda en caer en comentarios claramente descalificativos: "Il ne sçauroit faire un Chapitre qu'il ne le commence, o une l'acheue par quelque discours hors de son sujet […] Iamais homme ne raisonna tant, ny ne tira de plus mauuaises conclusions de ses principes" (1618: a5b). No se trata, con todo, de una inquina personal: esta tendencia a mezclar lo divino y lo humano y a explayarse en digresiones poco a propósito, a juicio de d'Audiguier "c'est un vice de la nation" (1618: a5a-b). Este pasaje no es, desde luego, el único en el que el traductor censura la literatura española, ni, en absoluto, el más virulento:

> generalement touts les Espagno[ls] sont vains en leurs discours, impropres en leurs parolles, insolens en leurs figures, extrauagants en leurs Conceptions, ennuyeux en leurs redittes, & si barbares en tous ces escrits, que c'est presque un Galimathias perpetuel dont il est bien malaisé de se demesler (1614 : î1b).

Se puede intuir tan solo con la lectura de estos pasajes —solo una pequeña parte de un conjunto mucho mayor— que las diferencias del traductor con sus traducidos no son de índole estrictamente literaria: por una parte, hay una voluntad de presentarse como un purificador de los vicios que encuentra en los libros que caen en sus manos (Tropé, 2007: 3), y así declara al lector que "ie t'eusse faict un mauuais present en ce livre, si ie te

l'eusse donné de la mesme façon que ie l'ai reçeu" y que "i'ay faict tout ce que i'ay pû pour le rendre digne de la pureté de nostre air François", (d'Audiguier, 1618: a4b, a7b), lo que constituye una forma "de exaltar el valor del propio trabajo" (Tropé, 2007: 4); por otra, la poco y mal disimulada enemistad hacia España viene dada por motivaciones políticas, la "pugna entre las dos grandes potencias candidatas a la hegemonía en Europa" (Tropé, 2007: 4).

Sin embargo, a pesar de estos motivos más o menos subrepticios que empañan la objetividad del d'Audiguier, lo cierto es que sí existía —independientemente de la valoración que se le quiera dar desde el gusto o la crítica literaria— una mayor laxitud en la literatura española con el concepto de unidad, y que esta entraba en conflicto, más o menos directo, con lo postulado por Aristóteles en su *Poética*. Como en otras ocasiones, la práctica se sobrepone a la teoría y el acuerdo entre ambas es más aparente que real; aunque dentro de un contexto determinado —en este caso, España— puedan obviarse las contradicciones, desde una óptica exterior —en este caso, la francesa— es fácil percibirlas.

3.3. **Poesía en prosa**

Al tratar de definir el objeto de estudio de su *Poética*, Aristóteles contrapone la poesía y la historia. Las conclusiones que extrae siguen la línea de su concepción de la poesía fundamentalmente como ficción y tienen conclusiones que resultarán muy interesantes para literatos y preceptistas:

> Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.
>
> Está también claro a partir de lo dicho que la labor del poeta no es contar lo sucedido, sino cuanto podría suceder y lo posible de acuerdo con lo verosímil y lo necesario. Pues el

> historiador y el poeta no difieren en hablar en metro o sin él —pues podría ponerse la obra de Heródoto en verso y no sería en absoluto menos una especie de historia estando en metro que sin él—, sino que difieren en que una cuenta lo sucedido y la otra cuanto podría suceder. Por este motivo es más filosófica y mejor la poesía que la historia. Pues la poesía cuenta más lo general, y la historia lo particular. Es general a gente de qué clase le corresponde decir o hacer qué clase de cosas según lo verosímil o lo necesario, a lo que apunta la poesía aunque añada nombres; y particular, qué hizo Alcibíades o qué le pasó (1451a 36- 1451b 11).

Sobre la relación entre la historicidad y la verosimilitud y cómo modelaba la concepción que teóricos y escritores tenían sobre sus poemas ya se ha escrito con amplitud. Otro asunto, aunque ya mencionado anteriormente, es el que nos ocupará en las siguientes páginas: la idea de que la esencia de la poesía es independiente del verso en el que está escrita.

En efecto, Aristóteles deja muy claro que lo que constituye la poesía no es el verso, sino una relación particular con lo general y lo verosímil, lo que dejaba abierta la posibilidad —aunque solo implícitamente— de que se pudiese escribir poesía en prosa. Esta idea fue recibida con especial agrado por los teóricos españoles, probablemente por la tradición preexistente de narrativa en prosa que el recién divulgado Aristóteles parecía prometer renovar y legitimar (Forcione, 1970: 69). Así, López Pinciano, aunque citando mal a Aristóteles y añadiendo de su cosecha —"si la obra de Heródoto se pusiese en metro *y la de Homero, en prosa*, no por eso dejaría de ser *éste poeta* y aquél, histórico" (1998: 115; la cursiva es mía)—, afirma que "el metro no es necessario a la poética" (1998: 115) y "la *Historia de Ethiopia* es un poema muy loado, mas en prosa" (1998: 116).

Las reflexiones de López Pinciano al respecto no se limitan a lo dicho: ateniéndose al concepto aristotélico de la poesía como mímesis, y tras explicarle Ugo que el metro no es esencial en la poesía —"El que habla en metro, ¿a quién imita?" (López Pinciano, 1998: 116)— el personaje del Pinciano, el más ignorante de los integrantes del diálogo, queda convencido con tanta fuerza de esta nueva opinión que arremete contra el uso del verso en general:

> Y digo que no solo el metro no es necessario a la poética, mas que del todo la es contrario y que yo estoy admirado cómo dieron los antiguos en un disparate tan grande de escribir fábulas en metros; y que, proponiendo imitar, deshacen del todo los nervios de la imitación,

> la cual está fundada en verissimilitud; y el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad (López Pinciano, 1998: 116).

Sin embargo, en contra de su homónimo personaje, echado al ignorante entusiasmo de la novedad, y del rígido Ugo, opuesto a que se trate el metro en forma alguna en las discusiones sobre poética (1998: 285), el verdadero López Pinciano no es un integrista y es perfectamente capaz de hacer concesiones y negociaciones. Así pues, Fadrique, el personaje de más autoridad intelectual y moral del tratado, recurriendo al ubicuo precepto Horacio para salvaguardar la tradición poética, responde lo siguiente:

> Paso […]. No tantas injurias al metro […]. Confieso que, en alguna manera, repugnan a la forma de la poesía, que es la imitación; pero pugnan mucho en favor del fin della, que es deleite para la enseñanza. Porque la poética, deseando deleitar, busca el deleite no solo en la cosa, mas en la palabra; y no solo en ésta, mas en el número de las sílabas cierto y determinado, al cual dicen metro. Así que por la causa final, que es el deleite, pierde la formal en cierta manera, que es la imitación. Y esto da a entender el Philósopho diciendo que el poeta más lo es por la fábula que no por el metro; adonde significa que el metro tiene alguna parte en la poética, aunque no en la imitación.
>
> No es forzoso el metro al poema, mas es una cosa que atavía y orna mucho a esta dama, dicha poesía, y anda con ella tan acompañada y tanto tiempo que la amistad se ha vuelto en parentesco. Y es cierto que, a lo menos, algunas especies de poética no saben estar sin él; y no me pareciera mal que a la imitación con metro llamassen poesía perfecta y a la imitación sin metro, y al metro sin imitación, poesías imperfectas (1998: 116-117).

Esta opinión queda reafirmada más adelante, cuando el mismo Fadrique declara:

> me parece que el metro es la materia sujetiva en quien la poética se sujeta (perfecta, digo, y verdadera) y todas las imitaciones en lenguaje y plática que carecen del metro, tienen un no sé qué menos de lo que les conviene. No digo que no hay poesía en prosa; mas digo que la fina siempre siguió al metro y que, aunque hay algunos poemas buenos, sin él no tienen aquella perfección que con él tuvieran (1998: 284).

Así pues, es posible y legítimo escribir poesía en prosa, pero esta no tiene ni tanta perfección ni tanta grandeza como la tiene aquella que sigue el metro. A lo largo de la *Philosophía antigua poética*, se deja ver en distintos pasajes que la prosa está asociada a un tono menor que el verso: así, "gran perfección es de la heroica comenzar por proposición y invocación, de quienes suelen carecer los poemas heroicos que no son en metro" (1998: 475) y "si se atiende a la perfección épica, no me parece que [las *Historia*

etiópica] tiene la grandeza necesaria; no digo en el lenguaje, *que por no ser metro está desculpado*, sino en la cosa misma" (1998: 492; la cursiva es mía).

La aceptación de la idea de la poesía en prosa, por lo tanto, cumple una doble función que, en el fondo, resulta un tanto contradictoria: por un lado, legitima la existencia de la literatura de ficción escrita en prosa asimilándola a modelos de prestigio, en particular la épica —"La *Historia* de Heliodoro épica es" (1998: 213)—, reconocidos por las reflexiones aristotélicas y pautados por ellas; por otra, establece esta opción, aunque legítima, como necesariamente inferior y la supedita a los modelos canónicos: así, la novela puede considerarse una forma de épica, pero es una épica en falta y carente de la perfección que debería tener.

De esta actitud contradictoria puede ser muestra, una vez más, el propio López Pinciano: el personaje de Fadrique, tras ver a Heliodoro criticado por no iniciar su obra con invocación y proemio —"¿Pues la *Historia* de Heliodoro tan de vos alabada?"—, argumenta que "aunque un poema no guarda en todo la perfección de las condiciones, puede ser no malo y aun puede ser muy bueno" (1998: 475); sin embargo, se encuentra con la oposición del Pinciano, que dice que "al poema de Heliodoro falta también el fundamento en historia y éstas son ya muchas faltas" (1998: 476). Enseguida rechaza esta crítica apelando, como ya se vio, al desconocimiento que tendría el público griego —y, en su época, el español— de los asuntos que trata la novela—"¿por ventura hay alguna historia antigua que os diga que Theágenes no fue de la sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopia, que Cariclea no fue hija de Hidaspes y Persina, reyes de Ethiopia?" (1998: 476)—, pero el lector se queda con la impresión de que, aun con todas las virtudes de Heliodoro, desde un punto de vista neoaristotélico las de las *Etiópicas* sí son, pesar de todo, "muchas faltas".

3.4. **La catarsis**

El concepto de 'catarsis' es uno de los que más debate ha suscitado en la teoría literaria de la *Poética* de Aristóteles; al mismo tiempo, ha sido considerado casi unánimemente como uno de los más importantes, si no el principal. Como prueba fehaciente de ello, E. de Sousa consideraba que, de entre las controversias que suscitaba la *Poética*, "no menos de ciento cincuenta se referían a la 'catarsis'"; ominosamente, García Yebra añade: "en el casi medio siglo transcurrido desde entonces se han adoptado otras nuevas" (1974: 379).

A pesar de su importancia, el uso del término en el tratado se reduce a únicamente dos instancias; para acabar de complicar las cosas, en una de ellas Aristóteles se refiere a una circunstancia relativa a la trama de un personaje concreto —ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως, "sean apropiados los episodios, como en Orestes la locura por la que fue apresado y la salvación por medio de la purificación" (1455b 13-15)—, lo que en la práctica significa que el sentido del que probablemente sea el término más influyente de toda la teoría poética del filósofo —que, a su vez, puede considerarse en sí misma la poética más influyente de cuantas existen, al menos en la tradición occidental— tiene que extraerse de un único uso, sin que exista la posibilidad, por tanto, de realizar un ejercicio de comparación con otros pasajes.

> ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.
>
> Así pues, la tragedia es imitación de una acción elevada y acabada, con cierta magnitud, con lenguaje ornamentado, con cada uno de los tipos separados en las partes, actuando y no mediante un relato, que a través de la compasión y el miedo produce la purgación de tales pasiones (Arist. *Po*. 1449b 24-28)

En primer lugar, llama la atención de este pasaje que un término que solo sale una vez a lo largo de todo la *Poética* tenga la suficiente importancia como para figurar en nada menos que la explicación del género literario predilecto de Aristóteles, género que en buena medida sirve de medida para la teoría poética del filósofo. Resulta curioso, asimismo, que luego dedique no pocas palabras a explicar algunos de los conceptos empleados (ἡδυσμένον λόγον: 1449b 28; χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν: 1449b 29-31; 1449b δρώντων: 31 y ss., etc.), pero sobre la catarsis, que tantas dudas suscita, pese el silencio.

La oscuridad que envuelve este pasaje es notable y polifacética. ¿Implica la catarsis una erradicación o una moderación de tales pasiones? ¿Qué son, exactamente "tales pasiones", y cuáles? ¿Tan solo compasión y miedo o también otros sentimientos semejantes? La discusión es demasiado extensa y, sobre todo, demasiado especializada como para que nos sea posible dar en esta tesis una respuesta, siquiera tentativa, a la polémica.

Según la interpretación de García Yebra, la clave radica en la distinción entre πάθη, un término más amplio que designa las emociones naturales, que traduce por 'pasiones', de παθήματα, su exacerbación morbosa, que traduce por 'afecciones'; tanto la compasión —ἔλεος— como el temor —φόβος— son afecciones, πάθη, que, si se exacerban y salen de control hasta el punto de dominar al individuo, pueden convertirse en παθήματα. Esta forma de hipertrofia patológica de las emociones, por otra parte, no es exclusiva de estos dos tipos, sino que puede darse en muchos otros, de donde deduce García Yebra que esta purgación no se reduce a las pasiones dichas, sino a todas sus semejantes (1974: 390-391).

Sin intención de juzgar la explicación referida como definitiva —y aun con la intención de, en la medida de las posibilidades, no juzgarla en absoluto, habida cuenta de la dificultad que entraña el asunto—, sí puede servir para hacerse una idea cabal del concepto aristotélico o, al menos, de las interpretaciones contemporáneas del mismo. Sin embargo, y quizás afortunadamente, la correcta interpretación del concepto en su contexto original no es lo más relevante para este estudio, sino su adaptación al contexto renacentista.

Evidentemente, no se puede hablar, en modo alguno, de una única corriente unitaria. Así, por ejemplo, y desmarcándose hasta cierto punto de otros autores de su tiempo, Girolamo Fracchetta interpreta la doctrina de Aristóteles como una muestra de rebeldía ante la postura intransigente ante las pasiones de su maestro Platón (García Yebra, 1974: 360), opinión que, si bien corre el riesgo de incurrir en una simplificación psicologicista que convierte un enfrentamiento intelectual en un síntoma de "rebelión ante el padre", no deja de tener su apoyo en el notable contraste entre ambos filósofos al respecto (cf. Pl. *R.* 606b), como ya señalamos más arriba.

Dentro de esta diversidad, sin embargo, encontramos como constante la adaptación al sistema moral y de pensamiento de la época. En algunos casos, esta adaptación pasa por el ideario del cristianismo y de una concepción del sufrimiento como forma de purificación. Así, según esta "superstición didáctico-moralista de la misma catarsis" (García Berrio, 1980: 428), encontramos como ejemplo que

> chez Maggi, le concept aristotélicien de *catarsis* est appréhendé rien moins que comme une vaste leçon de morale chrétienne. Sa vision de la purgation est entièrement morale: il ne s'agit aucunement, comme l'entendront d'autres commentateurs, de purger *de la terreur et*

> *de la pitié*, mais, à Travers la pratique de la terreur et la pitié*, de saper tous les autres vices*, et de permettre leur éradication définitive (Chevrolet, 2007: 342).

Esta línea moralizante se manifiesta de manera bastante notable incluso en autores menos entregados a este aspecto; "l'impératif moral horatien et averroïste imprègne donc durablement les commentaires aristotéliciens et l'aristotélisme en général" (Chevrolet, 2007: 344).

En efecto, a pesar del afilado dardo que tira contra Horacio —"Horacio fue brevíssimo, escuro y poco ordenado"—, trastocando maliciosamente una cita contra su autor —*brevis esse laboro,/ obscurus fio* (Hor. *Ars. P.* 25-26)—, el precepto del poeta latino de que el poeta debe ser a la vez fuente de placer y utilidad está tan arraigado en el modo de considerar el arte de López Pinciano que ni es consciente de esta interferencia.

López Pinciano lista, entre los beneficios de la literatura y otras artes, la catarsis: "Tres provechos traen estas artes […]: el uno, el alterar y quietar las passiones del alma a sus tiempos convenientes; el segundo, mejorar las costumbres; el tercero es […] divertimento y entretenimiento" (1998: 90). A primera vista, parece recoger la idea del filósofo sin demasiadas adaptaciones; es cierto que no la desarrolla, pero tampoco lo hace el estagirita. Sin embargo, una vez ahonda en estas ideas, la impronta de Horacio, en su interpretación más didáctica, se hace notable.

Esta asimilación es, de hecho, totalmente explícita: según Fadrique, la máxima autoridad del diálogo, Aristóteles "dentro de la definición misma [de la tragedia], pone limpiar los ánimos de passiones, *que es enseñar*" (1998: 119; la cursiva es mía). La catarsis se produce por medio de la compasión y el temor sobre todas (1998: 335) las pasiones del ánimo, que son —en consonancia con la interpretación de παθήματα de García Yebra— "unas disposiciones que perturban al hombre" (1998: 334). El funcionamiento de esto es como "acción de clavo que con uno se saca otro" (1998: 336):

> …con el ver un Príamo, y una Écuba, y un Héctor, y un Ulises tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezcan semejantes cosas y desastres, y aunque por la compassión de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme, estando presente la tal acción, mas después pierde el miedo y temor con la experiencia del haber mirado tan horrendos actos y hace reflexión en el ánimo; de manera que, alabando y magnificando al que fue osado y sufrido, y vituperando al que fue cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes; y, de aquí, luego sucede el liberarse de la conmiseración, porque

> persona que es fuerte para en su casa, también lo será en la ajena; y de la ajena miseria no sentirá compassión tanta (1998: 336).

Así pues, en el fondo, según este punto de vista, la catarsis consiste en una enseñanza moral, acaso acentuada por las emociones experimentadas, pero en la que lo fundamental es el ejemplo, el personaje cuya conducta, en función de la virtud que muestre, es un modelo o algo que repudiar. Asimismo, al espectador le es útil la tragedia para relativizar sus penas:

> cuando se acuerda de un *Edipo* y *Hércules Oetheo*, tórnase el hombre muy consolado en sus miserias, porque vee con los ojos que, aunque las suyas son grandes, no lo son tanto como las de Hércules Oetheo y Edipo y ansí queda más fuerte para sufrir más y más trabajos y desventuras (1998: 341).

El concepto de López Pinciano de la literatura, así pues, es de "un arte medio, que apela de manera sintética a las dos partes del hombre: su cuerpo y sus pasiones por un lado, y su razón por el otro, que no se oponen sino que trabajan conjuntamente en pos del bien y la virtud" (Mestre Zaragoza, 2014: párrafo 24); en efecto, "el poeta pone la fuerza de las pasiones de cada hombre al servicio de la razón, la fuerza de la parte irracional al servicio de la parte racional" (párrafo 36). Según Mestre Zaragoza, esto supondría un paso adelante en la reivindicación de la literatura por su aspecto puramente estético en un contexto en el que habitualmente se la enjuiciaba por su utilidad (párrafo 36). Esto puede ser cierto en lo que respecta a la generalidad de la teoría literaria del Siglo de Oro; sin embargo, en lo que respecta a la doctrina de Aristóteles, lo que encontramos aquí es el proceso opuesto, el de la moralización de una teoría estética que funcionaba de manera notablemente autónoma a estas concepciones.

Así pues, al menos en buena medida, la catarsis aristotélica sufre un proceso de adaptación, como todos los demás aspectos de la teoría del filósofo, en su paso a la mentalidad del Renacimiento, adaptándolo a los esquemas preexistentes, con especial importancia de la tesis de Horacio. Por otra parte, la atención que se le presta al término no es, ni por asomo, tan acusada como en la contemporaneidad; a pesar de lo desconcertante que pueda resultar desde nuestra perspectiva, habida cuenta de que se trata de un término que únicamente aparece una vez en el texto de Aristóteles, quizá quepa más bien preguntarse por qué este término suscita un interés tan desenfrenado en nuestra propia época.

LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA GRIEGA

1. INTRODUCCIÓN A LAS NOVELAS GRIEGAS

1.1. **Presentación de las obras**[34]

1.1.1. *Etiópicas*

Una vez queda atrás la Edad Antigua con la caída del Imperio Romano, la historia de la novela griega en la Europa occidental comienza, en buena medida, con el saqueo de la biblioteca de Matthias Corvinus, rey de Hungría: según refiere el propio Amyot en su prólogo de las *Etiópicas* (1553: vi), un manuscrito de esta obra fue hallado por un soldado alemán durante la invasión otomana del país, que, al darle impresión el volumen de ser valioso por su encuadernado, lo recogió y lo vendió en Alemania, hecho a partir del cual la novela acabaría recibiendo su *editio princeps* en Basilea, en 1534; previamente, tan solo existían traducciones parciales, como la que incluye Policiano en sus *Misceláneas* (González Rovira, 1996b: 19). Este suceso supone el comienzo de una dilatada fortuna para el texto. Como señala Funaro,

> questa pubblicazione diede inizio ad una grande fortuna rinascimentale supportata, oltre che dall'evidente interesse per quest'opera, anche dalla diffusione della stampa e dalla crescita del mercato librario, e portò a numerose altre edizioni: nel 1551, a Parigi, in greco; nel 1552, a Basilea, in latino, e si tratta della prima traduzione integrale; nello stesso anno, nella stessa città, nella stessa lingua, ma solo per il primo libro delle Etiopiche; nel 1556, ad Anversa, come ristampa dell'edizione latina integrale del 1552; nel 1556, a Venezia, viene pubblicato il primo volgarizzamento in italiano; nel 1558, a Parigi, un'altra edizione in greco, ma solo del primo libro; nel 1558, a Venezia, la ristampa del volgarizzamento italiano; nel 1582, a Genova, una nuova edizione del volgarizzamento italiano; nel 1584, a Francoforte, la prima editio in greco e latino; nel 1586 e nel 1588, a Venezia, le ristampe del volgarizzamento italiano; e l'ultima edizione presa in analisi, quella greco-latina del 1596 (Heidelberg) (2021: 40).

Esta lista, tan dilatada, de ediciones y traducciones ni siquiera está —ni por asomo—, completa; falta hacer mención a las francesas, las inglesas, las españolas, las alemanas,

[34] Por ser las únicas novelas griegas que influyeron en la concepción de la novela griega en la Europa del Renacimiento —como se detallará más adelante—, en este apartado tan solo se tratará de *Etiópicas* y de *Leucipa y Clitofonte*.

que no aparecen en este párrafo[35]. Ello da cierta idea de hasta qué punto se propagó esta obra por la Europa del momento.

Teágenes y Cariclea no es solamente la primera novela griega que circuló por la Europa occidental; es también la más exitosa de ellas y el modelo por el que se concebiría el género. De las cinco novelas griegas actualmente conservadas, *Quéreas y Calírroe* y las *Efesíacas* solo fueron redescubiertas en el siglo XVIII (cf. Mendoza Tuñón, 1979: 9, 13, 229); *Dafnis y Cloe*, aunque conocida ya en la segunda mitad del XVI (cf. Brioso Sánchez y Crespo Güémez, 1982: 24-25) —de hecho, el mismo Amyot hizo una traducción al francés de este texto en 1559—, era una novela avocada a sumir su influencia no en el modelo, más dado a la aventura, de las otras novelas de su tiempo, sino en el de la novela pastoril, que había sido reinventado, sobre todo, con la *Arcadia* de Sannazaro; tan solo *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, tuvo una importancia compartida reseñable, pero incluso esta obra, aunque notablemente extendida —especialmente si se compara con las otras tres—, tuvo una difusión y, sobre todo, una influencia muy inferiores a la de la obra de Heliodoro.

Esta es la más tardía de las novelas griegas que conservamos, escrita en el siglo III o el IV (Crespo Güemes, 1979: 12) por un autor de Emesa llamado Heliodoro; según la noticia del historiador de la Iglesia Sócrates de Constantinopla, este habría sido el obispo de Tesalia del mismo nombre (V 176-179), pero sobre esta identificación caben muchas dudas (Crespo Güemes, 1979: 10-11). A pesar de lo tardío de su composición, las *Etiópicas*, también llamada, por el nombre de sus protagonistas, *Teágenes y Cariclea*, entre otras variantes de poca importancia de ambas nomenclaturas, supone un ejemplo paradigmático —probablemente el más paradigmático de todos los conservados— del género de la novela griega.

El argumento es el que sigue: Cariclea es la princesa de Etiopía, pero, al haber nacido blanca por haber contemplado su madre un cuadro de Andrómeda durante el momento de su concepción, y ante la perspectiva de que el rey creyese, por el color de piel de la niña, que es fruto del adulterio, es entregada recién nacida a un sacerdote etíope para que la ponga a salvo, de donde pasa al cuidado de un sacerdote de Apolo llamado Caricles, que

[35] Estas ausencias en absoluto se deben a desconocimiento o desinterés por parte de Federica Funaro, que se hace eco de ellas en otras partes de la tesis (cf. 2021: 41-42); se trata meramente de una forma de realzar el tema principal de su estudio, que no es otro que, como indica el título mismo de la tesis, "manoscritti, edizioni, traduzioni latine e italiane del XVI secolo".

la cría en Delfos como su propia hija, sin que la criatura conozca su verdadero origen. Ya moza, conoce en un festival a Teágenes, un joven noble tesalio, y ambos se enamoran al instante; con la asistencia de Calasiris, un sacerdote egipcio que le revela a Cariclea su verdadera ascendencia, los jóvenes se dan a la fuga para llegar a Etiopía y casarse. Tras muchos peligros, en los que son víctimas de una tormenta, secuestrados, heridos, condenados a muerte y finalmente casi sacrificados a los dioses, Cariclea se revela a sus padres, es reconocida por ellos y los amantes son coronados respectivamente sacerdotes del sol y de la luna y designados sucesores al trono de Etiopía.

El argumento de esta obra se amolda a la perfección a lo esperable en el género; de hecho, tanto es así que sigue punto por punto la descripción del género escrita por Diana de Armas Wilson:

> Greek romances, then, are tales of mysterious births and exposed infants; of foster parents; of star-crossed loves and ever-endangered chastity; of abductions, captivity, and prison; of hairbreadth escapes from beasts and brigands; of pirates and prophetic oracles; and of near-deaths and resurrections and miraculous reunions (1991: 6-7).

Este esquema del género, por otra parte, es de una perennidad asombrosa. He aquí el resumen, casi un milenio más tarde, con el que Nicetas Eugeniano, escritor bizantino del Bajo Medievo, explica la trama de su obra *Drosila y Caricles*, que sigue el modelo de los novelistas griegos:

> Αὐτοῦ Δροσίλλης ἀλλὰ καὶ Χαρικλέους
> φυγή, πλάνη, κλύδωνες, ἁρπαγαί, βίαι,
> λῃσταί, φυλακαί, πειραταί, λιμαγχόναι,
> μέλαθρα δεινὰ καὶ κατεζοφωμένα,
> ἐν ἡλίῳ λάμποντι μεστὰ τοῦ σκότους,
> κλοιὸς σιδηροῦς ἐσφυρηλατημένος,
> χωρισμὸς οἰκτρὸς δυστυχὴς ἑκατέρων,
> πλὴν ἀλλὰ καὶ νυμφῶνες ὀψὲ καὶ γάμοι
>
> He aquí de Drosila, pero también de Caricles,
> fuga, periplo, oleaje, raptos, abusos,
> corsarios, guardianes, piratas, hambres,
> celdas terribles y oscuras,
> llenas de tinieblas bajo el sol brillante,
> collar labrado en hierro,

desafortunada y lamentable separación el uno del otro,
pero también, tras larga espera, cámara nupcial y boda. (1-8).

Si se dejan de lado los nombres de los protagonistas —y aun en esto el nombre de Caricles es una más que probable masculinización de la Cariclea de Heliodoro, considerado el novelista por excelencia en el mundo bizantino (Crespo Güemes, 1979: 43)—, la dilatada enumeración de episodios de la que hace gala este pequeño prólogo se corresponde punto por punto con las aventuras que protagonizan los personajes de las *Etiópicas*.

Por otra parte, el funcionamiento de las *Etiópicas* como modelo arquetípico va más allá de su adecuación a las convenciones del género; en algunos casos, estas convenciones se cimentan, precisamente, a raíz de verse reflejadas en las *Etiópicas*. El finalizar la obra con una boda, por ejemplo, no es un rasgo propio del género sino hasta la segunda etapa de la novela, profundamente influida por la segunda sofística (Perry, 1967: 108-109), según se aprecia en el hecho de que tanto en *Quéreas y Calírroe* como en las *Efesíacas*, las dos novelas griegas que conservamos prácticamente completas[36], los protagonistas sean una pareja casada que busca reunirse.

Todavía más significativo es "el principio novelesco de la castidad" (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 12), supuestamente una de las características definitorias del género. Como es bien conocido, en *Leucipa y Clitofonte* se atenta contra este principio cuando el protagonista accede a mantener relaciones con Mélite a pesar de ser esta una mujer casada y ser él amante de Leucipa (V 27); nada tiene esto de sorprendente, habida cuenta del carácter de revisión cínica que supone la obra para el género (Perry, 1967: 28). Menos justificable, sin embargo, es que en la obra de Longo de Lesbos, Dafnis, con infantil inocencia, haga lo mismo con Licenion en lugar de mantenerse fiel a Cloe (III 18).

Podría aducirse ante esto que la castidad y la fidelidad masculinas tienen menor importancia que las femeninas en el género, y no tendría por qué ser un concepto descabellado, pero esto no resolvería el siguiente problema: en *Quéreas y Calírroe*, la primera de cuantas novelas griegas conservamos, si bien no se dice explícitamente que la protagonista mantenga relaciones sexuales con Dionisio, su amo y enamorado tras haber

[36] Existe una discusión en torno a las *Efesíacas* a este respecto entre partidarios de que el texto que nos ha llegado es la novela al completo y quienes defienden que se trataría, total o parcialmente, del resumen de un original perdido (Mendoza Tuñón, 1979: 220-22); en cualquier caso, esto resulta irrelevante para el asunto aquí tratado.

sido dada por muerta en su polis y vendida como esclava por unos piratas, el hecho de que estos se casen y su nuevo marido pueda creer cabalmente que el hijo que espera Calírroe es suyo implica que, de hecho, este acto sí se produjo. Por supuesto, esto no implica una degradación del personaje de Calírroe a ojos de su autor: de hecho, es precisamente por amor a su hijo —amor que es, a su vez, una extensión de su amor a Quéreas— por lo que accede a tal situación: μαρτύρομαί σε, Χαιρέα, σύ με Διονυσίῳ νυμφαγωγεῖς, "Te tomo, Quéreas, por testigo: tú me haces esposa de Dionisio", dice la protagonista en su monólogo (II 11 3 5). No se trata, así pues, de una revisión irónica ni de una visión moralmente gris, y, sin embargo, encontramos que esta supuesta convención es más que relativa desde el mismo comienzo. Por si fuera poco, el resultado es que, desde un punto de vista matemático, menos obras respetan el ideal de castidad de los protagonistas que aquellas que lo rompen.

Ello no quiere decir que esta percibida importancia de la castidad sea totalmente infundada o que los estudiosos de la literatura la hayan inventado sin sostén alguno en los textos. Al fin y al cabo, Northrop Frye considera que el énfasis en la castidad de la protagonista —sea en forma de virginidad hasta el matrimonio con el coprotagonista, sea en forma de fidelidad a su esposo— es un rasgo característico del romance, y que dicho énfasis no se explica meramente por la importancia dada por la sociedad a esa condición en las mujeres (1976: 73); se trata de un símbolo que atañe todo aquello que está bajo la amenaza de perderse durante el conjunto de la peripecia que constituye la trama:

> The heroine's virginity, on the other hand, is associated with the stresses and complications she has to go through before marriage, and which constitute the story proper. She may of course be married […], but there her loyalty to her husband puts her symbolically in the same situation. Virginity or married loyalty is her normal state during the endurance, suffering, suspense, and terror which precede her real life after the story. The two poles of her career in the story, therefore, are her eventual triumph, which usually includes both marriage and the recover of her identity, and, opposite, the point of her lowest fortunes, when she is often a sacrificial victim or near victim, threatened with rape or death, if not both (1976: 80).

En otro pasaje, Northrop Frye —curiosamente, a partir de un pasaje de la *Leucipa*— ahonda un poco más en las connotaciones de la castidad de la protagonista y su relación con su identidad y su salvación: "What is symbolized as a virgin is actually a human conviction […] that there is something at the core of one's infinitely fragile being which

is not only immortal but has discovered the secret of invulnerability that eludes the tragic hero" (1976: 86); castidad, identidad, libertad y salvación, en el esquema del romance, están a menudo inextricablemente entrelazadas.

Así pues, la castidad y su encumbramiento son rasgos esperables en estas obras, pero la constatación empírica a partir de los textos conservados demuestra que no supone ni mucho menos una *conditio sine qua non* para la novela griega. De hecho, al hablar de la importancia dada a la castidad en las *Etiópicas*, David Konstan, aunque la liga a una estructura narrativa que es en buena medida coincidente con la de las otras novelas griegas, la califica también de "exceptional emphasis" (2009: 108). No resulta sorprendente que esta obra en concreto encumbre esta cualidad: al fin y al cabo, *Teágenes y Cariclea* es una novela profundamente idealista y preocupada por la dimensión moral que funciona como una "apología de la religión en general" (Crespo Güemes, 1979: 33). Es posible encontrar "un fondo didáctico-moral, dirigido al aleccionamiento de los lectores" (Brioso Sánchez, 2004b: 277) en cualquier obra perteneciente al género de la novela griega, pero probablemente en ninguna sea tan acusado y evidente como en esta.

Cabe plantearse por lo tanto hasta qué punto, cuando se escribe sobre los rasgos de la novela griega, no se está describiendo en realidad las *Etiópicas* y tomando como rasgos divergentes del género aquellos que simplemente no se hallan presentes en la obra de Heliodoro. Encontramos un ejemplo significativo en la descripción de la novela griega que hace Northrop Frye, extremadamente semejante a la mostrada anteriormente de Diana de Armas Wilson:

> In the Greek romance we find stories of mysterious birth, oracular prophecies about the future contortions of the plot, foster parents, adventures which involve capture by pirates, narrow escapes from death, recognition of the true identity of the hero and his eventual marriage with the heroine (1976: 4).

Pues bien, el motivo con el que abre la enumeración este autor, el origen misterioso de un niño abandonado que, invariablemente, acabará siendo descendiente de una casta muy superior a aquella en que es criado, dentro de la novela griega se encuentra presente en *Dafnis y Cloe* y en las *Etiópicas*, siendo además que la primera es un ejemplo que difiere notablemente de la norma en tanto que reduce las aventuras y peligros por las que habitualmente pasan los protagonistas a un lugar absolutamente marginal, centrándose en

cambio en la dimensión psicológica y erótica de los protagonistas (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 11).

El motivo tras este cierto favoritismo de la crítica, ya centenario, que tiende a ver las *Etiópicas* como espejo en el que entender la novela griega en su conjunto es fácilmente comprensible si se tiene en cuenta el éxito que tiene en la Europa occidental desde el Renacimiento; baste por ahora señalar que los ecos de la novela de Heliodoro se manifiestan no solo en la novela bizantina, sino también en la pastoril (González Rovira, 1995: 23), en la épica (González Rovira, 1997: 23), en los libros de caballerías (Bognolo, 2023); también el teatro dio a luz sus adaptaciones de esta obra (Crespo Güemes, 1979: 52). Con el auge del Romanticismo, su importancia iría decayendo hasta ser conocido y valorado tan solo por círculos especializados (Crespo Güemes, 1979: 52); sin embargo, en ningún momento su primacía entre las novelas griegas fue verdaderamente cuestionada. Así pues, las *Etiópicas* continuaron siendo el modelo a través del cual se entendería todo un género.

1.1.2. *Leucipa y Clitofonte*

Si las *Etiópicas* suponen, en cierto modo, la vara de medir del conjunto de la novela griega, *Leucipa y Clitofonte* se encuentra, en buena medida, en el extremo opuesto; al menos, en ella "se rompen muchas de las que se presentan como normas del género en los textos precedentes" (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 148), especialmente con las convenciones que atañen a la dimensión moral. Allí donde el género exige "tener un contenido formativo y moral, lo que excluye hasta la más leve alusión que pueda parecer procaz"[37] (Crespo Güemes, 1979: 22), la *Leucipa* supone una "visión crítica y distanciada, a la que a menudo le ha sido aplicado el título de parodia" (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 148).

[37] En rigor, esta ausencia de procacidad no es tan claramente un rasgo definitorio del género; así pues, si bien en *Dafnis y Cloe* impera una inocencia adánica con respecto al acto sexual —al menos, en lo que respecta a la pareja protagonista—, esta misma inocencia —que, con más motivo que la de Persiles y Sigismunda, cabría calificar de "casi perversa" (Riley, 1966: 167)— se usa a menudo para, precisamente, dar lugar a situaciones de indudable carga erótica: así, por ejemplo, los protagonistas tratan de imitar en vano el apareamiento de sus reses (III 14, 5), y Dafnis mantiene relaciones sexuales con Licenion sin entender las implicaciones del acto (III 18) y trata de rechazar los avances de Gnatón argumentando cívicamente que no encuentra actos homosexuales entre los animales (IV 12, 2). La misma novela remata no con la promesa de felicidad de los protagonistas ni con una alabanza de su amor imperecedero, sino con la constatación de Cloe durante la consumación de su matrimonio con Dafnis de que, frente al sexo que ahora practica por vez primera, lo que habían hecho hasta entonces los amantes no era más que παίγνια (IV 40, 3, 6).

El éxito de Aquiles Tacio en el Renacimiento, aunque en absoluto desdeñable, no puede compararse con el de Heliodoro; ya desde época bizantina venía estando a la sombra del escritor de Emesa a raíz, sobre todo, de su laxitud moral (González Rovira, 1996b: 23). Las vicisitudes de su transmisión, por otra parte, son notablemente más complejas que en el caso de *Teágenes y Cariclea*; en 1544 se publica, de mano de Anniballe della Croce, su primera traducción al latín, pero con una particularidad muy marcada: esta solamente incluía los cuatro últimos libros de los ocho que incluye la novela, dejando la primera mitad en el misterio (González Rovira, 1996b: 23). Este hecho marcaría considerablemente la primera etapa de la difusión de la obra, en la que, en 1546, se realiza una traducción italiana bajo el nombre de *Amorosi Ragionamenti*, firmada por Ludovico Dolce, que a su vez, como veremos más adelante, serviría de punto de partida para la confección del *Clareo* de Núñez de Reinoso (Zimic, 1967: 167). Más tarde, en 1551, Coccio publica su traducción, esta vez íntegra, al italiano; a esta lo seguirían en 1554 la versión latina y, ya en 1601, la *editio princeps* en griego; también se realizaron a partir del texto latino las traducciones francesa, inglesa, española y alemana (González Rovira, 1996b: 24).

Respecto al argumento de la novela, a primera vista se amolda a la perfección a lo que se puede esperar del género: dos jóvenes enamorados, Leucipa y Clitofonte, se dan a la fuga, sin esperanza de poder llevar a buen puerto su relación ante la mirada paterna. Durante este viaje les sobrevendrán todo tipo de infortunios, desde tormentas a secuestros, de entre los que los más importantes son las tres aparentes muertes de Leucipa: en la segunda ocasión, aquella en la que la duda dura más tiempo y que tiene mayor relevancia en el desarrollo de la trama, Clitofonte llega a comprometerse en matrimonio con una mujer —aparentemente— viuda, de nombre Mélite, pero descubre entre las esclavas de esta a su verdadera amada, que en realidad seguía con vida. La situación se complica todavía más cuando regresa el marido de Mélite, Tersandro, que tampoco había muerto realmente, y empieza primero a pretender y luego a tratar de forzar a Leucipa, que se refugia en el templo de Ártemis, al que tan solo tienen permitido el acceso las doncellas. Tras una complicada peripecia, Clitofonte, Leucipa y Mélite acaban en un juicio, en el que se acusa a Leucipa de no ser virgen y, por tanto, de violar la sacralidad del templo; a Mélite de adulterio con Clitofonte; y, a este, además del adulterio con Mélite, y contra toda racionalidad posible, del asesinato de la muy evidentemente viva y también presente en el juicio Leucipa. Los acusados consiguen convencer al jurado de su inocencia y

Tersandro, aterrorizado ante la perspectiva de que, tras perder tres juicios consecutivos, el pueblo se vuelva contra él, se da a la fuga. Finalmente, los jóvenes amantes, ya con el permiso paterno para su unión, regresan a su hogar para, al fin, formalizar su matrimonio.

A poco que se ahonde en los episodios, sin embargo, emergen elementos que ponen en jaque la supuesta moralidad de la obra: es cierto que también Teágenes y Cariclea se daban a la fuga ante la pretensión de la figura paterna de la doncella de casarla con otro pretendiente, un acto que, si bien entraba en conflicto directo con los valores sociales de la época, reflejaba a la perfección un universo literario en el que el amor se erige como monarca absoluto y como justificación última a los actos humanos; sin embargo el hecho de que el detonante de la huida de Leucipa y Clitofonte sea haber sido sorprendidos por la madre de esta *in flagranti* a punto de mantener relaciones sexuales, añade una capa de impudicia que resultaría intolerable en otros autores.

La actitud de los protagonistas ante la sexualidad, por otra parte, no cambia excesivamente o, al menos, no lo hace por una evolución autónoma de estos personajes: si bien es cierto que a lo largo de la novela los protagonistas se mantienen castos —al menos, en lo que respecta a las relaciones específicamente entre ellos—, es necesaria nada menos que una aparición onírica de la diosa Ártemis para que Leucipa se decida a mantenerse virgen hasta el matrimonio (Ach. T. IV 1 4; Fernández Garrido, 2009: 212-213). De todas formas, tras esta epifanía, la protagonista pasa a defender su virginidad y, sobre todo, la libertad que la sustenta y con la que la defiende, con total vehemencia y convicción, que quedan expresivamente plasmadas en un célebre discurso (VI 22; *vid. infra*., p. 391), discurso que, precisamente, daba pie a Frye para escribir sobre las connotaciones simbólicas de la castidad en el género que vimos más arriba.

La actitud de Clitofonte, por otro lado, no encuentra redención posible en ese aspecto: frente al puro Teágenes, virgen y desdeñoso del amor antes de conocer a Cariclea (III 17 24) e indignado ante la falta de confianza que tiene su amada en que respete su virginidad hasta el matrimonio (IV 18 6), Clitofonte ha tenido previamente trato con prostitutas (II 37 5) y solo ante la epifanía de Ártemis y de Afrodita cesa ante su empeño de violar a Leucipa —καταλέγω δὴ τοῦτο τῇ Λευκίππῃ τὸ ἐνύπνιον καὶ οὐκέτι ἐπεχείρουν βιάζεσθαι (IV 1 8)—. En cuanto al famoso episodio en el que mantiene relaciones con Mélite a despecho de Leucipa y de que el marido de la aparente viuda esté vivo, el hecho de que no lleguen a hacerlo hasta un punto en el que ambos son conscientes de que sus respectivas parejas están vivas solo agrava la situación; la sofística justificación de

Clitofonte en el momento de acceder a las demandas de la mujer (V 27), lejos de atenuar la culpa, acentúan su cinismo, de lo que parece ser consciente el propio protagonista cuando, al narrar ante su amada sus aventuras, omite voluntariamente este hecho (VIII 5 2-3).

Este cinismo no es un rasgo aislado del protagonista, sino que permea el conjunto de la obra y se infiltra en su estructura. Así, por ejemplo, en el juicio que ocurre hacia el final de la novela, Tersandro, caracterizado como un villano y como un acusador injusto, llegando, como ya se dijo, incluso a persistir en la acusación contra Clitofonte del asesinato de Leucipa aun después de que fuera patente para todos que esta seguía con vida, tiene en realidad razón en el cargo de adulterio; el único motivo por el que Mélite sale victoriosa de la ordalía a la que se ve sometida es por un tecnicismo de carácter lingüístico, ya que su marido suponía que tal infidelidad se habría llevado a cabo antes de su regreso y como tal aparecía formulada la acusación —…εἰ μὴ κεκοινώνηκεν εἰς Ἀφροδίτην τῷδε τῷ ξένῳ *παρ'ὃν ἀπεδήμουν χρόνον*…, "si no ha tomado parte de los actos de Afrodita con el extranjero *durante el tiempo de mi ausencia*…" (VIII 11 2 3-4; la cursiva es mía)—, mientras que, en realidad, se produjo después de la vuelta de este, con lo que, en lugar del adulterio involuntario que esperaba que cometiese su esposa, el acto de los acusados había sido con pleno conocimiento de la situación y, en esa medida, peor. La estructura, sin embargo, no varía un ápice respecto a lo que podría esperarse ante un caso de acusación falsa, y es precisamente en este seguir una estructura de héroes virtuosos injustamente perseguidos por maliciosos villanos en lo que se asienta buena parte de la mordaz ironía de la obra.

Por lo demás, no es únicamente la liberalidad sexual lo que constituye la visión irónica del género. Una divergencia con el resto de novelas de su género ya pone al lector sobre aviso: el relato "está escrito en primera persona, un recurso propio de la novela cómica" (García Gual, 2005: 96); acaso pueda aplicarse aquí lo que escribía Avalle-Arce sobre la picaresca, que "se expresa siempre en primera persona" porque "la narración por escrito de la vida de un infame solo puede interesar al afectado" (Cervantes Saavedra, 1982: 34). Tal vez Clitofonte no llegue a los extremos de inmoralidad ni, desde luego, de marginalidad social que le son intrínsecos a la figura del pícaro, pero tampoco tiene realmente ningún rasgo que pueda ser verdaderamente calificado de heroico. Los héroes de la novela griega, por lo general, son "(famously) pale and passive, no doubt because lacking the ancient attributes of masculinity" (Hägg, 2009: 84-85), pero el caso que nos

ocupa es especialmente acusado en este sentido: Clitofonte no es solo constantemente víctima de todo tipo de agresiones de las que además a menudo ni siquiera hace ademán de defenderse (p. ej. V 23, 6), sino que, en otras ocasiones, tampoco duda en exagerar patéticamente su vulnerabilidad para ganarse el apoyo de los testigos (VIII 2). No hace gala tampoco de virtudes de ningún otro tipo dignas de destacar a lo largo del relato, más allá de una habilidad admirable —según él mismo refiere— para la hípica (III 14 2) que, de todas formas, no tiene ningún tipo de utilidad ni repercusión en la novela. Su único mérito indisputable es la firmeza de su amor por Leucipa, que, si bien no parece comprometerlo demasiado firmemente con la fidelidad sexual, lo lleva a que, de tres veces que cree que su amada ha muerto, todas ellas intente quitarse la vida, un acto que, si bien queda un tanto relativizado por no haberlo llegado a realizar en ninguna de las tres ocasiones —y en la segunda tuvo meses para llevar a cabo su empeño—, no deja de ser un importante testimonio de la sinceridad de sus emociones, con lo que su retrato no acaba de caer del todo en la parodia y el esperpento, sino que mantiene algún rasgo, aunque difuminado y relativo, del idealismo propio del género.

Por su particular cinismo, *Leucipa y Clitofonte* encontraría serias dificultades para hacerse con la primacía de la novela griega en la conciencia colectiva del público: algunos de los motivos por los que la novela griega, representada principalmente por las *Etiópicas*, podía resultar atractiva entre el público —el idealismo sobre el que se sustentan y el comportamiento moral de sus personajes— entraban en conflicto directo con la visión desapegada e irónica que hace esta obra única. Asimismo, para quien se viese interesado precisamente por esos aspectos podría estorbarle el remanente romántico del género, además de tener la competencia de una literatura procaz, como la de muchas *novellas* a la italiana, que, al haber sido escritas en una época más cercana al lector, reflejan mejor su realidad, una necesidad que, a juzgar por el hecho de que uno de los rasgos de *Leucipa y Clitofonte* en la desmitificación del género sea precisamente hacer contemporánea la acción y aburguesar a los personajes (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 148-149), parece importante para una obra de esas características; mientras el ideal tiende a la atemporalidad y encuentra refuerzo en un pasado que lo hace más distante y menos accesible, la parodia resulta más efectiva cuando se apega a lo concreto y a lo cotidiano.

Por ello, el éxito de Aquiles Tacio siempre ha ido a rebufo del de Heliodoro: ya desde época bizantina los eruditos lo situaban por debajo del autor de las *Etiópicas* por motivos morales (González Rovira, 1996b: 23). En el Renacimiento conoce un cierto auge, pero

nunca llega a superar a su competidor; más adelante, como pasa con la novela griega en general, sufre una trayectoria descendente en su valoración (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 163). En los momentos en los que su popularidad estaba en su pleno auge renacentista, los motivos fundamentales por los que se alaba la obra son exactamente los mismos por los que se ensalza la de Heliodoro.

1.2. **El carácter de la novela griega**

La visión que se deja traslucir de la novela griega en los escritos de numerosos estudiosos es la de una literatura de evasión y consumo, ingenua y primitiva, que repite hasta la saciedad unos patrones milenarios que se heredan o se reinventan de forma espontánea. Según esta visión, ante todo, se trataría de una forma de creación espontánea, ingenua, casi infantil, y totalmente ajena a "la literatura propiamente dicha, es decir, el arte reflexivo de la composición y del estilo, obra enteramente personal" (Menéndez y Pelayo, 2008: 17). Esto, a menudo, ha derivado en juicios negativos: Menéndez y Pelayo dice que "la novela extensa de amor y de aventuras es un producto de la extrema decadencia de la literatura griega" tras la pérdida en un mundo aburguesado "del arranque heroico de la epopeya, del vuelo majestuoso de la lírica, del interés patético y sagrado de la tragedia" y de otras tantas graves virtudes que habrían adornado la literatura de la plenitud griega (2008: 22); Northrop Frye tacha la Leucipa de ser "by and large, a rather silly story" (1976: 86); Massimo Fusillo considera que el género —en sus orígenes, al menos— "ha tutti i tratti della paraletteratura sentimentale" (1994: 52), categoría definida, en gran medida, por la reiteración acrítica (1994: 50) y por ser "il luogo in cui il desiderio trova espressione inmediata, priva di schermi" (1994: 57).

Así pues, la conclusión de muchos es que "the Greek romancers […] are more primitive than Homer or Aeschylus" (Frye, 1976: 29). Parte de esta idea encuentra su justificación en los propios textos, que se fundamentan en esquemas argumentales sencillos y antiquísimos, comunes al conjunto de las culturas del mundo: elementos como la centralidad de la aventura (Frye, 1957: 186) y de un amor metafísico (cf. Girard, 1985: 71-72) que supone la restauración de los amantes a un estadio de plenitud previo a una caída simbólica (Frye, 1976: 151); la división de tintes maniqueos entre el bien y el mal, tanto en personajes como en espacios (1987: 50, 80); la plétora de episodios que sobrevienen a los protagonistas y el énfasis en la acción externa (1987: 47)… Incluso motivos concretos que aparecen en algunas novelas griegas son comunes también al romance, como el del niño expuesto que proviene de un sustrato social superior a aquel

en el que se cría (Frye, 1978: 8-9) —presente tanto en el personaje de Cariclea como en la pareja formada por Dafnis y Cloe— o incluso el sorprendentemente específico "virgin-detecting gadget" (Frye, 1978: 123), que hace su aparición en los compases finales tanto de la *Leucipa* (VIII 6 12-14) como de las *Etiópicas* (X 8 2). En ese sentido, la novela griega sí tiene algo de "primitivo" en su trazado.

Sin embargo, el tratamiento que se da a estos materiales y esquemas, a menudo, es muy diferente a lo que cabría esperar de una literatura, digamos, ingenua. La combinación de una estructura de corte absolutamente tradicional con otros elementos más refinados ha sido bien notada por Fusillo respecto a las *Etiópicas*:

> la lettura di Cnemone[38] non è falsa, è solo parziale; le *Etiopiche* sono certo un romanzo sentimentale centrato sugli amore contrastati duna coppia di adolescenti, ma sono anche qualcos'altro, una storia ricca di echi neoplatonici e neopitagorici e di sincretismo religioso che narra un lungo viaggio verso una terra utopica ai confini del mondo (1994: 62-63).

1.2.1. *Dafnis y Cloe*

No es esta una característica en absoluto exclusiva de la obra de Heliodoro. Tómese como ejemplo *Dafnis y Cloe*. Tras el prólogo —que consiste, de forma significativa, en la écfrasis de una pintura—, la novela se abre con el hallazgo de un recién nacido abandonado, el propio Dafnis, por parte de un pastor; el niño, envuelto en lujosas mantillas y con prendas destinadas a su reconocimiento, es amamantado por una cabra (I 1-2). Todos estos rasgos, que denotan el origen extraordinario de la criatura, son habituales en el mito y el romance (Frye, 1987: 8-9) y en absoluto distancian la novela de lo que podría esperarse de una narración de este tipo. Sin embargo, dos años después de encontrar a Dafnis, y casi inmediatamente después en el texto, un pastor diferente se topa con otro bebé, en esta ocasión una niña —Cloe, evidentemente—, también en ricos pañales y prendas y mamando de las ubres de otro animal, esta vez una oveja (I 5).

Esta inmediata reiteración del motivo, que no solo constituye la apertura de la obra, sino que se produce con total explicitud, pone de manifiesto la convencionalidad del mismo. No se trata, por otra parte, de un descuido de Longo: el objetivo de *Dafnis y Cloe*, al contrario de una concepción más tradicional del romance, no es la confección de unas

[38] El autor hace aquí referencia a la reacción, entusiasta y romántica, que muestra este personaje al extenso relato que hace Calasiris desde el segundo hasta el quinto libro, que expone así ante el lector la serie de sucesos que llevan al espectacular y desconcertante comienzo *in medias* res de la novela.

aventuras estimulantes para el auditorio en la que la convencionalidad sea meramente una consecuencia del modo de composición, sino la creación de un universo profunda, consciente y explícitamente literario. Ya Menéndez y Pelayo percibía en esta novela que "su aparente ingenuidad nada [tiene] de primitiva y sí mucho de refinado y gracioso artificio" (2008: 25); Anne Carson hace notar que el protagonista de esta obra —como, añadimos nosotros, también lo hace su autor— "se toma los motivos literarios de manera literal" (2020: 127). La materia y la lógica que fundamentan *Dafnis y Cloe* es eminentemente literaria y artística; sus personajes habitan un mundo lírico y simbólico.

Toda obra literaria recibe sus materiales de otras obras literarias precedentes: "poems can only be made out of other poems; novels out of other novels" (Frye, 1957:97). Sin embargo, no todas las obras adoptan una misma actitud ante este hecho: en muchos casos, estas fuentes se usan meramente como materiales para construir la nueva ficción. La actitud propia del aristotelismo y el neoaristotelismo, sin ir más lejos, considera que todo acto de creación literaria es, en realidad, producto de una relación entre el autor y la naturaleza que imita; así, cuando Aristóteles se refiere al objeto imitado en la obra literaria, explicita que este es πράττοντας, "personas que actúan" (Arist. *Po*. 1448a 1), sin que medie en esta explicación, en ningún momento, referencia alguna a la obra de autores anteriores. Por su parte, López Pinciano es, acaso, todavía más explícito al respecto, diferenciando tajantemente entre "el autor que remeda a la naturaleza", que "es como retratador", "y el que remedó al retrato", que "es como simple pintor" (López Pinciano, 1998: 111). La verdadera labor poética consiste en la imitación directa de la naturaleza; la imitación acrítica de la obra de otro es una tarea servil y aun echa a perder cuanto tenía el original de bueno (1998: 112).

Incluso la extendidísima concepción de la *imitatio*, fundamental para comprender la labor literaria y estilística de la cultura renacentista en su conjunto, a pesar de la absoluta centralidad que concede a los modelos, no deja de concebirlos como ejemplos de excelencia a los que se debe aspirar; entre el autor modélico y el autor imitante existe una relación aspiracional de emulación directa y unidireccional: el objetivo último sería la apropiación del estilo y las dotes del modelo, lo que deja de lado relaciones más ambiguas y complejas entre imitante e imitado. Por el contrario, en *Dafnis y Cloe* una parte importante de la recepción de la literatura precedente es que se recibe *en tanto que literatura*, y en ella se hace gala de esta condición. De forma semejante al movimiento modernista de la literatura española, se toman las convenciones para recrear realidades

estilizadas basadas en la tradición, aportando simultáneamente un goce estético refinado y un distanciamiento que roza lo irónico; la nostalgia que impregna al romance, marcada por añoranza por una perdida edad de oro (Frye, 1957: 186), resurge en estos casos de manera acentuada: en obras de la condición de *Dafnis y Cloe*, la realidad idealizada que se representa no es tan solo un paraíso perdido, sino un paraíso que se reconoce como artificial y, por lo tanto, como dolorosamente falso.

1.2.2. *Leucipa y Clitofonte*

Esta suerte de manierismo empañado por tintes irónicos está presente también en otras novelas griegas: ya se ha hablado previamente de cómo la *Leucipa* constituye una revisión irónica del género completo al que pertenece, pero todavía no hemos señalado la relación que tiene con su medio cultural, fundamentalmente con la retórica; "*Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio es sin duda la que tiene más influencia de la retórica en general y de la retórica escolar en particular" (Fernández Garrido, 2019b: 155). Las distintas situaciones por las que pasan los protagonistas les proporcionan constantemente ocasión —especialmente a Clitofonte, que cumple también la función de narrador— para la creación de conceptuosos discursos en los que el autor, a través de sus personajes, hace gala de su ingenio, llevando a nuevas cotas la tendencia general de la novela griega a llenar el texto de "discursos declamatorios atestados de todo el fárrago de la retórica de las escuelas", calificada por Menéndez y Pelayo de "plaga antigua del arte griego" (2008: 26). Ningún ejemplo más señalado de esta tendencia que convierte las patéticas experiencias de los protagonistas en juego retórico que el planto de Clitofonte por su amada, aparentemente muerta, en el libro V: obsérvese el forense razonamiento que articula el texto sobre las partes de la amada que tocan en suerte a Clitofonte y al mar, respectivamente, y sobre el valor que tiene cada una de ellas, después de que, en apariencia, hayan decapitado a Leucipa y arrojado su cabeza al piélago:

> Νῦν μοι, Λευκίππη, τέθνηκας ἀληθῶς θάνατον διπλοῦν, γῇ καὶ θαλάττῃ διαιρούμενον· τὸ μὲν γὰρ λείψανον ἔχω σου τοῦ σώματος, ἀπολώλεκα δὲ σέ. οὐκ ἴση τῆς θαλάσσης πρὸς τὴν γῆν ἡ νομή· μικρόν μοί σου μέρος καταλέλειπται ἐν ὄψει τοῦ μείζονος· αὕτη δὲ ἐν ὀλίγῳ τὸ πᾶν σου κρατεῖ. ἀλλ' ἐπεί μοι τῶν ἐν τῷ προσώπῳ φιλημάτων ἐφθόνησεν ἡ Τύχη, φέρε σου καταφιλήσω τὴν σφαγήν.
>
> Ahora, Leucipe, de veras te me has muerto de doble muerte, partida entre la tierra y el mar; pues quedo con los despojos de tu cuerpo, pero a ti te he perdido. No ha sido equilibrada la

> partición entre el mar y la tierra: a mí me ha quedado de ti una parte pequeña, aunque a la vista parezca la mayor, pero aquel es dueño, en algo pequeño, de tu todo. Pero, dado que la Fortuna me ha privado por envidia de los besos en la cara, entonces te besaré en el cuello cercenado (V 7, 8-9).

Es difícil imaginar una reacción menos natural y más fría ante la muerte de un ser querido que el sofístico discurso aquí expuesto; todavía más inverosímil que esta intervención es creer que Aquiles Tacio haya creado un texto tan distanciado y técnico como este por puro accidente, sin percatarse de cómo funcionan realmente a nivel emocional los seres humanos, especialmente si se tiene en cuenta que el autor tiene un notable interés por la psicología de sus personajes (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 151)[39].

A esta tendencia a crear discursos de la novela se une la profusión de digresiones conformadas por écfrasis, noticias del mundo natural y algunos relatos intercalados, siendo estos últimos rara vez sucesos ocurridos a personajes reales —la historia de Menelao y la muerte de su joven amado (II 34) supone una notable excepción— y más comúnmente narraciones de tipo mitológico (p. ej. V 5, VIII 12): el autor halla en estos materiales que intercala un modo de mostrar erudición, por lo que es lógico que se decante, sobre todo, por aquellos elementos culturales que configuran su mundo. Quizás Aquiles Tacio haya claudicado en el imperativo común a la novela griega de resultar moralmente provechoso, pero eso no quiere decir que también haya abandonado su tarea de aportar un conocimiento de tipo enciclopédico.

Tal sea cierto que "un lector actual puede hallar monótonas y hasta insufribles algunas páginas de excursos, comentarios y discursos" y considerar la "vena profundamente retórica […] su mayor pecado en la falta de brevedad" (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 161), y es posible también, coincidiendo con Aristóteles en que ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας, "a su vez, el estilo demasiado brillante encubre los caracteres y los pensamientos" (*Po*. 1460b 4-5), enjuiciar su estilo ampuloso, pero querer que Aquiles Tacio hubiera escrito de otro modo supone pretender hacer de *Leucipa y Clitofonte* una novela que no es. Si bien la reivindicación y la apología son tareas que, en principio, quedan fuera del análisis literario propiamente dicho, nos permitiremos reproducir la siguiente defensa de Aquiles Tacio, habida cuenta

[39] Un ejemplo en el que se combinan en el más alto grado las tendencias psicologicista y retorizante de Aquiles Tacio es la intrincadísima metáfora del espíritu humano como una balanza en cada uno de cuyos platos residen, respectivamente, las llamas del amor y de la ira en pugna por sobreponerse a la otra (VI 19).

de que el prejuicio negativo, en ocasiones, puede suponer una incorrecta lectura de las obras sobre las que pesa:

> Se le ha calificado con frecuencia de pedante, como si su época, casi en bloque, no lo fuese, pero no se ha de olvidar su elegancia estilística. Se ha hecho hincapié negativamente en su prolijidad, en sus abundantes juegos de palabras, en su abuso de los sinónimos y las reiteraciones, pero debe tenerse presente que todo ello arranca de una barroca propensión a la exuberancia que ha de aceptarse críticamente como uno de los rasgos más acusados del estilo del autor (Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 162)

1.2.3. *Las Etiópicas*

En cuanto a las *Etiópicas* de Heliodoro, aunque a simple vista pueda parecer, en su carácter arquetípico, una obra dotada de menos ambigüedades de ese tipo, y aunque desde luego no se acerque —ni por asomo— a la cínica ironía de Aquiles Tacio, se trata, a pesar de todo, de un texto profundamente influido en su composición por el mundo literario y artístico en que se desarrolla. Ello es notable desde la misma apertura de la novela, apreciada a menudo por su cualidad "cinematográfica" (Suárez de la Torre, 2004: 211); en concreto, la descripción del conjunto formado por los amantes en su primera aparición tiene unos rasgos lo suficientemente manieristas como para no asociarlos de forma inmediata con la écfrasis de una obra de arte, sea esta un grupo escultórico o un cuadro:

> κόρη καθῆστο ἐπὶ πέτρας, ἀμήχανόν τι κάλλος καὶ θεὸς εἶναι ἀναπείθουσα, τοῖς μὲν παροῦσι περιαλγοῦσα φρονήματος δὲ εὐγενοῦς ἔτι πνέουσα. Δάφνῃ τὴν κεφαλὴν ἔστεπτο καὶ φαρέτραν τῶν ὤμων ἐξῆπτο καὶ τῷ λαιῷ βραχίονι τὸ τόξον ὑπεστήρικτο· ἡ λοιπὴ δὲ χεὶρ ἀφροντίστως ἀπῃώρητο. Μηρῷ δὲ τῷ δεξιῷ τὸν ἀγκῶνα θατέρας χειρὸς ἐφεδράζουσα καὶ τοῖς δακτύλοις τὴν παρειὰν ἐπιτρέψασα, κάτω νεύουσα καί τινα προκείμενον ἔφηβον περισκοποῦσα τὴν κεφαλὴν ἀνεῖχεν. Ὁ δὲ τραύμασι μὲν κατῄκιστο καὶ μικρὸν ἀναφέρειν ὥσπερ ἐκ βαθέος ὕπνου τοῦ παρ' ὀλίγον θανάτου κατεφαίνετο, ἤνθει δὲ καὶ ἐν τούτοις ἀνδρείῳ τῷ κάλλει καὶ ἡ παρειὰ καταρρέοντι τῷ αἵματι φοινιττομένη λευκότητι πλέον ἀντέλαμπεν. Ὀφθαλμοὺς δὲ ἐκείνου οἱ μὲν πόνοι κατέσπων, ἡ δὲ ὄψις τῆς κόρης ἐφ' ἑαυτὴν ἀνεῖλκε καὶ τοῦτο ὁρᾶν αὐτοὺς ἠνάγκαζεν, ὅτι ἐκείνην ἑώρων.

> Una muchacha estaba sentada sobre una roca, una cierta belleza irremediable y que persuadía de ser una divinidad, doliente ante las circunstancias, pero aún alentando un ánimo noble. Tenía la cabeza coronada de laurel, un carcaj colgado de los hombros y el brazo izquierdo reposando sobre el arco; el resto del brazo pendía sin cuidado. Apoyando

> el codo del otro brazo sobre el muslo derecho y reposando la mejilla entre los dedos, sostenía la cabeza mirando hacia abajo, contemplando a un cierto muchacho allí tendido. Este estaba deformado de heridas y parecía sustraerse por poco como de un sueño profundo parecido al de la muerte, pero, incluso en esas circunstancias, estaba floreciente de belleza varonil y su mejilla, al estar enrojecida por la sangre que corría por ella, resplandecía con más puro albor. Las penurias le cerraban los ojos, pero la contemplación de la joven los abría hacia ella, y esta visión los forzaba a que la contemplasen (I 2 1-3).

Distintos aspectos relacionan esta descripción con la écfrasis de una pieza artística: la minuciosidad con la que se aprecian los detalles de las figuras, el estatismo de la situación descrita, la atención prestada a ciertos elementos típicos en las representaciones plásticas —obsérvese el cuidado con el que se describe la posición, relajada pero definida, de los brazos de Cariclea (I 2 2 3-6)— y el hecho de que, también en la propia novela, la pareja suponga un objeto de contemplación —θέαμα (I 2 1 2)— para un público, en este caso una tropa de piratas; "While the earlier authors begin by bringing a painting to life, Heliodorus turns life into a painting" (Frazier, 2008: 48); "la escena inicial se describe como si de un cuadro se tratara, todo absolutamente inmóvil, y al mismo tiempo vívido" (Fernández Garrido, 2019a: 115)

Este aspecto, por supuesto, no es el único en el que se desdibujan los límites la representación y lo representado, entre la ficción y la realidad, ni el más acusado: las referencias a la semejanza entre la vida de los personajes y la literatura, particularmente el teatro, son abundantes (cf. Hld. I 3, 1, 10, II 2, 3, 5, 9, V 6, 3, 7, VI 8, 5, 4…). "Hay un aparato operístico en este Egipto novelesco" (García Gual, 2008: 198). Riley escribe, a colación del desarrollo de la faceta metaliteraria de la narrativa, lo siguiente sobre estos pasajes:

> …todavía quedaba mucha distancia hasta hacer que un personaje fuera consciente de su propia existencia literaria. Atisbos de esta idea pirandelliana aparecen, sin embargo, en una de las novelas más tempranas, la *Historia etiópica* de Heliodoro. "¡Todo es igual que una obra de teatro!", exclaman los personajes al referirse a los sucesos en los que están tomando parte, reconociendo con ello la semejanza, si no la identidad, con la ficción. El artificio de Heliodoro, consistente en hacer que sus personajes presten atención a la excepcional naturaleza de la historia narrada, recuerda sobremanera a Cervantes (1966: 81).

Esta faceta literaria, por otra parte, no se reduce a estas comparaciones, aunque estas sí supongan un ejemplo especialmente notable. Aparte de otros elementos literarios que se

referencian de modo más común, a modo de materiales —la comparación que hace Cnemón sobre la luna opacando a los demás astros (Hld. III 6 3 4-5) es una más que probable referencia al fragmento 34 de Safo; la persecución de Petoriris, hermano de Tíamis, en torno a la muralla (Hld. VII 6 2-4) sigue muy de cerca la de Héctor en la *Ilíada* (XXII 188-213)—, también se echa mano del mito: las prostitutas Tisbe y Arsínoe recrean el mito según el cual la flauta fue rechazada por Atenea por afearle la cara al soplar en ella (Hld. II 5), y los protagonistas, al causar la imposición de dos nuevas normas en Delfos tras fingir el secuestro de Cariclea (IV 20 3-21 2), son los protagonistas de lo que, estructuralmente, funciona como un mito etiológico.

La unión entre lo simbólico y lo real llega por momentos al extremo cuando el significado queda definido por el significante: así, la hecatombe de la comitiva tesalia consta realmente de cien bueyes, εἰς ἀλήθειαν τὸ ὄνομα πληροῦντες, "con que llenaban el nombre hacia la verdad" (Hld. III 1 4 6-7). Emilio Crespo lo considera reflejo del carácter de Heliodoro, "amante de los juegos etimológicos" (1979: 168), pero esta tendencia es algo más de lo que parece: se trata de un aspecto más en el que lo convencional y simbólico definen la realidad representada.

Este marcado carácter manierista del relato supone, sea intencionada o accidentalmente, un cierto distanciamiento con el mismo; surge a partir de aquí la cuestión de si este distanciamiento produce, o no, un efecto irónico. No es este espacio para tratar la cuestión en detalle, pero sí querríamos señalar que existe una serie de pasajes en las que puede percibirse un regusto irónico: así, por ejemplo, ante la absoluta falta de trascendencia del supuesto asesinato de Cariclea y la naturalidad y calma con la que Teágenes, que todavía cree que su amada ha fallecido, asume, sin plantearse otras hipótesis, que la voz que oye proviene de su fantasma (II 1-5), resulta difícil ignorar la sensación de que Heliodoro no se toma demasiado en serio un motivo tan absolutamente central para el género como es el de la muerte aparente[40].

Un ejemplo todavía más claro de esto se encuentra en la abundancia de presagios que inunda la novela: en la gran mayoría de estos casos, se producen errores de interpretación, a veces involuntarios (I 182-5), a veces como fruto del engaño (IV 14 2-15 1); el caso más evidentemente humorístico, sin embargo, se da cuando Teágenes, tras aparecérsele a él y a Cariclea el difunto Calasiris en sueños y anunciarles, sin ninguna ambigüedad, que

[40] Para una evolución del motivo en el género, cf. Brioso Sánchez, 2007b y 2008.

pronto saldrán de la prisión en que los tiene retenidos la tiránica Ársace y llegarán juntos a Etiopía, llevado por la convención de la interpretación alegórica de los oráculos y por su propio pesimismo, entiende que les está presagiando su inminente muerte (VIII 11, 3-5; cf. Fernández Garrido, 2010: 243-244).

1.2.4. *Quéreas y Calírroe* y los primeros ejemplos

Esta actitud —refinada, artificiosa y distanciada— que presentan las novelas aquí mencionadas bien podría deberse a la evolución a una sofisticación cada vez mayor que experimentó la novela griega al verse influida por la Segunda Sofística; desde antiguo, los académicos han venido notando este cambio de enfoque entre sus autores (Perry, 1967: 108-109), e incluso los autores más proclives a considerar que la novela griega nace, fundamentalmente, como un género de consumo, como paraliteratura, reconocen sin problema este giro —si se acepta la categoría de paraliteratura y su aplicación, al menos, a la novela griega más temprana— hacia lo *literario* (Fusillo, 1994: 63).

La concepción de que la novela griega original como paraliteratura es, sin embargo, también muy discutible: Brioso Sánchez observa que la simple idea de un grado de alfabetización suficiente en la población de la Antigüedad, por tardía que esta sea, y de una producción y mercado de libros suficientes como para provocar la existencia de una literatura que pueda considerarse "de *consumo* resulta por lo menos sorprendente" (2004: 273); al fin y al cabo, "una literatura de tipo auténticamente popular, si dejamos de lado sus manifestaciones orales, está estrechamente ligada a la producción masiva, *industrial*" (Brioso Sánchez, 2000: 187).

Más allá de que no haya un contexto de distribución y consumo propicio, resulta dudoso incluso que las primeras novelas griegas se amolden a una tipología formal que justifique tal nomenclatura. Así, por ejemplo, uno de los rasgos que se tienen por primordiales en la paraliteratura es la simplicidad en el tratamiento psicológico de los personajes (Brioso Sánchez, 2000: 210); sin embargo, en *Quéreas y Calírroe* una parte nada desdeñable del texto está dedicada a monólogos destinados, precisamente, a reflejar la psicología de la protagonista. La presencia de resúmenes retrospectivos, considerados por algunos autores como un rasgo paraliterario (Fusillo, 1994), tienen en realidad un origen culto en la tradición retórica (Brioso Sánchez, 2001: 437). Tal vez no se aprecie en esta primera fase —al menos, con el mismo nivel de desarrollo— el tono literaturizante y de tintes manieristas que acabaría por ser tan patente en la novela posterior — no debe

menospreciarse "la influencia de la Segunda Sofística y la 'retorización' que este movimiento trajo consigo […] en la novela" (Fernández Garrido, 2019a: 122)—, pero ya en la obra de Caritón hallamos una situación en la que el efecto marcadamente teatral no se limita a la mano del autor, sino que está buscado por uno de los personajes, que actúa conscientemente como director de escena; la comparación con el arte dramática se hace incluso de forma explícita (V 7 10-8 3). Quizás Jenofonte de Éfeso sí pueda parecer más cercano a lo que se esperaría en un autor de literatura de consumo (Brioso Sánchez, 2001: 452), pero resulta un tanto improcedente basar el análisis de un género —o aun de sus orígenes— en una única obra, tanto más cuando ni siquiera es la más antigua de su clase y bien puede haber supuesto un esfuerzo activo por popularizar el género a fin de ampliar su público (Brioso Sánchez, 2004b: 308).

1.2.5. Reconocimiento de este carácter en el Renacimiento

Esta aclaración sobre el carácter propio de la novela griega —especialmente en su etapa sofística—, aunque se realice en estas páginas de manera sucinta y sin entrar en demasiada profundidad, resulta relevante, en primer lugar, para tener un entendimiento adecuado del objeto de estudio y, en segundo, para comprender por qué pudo suscitar el interés que suscitó entre las elites cultas renacentistas y auriseculares; a pesar de los moldes tradicionales en los que se basa el género, que comparte notables rasgos propios del romance con las novelas de caballerías y otros géneros habitualmente denostados, se trata de una literatura culta que resulta fácil reivindicar, especialmente con el prestigio añadido de provenir del mundo de la Antigüedad, aval nada desdeñable en una época, el Humanismo, empeñada en hacer resurgir de sus cenizas aquel tiempo pasado.

Esto no significa que los lectores de la época hayan demostrado especial atención a la particular actitud para con la literatura y el arte que permea estas novelas. La teoría literaria del Siglo de Oro no se muestra demasiado sensible a las ambigüedades y distintas modalidades que puede adoptar la recepción de textos literarios; sus principios básicos —la unión del provecho y el deleite, la *imitatio* de un modelo digno de emular, la mímesis aristotélica como traslación de la realidad al medio literario…— dejan poco espacio a la valoración de la intertextualidad en sí misma y al juego que esta produce. Incluso en términos más sencillos, sin entrar en la amplia ambigüedad que puede producirse en el trasvase del autor imitado al nuevo texto, los teóricos prestan poca atención al sencillo y evidente hecho de que

> toda "reelaboración" supone la transformación, en mayor o menor grado, de los hipotextos asimilados y su "integración funcional" en el texto adoptivo, puesto que ninguna reelaboración es una operación gratuita, ajena al entramado en que se incardina, y desprovista de toda intención o finalidad (Alarcos Martínez, 2014: 30-31).

¿Significa esto que el Renacimiento en general y el Siglo de Oro español en particular fuesen ciegos a la riqueza de matices que surgen de la relación entre un texto y sus hipotextos? El hecho de que Cervantes escribiera el *Quijote*, una obra cuyo núcleo argumental consiste en los vanos esfuerzos de un loco por encarnar un arquetipo literario, y en cuya segunda parte los personajes reaccionen a que sus aventuras hayan quedado recogidas en una novela, junto con que esta obra fuese un rotundo éxito, prueban lo contrario. De hecho, ni siquiera todos estos matices transformadores pasaron desapercibidos para la crítica: el mismo López Pinciano reconoce la existencia de la parodia y diserta sobre ella (1998: 161), siendo que esta no deja de ser, en el fondo, una forma de alteración del hipotexto especialmente visible y desafiante.

Sin embargo, en términos generales, y a pesar de que la práctica sí sacase provecho de estas posibilidades, la teorización no contaba con las herramientas adecuadas para analizar estos aspectos convenientemente y darles la importancia que se merecían. Una vez más, nos topamos ante "la eterna brecha entre la teoría y la práctica literarias, que tendió a ser especialmente ancha en lo que respecta a los escritores españoles del Siglo de Oro" (Riley, 1966: 11). No es algo digno de extrañeza; encontrar una teoría que recoja todas las posibilidades del hecho literario no es tarea sencilla —el mismo Aristóteles parece reconocer que su *Poética* no cubre todos los supuestos (1448b 17-19, 1450b 16-18)—, y acaso no se haya logrado nunca.

2. Las traducciones españolas de la novela griega[41]

La recepción de la novela griega antigua en España está irremediablemente mediada por las traducciones que recibió: al fin y al cabo, si bien algunos lectores cultos podrían acceder a sus traducciones europeas, e incluso una minoría erudita al texto original, una gran parte dependería de que el contenido se vertiese a la lengua castellana. Así pues, estudiar estos trabajos resulta esclarecedor para entender dicha recepción por dos motivos: en primer lugar, el más obvio, permite discernir cómo era exactamente el texto

[41] El siguiente apartado es una adaptación de «Leucipa y Cariclea en España: las traducciones de la novela griega en el Siglo de Oro» (Torres París, 2024b).

al que tuvieron acceso los lectores de la época y en qué difería del original, permitiendo ahondar en la imagen que esta masa de lectores menos ilustrados —o sin la posibilidad de acceder físicamente a los textos originales o a otras traducciones— podían tener de las novelas, y que reflejarían en sus propias reflexiones y valoraciones de las mismas; por otro lado, permite apreciar la visión que tenía el propio traductor del texto, sea esta inconsciente, en el caso de que atribuya *a priori* ciertas características al texto y traduzca conforme a las mismas sin percatarse de sus decisiones, sea consciente, en el caso de que censure o modifique activamente el texto con el fin de adecuarlo a una norma, que, por otra parte, puede ser externa —cualquier censura impuesta por organismos públicos o privados, como la Inquisición—, interna —el propio juicio estético o moral del traductor— o incluso percibida como inherente al texto —de alguna manera, la obra se desviaría del trazado propio de su poética por accidente o impericia del autor y sería labor del traductor enmendar tal error[42] [43]—.

Como ya se ha adelantado, tan solo dos novelas griegas —sin tener en cuenta la adaptación de *Dafnis y Cloe* inserta en *Lidamarte de Armenia*, que de todos modos nunca llegó a imprimirse (Simonatti, 2014: 137) y cuya influencia habría desembocado con casi total seguridad en el género pastoril renacido de la pluma de Sannazaro— llegan a España durante el Siglo de Oro: la paradigmática *Teágenes y Cariclea* y la cínica *Leucipa y Clitofonte,* de Aquiles Tacio. Estas novelas reciben diversas traducciones al español, bastante diferentes entre sí, que ordenamos por obra, para favorecer la comparación en el tratamiento de un mismo material, y cronológicamente. Cabe señalar que, si bien haremos mención también de las traducciones que se han perdido, dedicaremos el grueso de esta sección al comentario de aquellas que todavía conservamos.

2.1. **Traducciones de Heliodoro**

[42] Menéndez y Pelayo muestra una opinión semejante a este punto de vista al considerar que el adulterio de Mélite con Clitofonte "destruye todo el pensamiento de la obra" y alabar a Núñez de Reinoso por purgar tal episodio (2008: 526); más adelante se ahondará en ello.

[43] Este tipo de consideraciones, normalmente, son implícitas, y es debatible hasta qué punto un traductor las conceptualiza de esta forma o es consciente de ellas. No obstante, existe algún caso en el que este enfoque es explícito y radical: se trata de la visión de Hölderlin, que consideraba que el papel del traductor era purgar la obra de las limitaciones que había sufrido en su concepción y que le impedían alcanzar todo su potencial (Steiner, 1991: 62). Sin llegar a semejantes extremos, y en tiempos mucho más cercanos a nuestro tema de estudio, ya se vio cómo d'Audiguier y otros traductores franceses consideraban su deber mejorar la obra que caía en sus manos (Tropé, 2007: 4); López Pinciano se muestra del mismo parecer: "el que traduce es obligado, aunque se aparte de la letra, a conservar, y *aun mejorar*, la grandeza y primor original" (1998: 446; la cursiva es mía).

2.1.1. Fernando de Vergara

Esta es la más antigua de cuantas traducciones de novela griega se emprendieron en lengua española; es también, y esto resulta más excepcional de lo que quizás podría parecer, una traducción directa a partir del texto griego. Fernando de Vergara, helenista de la Universidad de Alcalá de Henares, se habría dispuesto al empeño con rigor filológico nada frecuente —al menos en relación con el resto de traducciones que abordaremos—, como hace patente su interés en hacerse con un manuscrito de la Biblioteca Vaticana para su tarea de crítica textual (Bataillon 1966: 621). Estos aspectos bien merecían augurar, como hacía Menéndez y Pelayo, que "sería probablemente la mejor" traducción a lengua española de la novela griega de su tiempo (2008: 519). Sin embargo, en 1545 la muerte del humanista trunca el proyecto; toma el testigo su hermano Juan y trata de llevarlo a término, y no debió de dejar la traducción muy lejos de finalizada, a juzgar por el hecho de que llegara a pedir permiso para imprimirla, pero los problemas de salud por los que pasa acaban por provocar que este texto quedase inédito en la biblioteca del duque del Infantado (Bataillon, 1966: 621) y, finalmente, acabó por perderse, sin que ya tengamos noticia de él (Menéndez y Pelayo, 2008: 519).

A pesar de que, en términos materiales, esta traducción ya no exista, resulta de gran relevancia para la crítica por dos motivos: por una parte, supone una recepción académica y de una traducción filológica de la novela griega que, lamentablemente, no llegaría a volver a producirse en España hasta el siglo XX; por otra, constata el interés de los círculos intelectuales y puramente humanistas por la novela griega, lo que, a su vez, ha dado pie a utilizarlo como prueba de la habitualmente defendida —y, aunque con matices, rechazada en este estudio— tesis de la especial predilección de la novela bizantina por parte del erasmismo.

2.1.2. El "secreto amigo de su patria"

La primera traducción que conservamos de las Etiópicas, publicada en Amberes en 1554, nos llega firmada por "un secreto amigo de su patria" y es una traducción indirecta a partir de la de Amyot (1547), obispo de Auxerre, si bien el autor afirma haber cotejado también el original. A pesar del escepticismo de Menéndez y Pelayo (2008: 520), el hecho de que su conocimiento de griego no le permitiese abordar una traducción directa no implica que no pudiese consultar puntualmente la fuente original o solicitar la ayuda de alguien más versado; con todo, la única huella de tal cotejo que hemos encontrado, muy tenue y

dudosa, se da en la errónea traducción del término φονῶντα (Hld. II 13, 2), 'sanguinaria', por "ensangrentada", cosa que no sucede en el francés (Amyot, 1553: 41). Es posible que el hecho de que el término griego comparta raíz con φονή, 'sangre derramada', explique esta discrepancia. En cualquier caso, la falta de señales claras, junto con que incluso el prólogo de Amyot esté traducido, llegando a incurrir en contradicciones como decir que "cierto yo no he podido saber, que aya nunca sido traduzido" (Desconocido, 1554: 6), convierten la posible consulta del griego en un asunto puramente anecdótico.

Ya la primera frase de la traducción delata el parentesco: mientras en el griego tenemos la imagen del día sonriente para el amanecer —Ἡμέρας ἄρτι διαγελώσης (Hld. I 1 1)—, el texto castellano, siguiendo el francés "Le jour ne faisait guère que commencer a poindre" (Amyot, 1553: 17), opta por un estilo más sencillo: "El dia no hazia que començar a apuntar" (Desconocido, 1554: 9). Además de en rasgos de estilo, esto también se refleja en otros aspectos. Así, recoge innovaciones del obispo, como la aclaración del significado de "Bucolia" (Amyot, 1553: 5; Desconocido, 1554: 14); y omisiones, como la ausencia de la cita trágica con la que Cnemón trata de evitar el relato de sus desdichas (Hld. I 8, 7). También lo evidencian algunos errores, algunos de Amyot, como interpretar el término ἅβρας (Hld. VIII 7, 7), 'esclava', como un nombre propio "Aura" (Amyot, 1553: 187; Desconocido, 1554: 217), otros cometidos por el traductor español al basarse en el texto francés, como traducir "lauriot" (Amyot, 1553: 73), con que Amyot traduce el χαραδριός griego (Hld. 3, 8, 1), que en realidad se corresponde con el alcaraván, por el inexistente pájaro "laurioto" (Desconocido, 1554: 87). Esta dependencia del francés es, probablemente, la característica más destacable del texto del Desconocido.

A pesar de todo, existen importantes diferencias con la versión francesa. El castellano presenta alteraciones estéticas para hacer la novela más al gusto de la época tanto a nivel estilístico, especialmente a la hora de añadir adjetivos ornamentales —frente a τράπεζαι τῶν ἐδεσμάτων ἔτι πλήθουσαι, (Hld. I 1, 4) y "tables encore toutes couvertes de viandes" (Amyot, 1553: 18), "mesas todas aun cubiertas de preciosas viandas" (Desconocido, 1554: 9)—, como de contenido, como la recurrente e injustificada descripción de distintos personajes como rubios (Desconocido, 1553: 11, 77, 79). Otro rasgo presente, solo en parte original, pero que merece ser destacado por su presencia en todas las traducciones posteriores de novelas griegas tratadas en este capítulo, es la negación del poder de la magia, aun cuando entre en directa contradicción con la trama. En el primer caso, la censura de Calasiris hacia la magia vulgar (Hld. III 16, 3) se vuelve más tajante: "ella

misma en sus preceptos es falsa, y mentirosa" (Desconocido, 1554: 93); en el segundo, compartido con Amyot, los conjuros de una anciana (Hld. VI 14, 4) se califican de "vanidades y supersticiones" (Amyot, 1553: 145; Desconocido, 1554: 169) inmediatamente antes de que logren resucitar a un muerto. Esta forma de "doble verdad" (Américo Castro, 2002: 232) también se comparte con el *Persiles* (cf. Cervantes Saavedra, 1997: 329). A nuestro parecer, estos casos deben leerse como manifestaciones un tanto exageradas de ortodoxia religiosa ante un tema polémico como la brujería; no obstante, dado que se dan también en Amyot, que era francés, no debe caerse en la tentación de magnificar el papel de la Inquisición española en el asunto.

Sin embargo, la diferencia más llamativa entre las traducciones es la tendencia del Desconocido a abreviar pasajes, especialmente digresiones y descripciones extensas, a menudo eliminando la traducción a partir de cierto punto en lugar de resumir. Esto llega a su culmen en el capítulo nueve, que contiene el enfrentamiento bélico entre persas y etíopes, donde suprime desde el final de IX 3, 8 hasta IX 4, 3, de IX 7, 4 hasta IX 8, 6, aproximadamente IX 11, 6 y IX 15, 6… Es posible que algunos de estos pasajes le resultasen de difícil comprensión y por ello decidiera ignorarlos, pero parece más probable que se deba a una intención de purgar la trama de episodios que no se relacionan estrictamente con ella, especialmente cuando se acumulan y ralentizan su desarrollo[44]. Al fin y al cabo, el mundo y el gusto literario de la Edad Moderna —particularmente en su vertiente renacentista— no son los de finales de la Antigua, y el interés de nuestro traductor no parece principalmente filológico.

En líneas generales, esto es lo que atañe a la traducción. No obstante, los rasgos originales de esta edición no se reducen a esta; una vez concluyen tanto la novela original como la versión de Amyot, y cuando esperaríamos que finalizase también la traducción española, el Desconocido agrega una especie de epílogo totalmente original en el que se habla de la descendencia de los protagonistas y de sus conquistas:

[44] Se da en este caso una curiosa inversión de lo que habíamos hallado previamente en el caso de d'Audiguier como traductor de Lope y Cervantes; donde allí encontrábamos el caso de un traductor francés que aborrecía la copia de los españoles y la podaba inmisericordemente en su traducción para contrahacer el texto al gusto de sus compatriotas (cf. Tropé, 2007: 3), aquí hallamos a un traductor español que, ante un texto, traducido a su vez, de mano francesa, opta por abreviar notablemente muchos episodios. Aunque el contraste entre estas situaciones contrapuestas resulte llamativo, no deja de tener explicaciones bastante lógicas: por una parte, el erudito Amyot, conocido entre otras cosas por haber traducido al enciclopédico Plutarco a lengua gala, no era el tipo de lector interesado en el entretenimiento y la evasión al que parece apuntar d'Audiguier; por otra, pasan más de cincuenta años entre ambos sucesos, cincuenta años en los que, notablemente, se asienta el Barroco, con su exuberancia formal, en la literatura española.

> Poco tiempo después Chariclea se sintio preñada, la qual en fin de su tiempo pario un hijo, y una hija juntos, muy hermosos, alos quales llamaron ala hija como su abuela Persina, y al hijo Hyfastenes, tomando la mitad del nombre de su abuelo, y la mitad del de su padre, el qual después fue Rey de Ethiopia, y reduxo a su imperio toda la Persia, y Egipto, como mas largamente en su Historia por Heliodoro se haze mencion (Desconocido, 1554: 292).

De esta forma, trata, quizás un tanto ingenuamente, de subsumir el relato novelesco en una supuesta narración histórica veraz con el fin de aportarle verosimilitud. En aquel tiempo, el aristotelismo todavía no estaba en auge (Forcione, 1970: 11-12), pero la verosimilitud era ya un tema que preocupaba a escritores y eruditos; en el mismo prólogo de Amyot se critican los libros de caballerías por sus fantasías (Desconocido, 1554: 3) y se aboga por "cuentos fabulosos en forma de historia" que, aunque no persigan "otro fin que la delectacion", "es menester que […] sean cercanas delas verdaderas" (Desconocido, 1554: 3). El Pinciano, ya neoaristotélico, diría que "la épica es imitación de la historia" (López Pinciano, 1998: 488), y la relación entre ambos modos textuales ya era motivo de análisis en la *Poética* de Aristóteles (1450a 36-1451b 11).

Aparte de placentera, esta lectura contiene, desde su primera edición, "hermosos discursos, sacados dela philosophia natural y moral" y honestidad (Desconocido, 1554: 4), por lo que, conforme al ideal artístico de la época (López Pinciano, 1998: 112), además de deleitar enseña. En este sentido, el Desconocido adjunta una "Tabla de dichos graves, y agudos, y algunas cosas notables, que se contienen enesta Historia" (1554: 6), donde, aparte de incluir citas sobre la sociedad antigua y filosofía moral, la autoridad de la novela antigua lo lleva a aceptar como hechos probados ideas disparatadas y probablemente formuladas con tono humorístico, como el pintoresco relato del origen de Homero, sustentado en un juego etimológico (Hld. 3, 14, 2-3), que el Desconocido recoge con total solemnidad como "Homero hijo de Mercurio, de donde saco del vientre de su madre una pierna con gran cantidad de vello" (1554: 7). Tal autoridad, por cierto, afecta de modo semejante a López Pinciano, que, a sabiendas de que las *Etiópicas* son ficción, recoge el nacimiento de una niña blanca de padres negros como ejemplo real (1998: 36-37, 38). Así pues, aunque el objetivo principal de esta traducción sea el goce y no dude en alterar el original para adaptarlo al gusto de su época, podemos apreciar una concepción del texto como una obra seria que merece ser observada con gravedad.

2.1.3. La "traducción" de Toledo

En 1563 se publica en Toledo un volumen bajo el título *La muy deleytosa y agradable historia delos afortunados amantes Theágenes y Chariclea, según la escribió Heliodoro*, con la prometedora declaración de haber sido "de griego tradvzida en castellano agora nueuamente" (González Rovira, 1996b: 21); sin embargo, se trata de una mera maniobra publicitaria que resulta ser completamente falsa: el texto se trata de una mera reedición de la traducción indirecta del Desconocido, sin que se aprecie divergencia alguna a lo largo de sus páginas. Únicamente el breve prólogo, firmado por el traductor —sea quien sea que firme bajo ese oficio—, es diferente al de Amyot: en él, se alaba el valor moral de los héroes y se pone de manifiesto la ejemplaridad de sus aventuras:

> Y ninguno hallo semejante a la lealtad, fe y amorosa limpieza con que los verdaderos amantes Theágenes y Chariclea en nuestros tiempos se mostraron y florecieron: ella, hurtada del lecho y tiernos pechos de su madre; y él, hurtado de la ilustre Grecia y generosa casa de su padre. En cuya vida y discurso de afortunado camino se muestran notables y varios trabajos con limpieza, lealtad y firmeza sufridos, para exemplo délos desenfrenados que al presente se gouiernan por sola ociosidad y deleyte (González Rovira, 1994: 24).

También se hace alabanza del efectista comienzo *in medias res* de la novela de Heliodoro: "Y aunque esta historia salteadamente comience con vna manera de admiración, y lleue el ánimo suspenso hasta el quinto libro, fue color rhetórico y sophístico que vsó Heliodoro, su primero author que en griego la escriuió" (González Rovira, 1994: 24). Finalmente, añade para rematar: "El que lo leyere con sentido atento, lleuará exemplo agradable, gozando de suaue historia que, aunque fingida, en dos ilustres de nuestros tiempos se mostró verdadera" (1994: 24), lo que deja abierta la intrigante, aunque difícilmente resoluble, cuestión de qué amantes del mundo real pudo comparar con los protagonistas.

Por lo demás, el texto, según parece, fue enviado a su publicación por un tal Mateo López, quien elucubra González Rovira que pudo ser el autor del prólogo firmado bajo el título de traductor (1994: 20). Dado que desconocemos la identidad del Secreto amigo de su patria, no es posible determinar si el responsable de esta reedición disfrazada de traducción directa —y del griego, nada menos, a pesar de lo poco extendido que estaba en el momento el conocimiento de esta lengua (cf. Gil Fernández, 1997: 207)—, fuera este Mateo López u otra persona que lo hubiera usado de intermediario, era un plagiador sin escrúpulos, alguien cercano al Desconocido que quería difundir su trabajo en territorio español o incluso el propio Desconocido que, tras volver a España —restablecida de

alguna manera su ortodoxia ante las autoridades, si hemos de creer la suposición de Bataillon, que afirma con convicción un tanto excesiva que era "sin duda, un refugiado por causa de religión" (1966: 621)—, hubiera sentido la tentación no ya de propagar su obra, sino de embellecerla con una mentira atractiva para facilitar su venta.

La publicación tiene cierto interés por sus paratextos, pero, dado que no es realmente una traducción, su interés a nivel textual es prácticamente nulo. En cualquier caso, cualesquiera que fueran los motivos tras esta decisión, el experimento no duró: en 1581 se publica de nuevo la traducción del Desconocido y, esta vez, se recuperan el prólogo y la tabla de la edición original, haciendo *tabula rasa* sobre la falaz pretensión que suponía la edición de Toledo (cf. González Rovira, 1996b: 21).

2.1.4. Fernando de Mena

La segunda traducción de las *Etiópicas*, de gran éxito, se publica en 1587 de mano de Fernando de Mena, y consta nada menos que de cuatro ediciones, seis si se cuenta entre ellas una del siglo XVIII (González Rovira, 1996b: 35) y la que realizó, con su estudio preliminar, López Estrada en el año 1954. Según el mismo Fernando de Mena declara, tomó como base para su traducción la latina de Stanislao Warschewiczki y contó con la supervisión y cotejo con el griego del catedrático Andrés Schott. Esta es, probablemente, la traducción de más calidad filológica y con mayor respeto por el original de cuantas se conservan de la época, lo que, habida cuenta de que no se trata ni siquiera de una traducción directa, da buena idea de cuán mediado llegó el texto a los lectores de la época. La reproducción íntegra de prácticamente todas las digresiones y la falta de censura ante lo erótico que se aprecia en pasajes como "Cariclea entonces, abrazándose con Teágenes, le comenzó de besar de seiscientas maneras" (Mena, 1954: 49) son, sin embargo, muestra patente de su afán de fidelidad.

La huella de Warschewiczki en el texto se aprecia no solo en su "latinismo", que valora negativamente López Estrada (Mena, 1954: XV), sino también en otros detalles: así, cuando traduce σμῆνος κακῶν (Hld. II 21, 5) por "examen de miserias y males" (Mena, 1954: 86), podría parecer que deshace la metáfora por estética; no obstante, al consultar el latín, en que se vierte como *malorum examen* (Mitscherlich, 1798: 128), término este último que significa precisamente 'enjambre', todo parece indicar que se trata no de una decisión consciente, sino de un error de traducción. No obstante, a pesar de estos tropiezos puntuales, el texto castellano se apega mucho al latino, que es a su vez notablemente fiel

—Menéndez y Pelayo la denomina "interpretación latina literal" (2008: 520)—, por lo que no existen demasiadas divergencias.

Sin embargo, las lenguas clásicas no son las únicas utilizadas por Mena: a pesar del desdén que muestra en el prólogo (Mena, 1954: 3), el traductor consultó y, en ocasiones, imitó muy de cerca tanto el texto de Amyot como el del "secreto amigo de su patria". En los casos en que coinciden las tres versiones, podríamos acaso conceder que fuese solo la francesa, menos denostada en el prólogo, la utilizada. Tal es el ya mentado caso de ortodoxia contradictoria ante la magia (Amyot, 1553: 145), que aquí se reproduce como "cosas supersticiosas y llenas de vanidad" (Mena, 1954: 243), lo que, por cierto, no consideramos una mera reproducción mecánica, sino la suscripción de una postura religiosa común. No obstante, encontramos también expresiones que solo se corresponden con el Desconocido, llegando incluso a coincidencias exactas: es el caso de "tú tienes la muerte que mereciste", que aparece palabra por palabra en ambos (Mena, 1954: 72; Desconocido, 1554: 51).

Estilísticamente, el traductor procura embellecer el texto con añadidos puramente ornamentales —califica, por ejemplo, de "bien ordenada" una procesión a pesar de ser esta totalmente espontánea (Mena, 1954: 258)—, si bien, en ocasiones, también aligera la expresión: así, la arenga ἀλλὰ θῆγε τὸ φρόνημα καὶ πρὸς τὸ ἀνδρειότερον ὄρθου τὴν γνώμην, "pero afila el juicio y endereza el ánimo hacia mayor valentía" (Hld. II 18, 4), se convierte simplemente en "esforzad, esforzad" (Mena, 1954: 80).

El rasgo estilístico más característico de su traducción es, de todas formas, la tendencia a reduplicar términos, que confiere a la prosa un ritmo más pausado y solemne. Este no es en absoluto un rasgo exclusivo de Fernando de Mena: Menéndez Pidal se refiere a esta tendencia a reduplicar los términos, "modo […] de expresión muy corriente entonces", de la siguiente manera:

> Este curso lento de la palabra, este deleite moroso que se entretiene a cada paso en la yuxtaposición de sinónimos, es, sin duda, el carácter más saliente en la lengua de casi todo el siglo XVI. Tiene de humanismo el apoyarse en el estilo de Cicerón y de otros oradores latinos, que también gustaron de esta repetición de sinónimos y otras tautologías; y tiene de hispanismo el responder a la natural facundia española (2020: 362).

También hay rasgos de este fenómeno al otro lado de los Pirineos, y, de hecho, el propio Amyot muestra esta tendencia en algunos pasajes a lo largo de su traducción: así, por

ejemplo, Παίδων πρὸς λῃστῶν *ἁφαιρεθεὶς* καὶ τοὺς μὲν *ἀδικοῦντας* γινώσκων… (Hld. II 22, 4, 2-4; la cursiva es mía) se convierte en la traducción francesa en "i'ay perdu mes enfans, que les brigands ont *rauis, & emmenez*, & sçay qui font ceux qui m'ont fait *ce tort, & cest outrage*" (Amyot, 1553: 50; la cursiva es mía). No obstante, Mena supone un caso especialmente acusado de esta tendencia y totalmente independiente de la influencia del francés, como se ve en numerosos pasajes en los que el obispo de Auxerre no hace usos de los dobletes y Mena sí —por ejemplo, "Isis, la déese du pays" (Amyot, 1553: 3) frente al doblemente reduplicado "la diosa Isis, patrona y protectora de aquella región y comarca" (Mena, 1954: 16)—.

En algunos casos, pocos, este rasgo de la traducción al castellano viene propiciado por la versión latina: así, ἐπυρπολεῖτο (Hld. II 1, 1) se duplica en latín con *igni atque incendio vastabatur* (Mitscherlich, 1798: 85), vertido en castellano como "se iba abrasando y consumiendo con el fuego" (Mena, 1954: 60). Sin embargo, en la mayoría de ocasiones se trata de un rasgo original de Mena: "vacía y sola de gentes, pero llena y cargada de otras cosas" (Mena, 1954: 12), frente a *vacua nabigantibus, sed plena oneris* (Mitscherlich, 1798: 4); "mujeres públicas y vulgares" (Mena, 1954: 42) frente a *vulgarem Venerem* (Mitscherlich, 1798: 56)…

En ocasiones, Mena adapta el contenido a una estética contemporánea. Lo mismo que el Desconocido, también tiene cierta tendencia a convertir los personajes en rubios (Mena, 1954: 16), incluso cuando esto contradice el original —"rubias" (Mena, 1954: 112) frente a μελαινομένων (Hld. II 35, 5) y *fuscis* (Mitscherlich, 1798: 168)—. Algunos pasajes llegan a diferir notablemente de su modelo. He aquí una descripción de Delfos en el original y en la versión latina: Ἐπαινέσας οὖν τῶν τε δρόμων καὶ ἀγορῶν καὶ κρηνῶν τὸ ἄστυ καὶ Κασταλίαν αὐτήν (Hld. II 26, 4); *Collaudato igitur a curriculis, foris, et fontibus, oppido, et ipso Castalio fonte* (Mitscherlich, 1798: 144-145). En oposición, obsérvese cómo la versión castellana no solo multiplica sus adjetivos, sino que incluso se asimila en cierto grado al modelo de un *locus amoenus*: "después de haber contemplado y alabado los anchos y espaciosos llanos donde corren los caballos, los herbosos campos, las claras y espejadas fuentes, y aquella tan famosa de Castalia…" (Mena, 1954: 97).

Para hacerse una idea del aspecto general que presenta esta traducción, puede ser de utilidad presentar un pasaje de cierta extensión en el que se aprecien algunos de sus rasgos. Dado que ya se ha citado durante el apartado sobre el tono de la novela griega (p. 189), la presentación de los protagonistas en la novela puede ser de gran utilidad:

> Vieron una doncella sentada sobre una peña, de tan rara y extremada hermosura, que en sola su vista daba muestra de ser alguna diosa. Y puesto caso que el miserable estado en que se hallaba, la hacía estar triste y llorosa, no dejaba por eso de parecerse en ella el valor y grandeza de ánimo de que era dotada. En la cabeza tenía una corona de verde laurel, y de sus espaldas le colgaba una aljaba de saetas. Debajo del brazo izquierdo tenía arrimado su arco, dejando descuidadamente caer la mano. El cobdo del brazo tenía sobre el muslo derecho, y la mano, puesta en la mejilla, con que sustentaba la hermosa cabeza. Los ojos, hincados en tierra, mirando un hermoso mancebo que en el arena estaba tendido, lleno de muchas heridas, el cual parecía que se iba meneando y estirando, como quien despierta de un profundo sueño, de los más cercanos a la muerte. Con todo esto, se descubría en él una varonil hermosura, porque la blancura de su rostro, acompañada con la sangre que por él estaba esparcida, resplandecía en mucho mayor grado. Sus ojos, el dolor de las heridas y el desmayo y debilidad que tenía, se los hacía cerrar y tener como amortiguados, mas la hermosura de la doncella se los hacía abrir y tiraba para sí, pudiendo más el afición con que la miraba y el consuelo que tomaba dello, que el dolor que le constreñía a tenellos cerrados y caídos (Mena, 1954: 14-15).

En términos de contenido, apenas se aprecian divergencias de sentido entre el original y la traslación de Fernando de Mena: si se analiza el texto de manera puntillosa, la única diferencia es que Heliodoro no dice que Teágenes "se menease" ni que "se estirase" al despertarse, pero todo lo demás es prácticamente idéntico; "pudiendo más el afición con que la miraba y el consuelo que tomaba dello, que el dolor que le constreñía a tenellos cerrados y caídos" es también un añadido de la traducción —añadido que, por cierto, no figura en el texto latino (Mitscherlich, 1798: 8)—, pero un añadido puramente explicativo que se deduce por entero del texto y que simplemente refuerza una explicación.

En cuanto el estilo, sí hay algunas divergencias, si bien tampoco muchas ni muy profundas. En primer lugar, la sintaxis sufre cambios para acomodarse a la lengua de recepción y la retórica del momento; así, por ejemplo, la construcción de participio τι κάλλος καὶ θεὸς εἶναι ἀναπείθουσα se vierte en una consecutiva "de tan rara y extremada hermosura, que en sola su vista daba muestra de ser alguna diosa". También hace uso de dobletes expresivos —"rara y extremada hermosura", "triste y llorosa", "valor y grandeza"…— en varias ocasiones, si bien no con tanta asiduidad como en otros pasajes. También hace un uso puramente ornamental del adjetivo en algunos casos —"verde laurel", "hermosa cabeza"— y de algunos añadidos que, sin ser estrictamente adjetivos, sí funcionan como tal —"aljaba *de saetas*"—.

Puede, en definitiva, hablarse, tanto en lo que atañe al pasaje comentado como a la traducción en su conjunto, de una versión por lo general fiel —al menos, para los estándares de la época, muy distintos en este aspecto a los contemporáneos—, si bien denota a menudo un esfuerzo por embellecer y solemnizar el texto. Esta traducción supuso el texto más manejado durante todo el Siglo de Oro; según refiere Menéndez y Pelayo, aún en el siglo XVIII era la versión manejada por el público (2008: 521).

2.1.5. Agustín Collado del Hierro

Según refiere Pérez de Montalbán en 1632, existía una traducción de las *Etiópicas* firmada por Agustín Collado del Hierro que había sido publicada (cf. González Rovira, 1996b: 22). Pocos detalles se conoce de este trabajo: su rasgo más destacado, sin duda, se trata de que está compuesta en quintillas, a juzgar por el fragmento citado por Pellicer en *El fénix y su historia natural*, el único que se conserva. Pellicer la considera "traducción docta de Heliodoro" y, en el pasaje conservado, se compara a la joven con el ave fénix, siguiendo —según refiere el polígrafo— a Claudiano:

Con más gallarda apostura
que la ave generosa
[mudada en mejor figura]
sale a juventud hermosa
de la falsa sepultura.

Entre el concento vocal
mostró el decoro inmortal
en el templo Cariclea
de mucha pompa eritrea
bañado el manto real.

Y como su luz flameante
que en Egipto la decora,
cohorte sigue volante,
que de su reina adora
todo el camino fragrante.

Tal la sigue, tal la espera,
cuanta deidad la venera,
religiosa Menfis sabia,

como Fénix al Arabia
vuelta a su estancia primera (Mena, 1954: LXXXV).

La mención a Menfis permite situar el fragmento durante el episodio de Ársace, esposa del sátrapa que trata de seducir a Teágenes y, ante sus negativas, recurre a la violencia y al dominio que le confiere su posición, o sus inmediaciones. Más allá de esto, resulta un poco más difícil determinar el pasaje concreto: está claro que en este nos encontramos una muestra de devoción por parte del pueblo de Menfis hacia Cariclea, pero esto sucede en varios momentos de la narración. Por una parte, la mención al templo puede remitir al momento en que, tras poner fin el sacerdote Calasiris al enfrentamiento entre sus hijos, los protagonistas y el anciano van a hacer una ofrenda a Isis en celebración, lo que provoca que se formen una serie de comitivas espontáneas que siguen a los personajes (VII 8, 5-7); sin embargo, esto haría de la "mucha pompa eritrea/ bañado el manto real" un elemento ornamental totalmente gratuito e injustificado en el texto original.

Por su parte, esta "pompa eritrea" —recuérdese que ἐρυθρός significa 'rojo'— puede interpretarse como metáfora del fuego que le cubre el manto sin dañarla, de modo que podría tratarse del momento en el que la tiránica Ársace hace quemar viva a Cariclea como castigo por un delito que no cometió, pero una piedra de cualidades maravillosas protege a la joven del fuego, lo que es interpretado como signo de inocencia y de protección divina por el pueblo de Menfis, que trata de rescatarla de su destino (VIII 9, 15-16). Si siguiésemos esta lectura, encontraríamos un contexto inmejorable la comparación con el fénix, que aunaría su belleza en general con el rasgo de resurgir indemne, incluso embellecido —las llamas, nos dice Heliodoro, tan solo realzan la belleza de la princesa etíope (Hld. VIII 9, 13, 10-11)— del fuego en que se consume. Esta interpretación deja, sin embargo, el problema de no justificar el templo, ya que la —frustrada— ejecución de Cariclea no se produce en uno, sino en un lugar indeterminado fuera de las murallas (Hld. VIII 9, 10, 1-2), si bien Collado podría haber modificado este hecho, quizá para enfatizar el carácter de ordalía del episodio (cf. Biron, 2019, para el caso de la traducción de Amyot), acentuando los aspectos religiosos.

No hay demasiado a lo que aferrarse al hablar de esta traducción: sea del pasaje que sea, está claro que el autor tomó notables libertades estilísticas, dado que la comparación con el ave fénix que vertebra el único pasaje que conservamos no aparece en el texto original. Acaso pueda inspirarse, al menos parcialmente, en la digresión sobre esta ave presente en la *Leucipa* (Ach. Tat. III 25), en la que, si bien no se menciona su característica capacidad

de renacer, sí consta su cortejo de aves, χοροὺς ἄλλων ὀρνίθων ὥσπερ δορυφόρων (III 25, 5), y "el camino fragrante" puede relacionarse con la bola de mirra en la que el fénix muerto es enterrado (III 25, 4). Ninguno de estos rasgos está ausente de la comparación de Claudiano —y, de hecho, la extrema semejanza entre *iter fragantis* (*Carm. Min*. 27, 80) y "camino fragrante", por más que propiamente no signifiquen lo mismo, parece confirmar la impresión de Pellicer de que el poema latino fue el hipotexto principal[45]—, pero la elección de esta imagen bien puede haber sido propiciada por la coincidencia de género entre las *Etiópicas* y *Leucipa y Clitofonte*, lo que estrecharía todavía más estas dos novelas en la conciencia colectiva del público aurisecular.

La elaboración de este pasaje, a pesar de su brevedad, es notable, y lo bastante compleja como para arrojar dudas sobre que pertenezca a una traducción completa de las *Etiópicas*; si bien no es imposible que este pasaje constituya una cierta anomalía —las citas extraídas de antologías y otros textos similares a menudo pueden ofrecer una visión engañosa del texto del que se extraen— y la versificación de Agustín Collado fuera en términos generales más directa, un proyecto tan vasto como la transfiguración de *Teágenes y Cariclea* —con diferencia la más extensa de las novelas griegas que conservamos— en esta poesía de tintes gongorinos parece difícil de llevar a puerto, y más aún de desaparecer sin dejar apenas rastro tras lograrlo. Ni la mención de Pérez Montalbán, en que lo llama "el celebrado poema de *Teágenes y Clariquea* [sic]" (González Rovira, 1996b: 22), ni la alabanza de Lope de Vega, que dice a Cariclea que más le debe a los versos de Collado que a la prosa de Heliodoro (Lope de Vega, 1630: 76), prueban que se trate de una traslación completa; el traductor-adaptador bien puede haber seleccionado un pasaje o episodio de su consideración y adaptarlo al verso y a la retórica contemporáneas, creando un poema unitario a partir de él que conservase, a pesar de todo, unas dimensiones más asequibles.

Todas estas consideraciones, sin embargo, quedan en el terreno de la hipótesis. Los restos que nos han llegado de esta versificación son exiguos, y no nos permiten hacernos una idea cabal de cómo era en su conjunto esta traducción —si es que era realmente una traducción como tal, como afirma Pellicer— ni de la influencia que pudo tener en su momento.

2.2. **Traducciones de Aquiles Tacio**

[45] Para una mayor comprensión de las posibles mediaciones textuales del pasaje, cf. Ponce Cárdenas, 2014.

2.2.1. *Clareo y Florisea*

La primera traducción al castellano de la *Leucipa*, la primera en realidad de la novela griega, de 1552, es un caso tan particular que apenas merece tal nombre. Bajo el título de *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, se trata de una novela, firmada por Alonso Núñez de Reinoso, en la que se integra la traducción de parte de la *Leucipa*. Según nos cuenta el autor en el prólogo de su obra, tomó los *Amorosi ragionamenti* de Lodovico Dolce, de 1546, que, como se vio más arriba, traducen al italiano los cuatro últimos libros de la novela de Aquiles Tacio, y, por parecerle "cosa de gran ingenio y de biva y agraciada invención", decidió escribir la novela "imitando y no romançando" (Núñez de Reinoso, 1997: 95). Este supuesto desconocimiento de la obra entera, sin embargo, no fue tal: como prueba Zimic (1967), el autor tuvo acceso, acaso en una fase avanzada de la composición de la obra, al texto completo, probablemente en la traducción de Coccio, de 1551, y así lo prueba el episodio del cautiverio de Isea en el capítulo 20, fuertemente inspirado en un episodio similar en el libro III de la *Leucipa*. En su edición, Teijeiro encuentra otros ecos de los cuatro primeros libros (Núñez de Reinoso, 1991: 33-36), pero nosotros los consideramos muy dudosos.

La parte que se corresponde con la traducción de Dolce cubre hasta el capítulo décimo noveno. Esto ha llevado a considerar desde Menéndez y Pelayo (2008: 528) dos partes diferenciadas: la primera sería de tipo bizantino; la segunda, caballeresca. No obstante, la parte que se corresponde con la *Leucipa* se nos presenta entreverada de episodios y motivos caballerescos; además, el mundo en el que se desarrolla, propio del romance (cf. Núñez de Reinoso, 1997: 26-29), permite integrar elementos tremendamente diversos en un marco totalizador: así, por ejemplo, encontramos en el décimo capítulo a los protagonistas, provenientes de la Antigüedad pagana, en la ínsula de la Crueldad, donde yacen enterrados distintos personajes históricos y mitológicos, escuchando una narración acontecida en Valencia.

Este ambiente impregna no solo la acción, sino también sus personajes. El equivalente de Clitofonte, Clareo, se nos muestra aquí más noble en todos los sentidos: frente al carácter burgués y privado de Clitofonte, este es "de noble sangre" (Núñez de Reinoso, 1997: 97) y pasa sus días en Alejandría "conversando con todos domésticamente y entrando en justas y torneos" (Núñez de Reinoso, 1997: 109); en el ámbito moral, no solo se mantiene fiel a su amada (Núñez de Reinoso, 1997: 152), aquí llamada Florisea, sino que también venga su aparente muerte en un duelo (Núñez de Reinoso, 1997: 140-141). También la

causa de la peregrinación de los amantes es más pura que en el original, donde huían por la vergüenza de haber sido descubiertos cuando iban a mantener relaciones sexuales; aquí, la causa de "no casarse con Florisea sino de tenella como propia hermana" parece ser, simplemente, que "donde ay amor verdadero ningún peligro se teme y todo se intenta" (Núñez de Reinoso, 1997: 98). Incluso aspectos menos halagadores para el retrato del personaje, como el hecho de que, como censura Zimic, se case con Isea —aunque, como en el original de Aquiles Tacio, sin consumar el matrimonio— "por motivos patentemente materiales, por oportunismo", lo que lo reduce a "un tipo de hombre moralmente débil que explota cínicamente los sinceros sentimientos de una pobre mujer, con el solo deseo de salvarse de una posible ruina económica" (1974-1975: 46-47), pueden entenderse como reflejo de esta condición noble: precisamente es este carácter público que gana el personaje en manos de Reinoso el que hace que, por cuestiones de honra, sea para el protagonista "muy gran vergüença que en una tierra en la qual tan honrradamente avían tratado, mostrasen flaqueza ni neçessidad" (Núñez de Reinoso, 1997: 123); a mayores, para poder seguir la vía marcada por Aquiles Tacio, Núñez de Reinoso necesitaba una excusa que llevase a que, en un primer momento, su protagonista aceptase el matrimonio.

Otros personajes se ven demudados también, como Rosiano, figura del amigo fiel en la que en el Clareo convergen Clinias y Sátiro. Sin embargo, el cambio más profundo probablemente sea el del personaje de Isea, la contraparte de Mélite, pues, en esta versión, es ella, y no Clitofonte, quien narra la historia. Este simple hecho provoca en cadena una serie de cambios que alteran profundamente el original. En primer lugar, el personaje, ahora protagonista, cobra tintes más amables: la Mélite original ya gozaba de cierta simpatía por parte del lector, tanto por su lograda etopeya como por ser aliada de los protagonistas en el tramo final, pero Isea la acrecienta con un carácter más emotivo, menos sexual —obsérvese cómo, mientras Clitofonte tiene que sosegar a Mélite ante la ausencia de sexo (Ach.Tat. V 16, 8), Isea decide ceder ante Clareo "por sosegallo y no enojallo" (Núñez de Reinoso, 1997: 132)— y, sobre todo, más patético. Y es que el cambio de perspectiva obliga a que las intrincadas peripecias de dos amantes que contra todo pronóstico consiguen casarse y vivir felices se conviertan en fuente de dolor y no de dicha, trastocando incluso el género al que pertenece el libro: el Clareo tal vez sea una pieza fundamental en la historia de la novela bizantina, pero su punto de vista desplazado hace que sea otra cosa, incluso cuando traduce.

Por lo demás, la voz narrativa de Isea, aunque epistemológicamente tan poco firme como la de Clitofonte, le hace clara ventaja en lo emocional: mientras este último mantenía una absoluta imperturbabilidad ante los sucesos que le habían acaecido y reducía sus intervenciones, en consonancia con el carácter retorizante de la novela que ya hemos descrito anteriormente, a digresiones un tanto pedantes, más adecuadas al novelista que a su personaje, Isea muestra una total implicación emocional desde la primera página, donde declara que solo busca piedad (Núñez de Reinoso, 1997: 97), e impregna de un melancólico tono elegíaco toda la obra. Ella misma expresa en cuanto su personaje se introduce en la narración con qué ojos ve su historia: "¡O triste de mí! ¡Qué triste era yo! Y tristes busqué, y triste bivo, y triste biviré siempre" (Núñez de Reinoso, 1997: 115). En palabras de Christine Marguet,

> la influencia de la literatura sentimental —en un sentido muy extenso, pues podemos incluir a Ovidio y Séneca, fuentes citadas por el propio Núñez de Reinoso en el paratexto— es perceptible sobre todo en el personaje de Isea, y su voz, que privilegia el *pathos*, expresa el amor como frustración y sufrimiento, y un malestar sin fin. Núñez de Reinoso hace suyo el final feliz para la pareja heroica, lo cual es la regla en las novelas griegas y luego bizantinas, condenando a los demás personajes, si es que porfían en su amor a uno de los protagonistas, a la desesperación (1999: 17).

Asimismo, en una novela en la que las distintas fuentes pueden parecer "torpemente integradas" (Marguet, 1999: 17) —por más que precisamente esta notable disparidad sirva también para admitir en su seno todo tipo de materiales, como ya se ha dicho—, Isea, con su voz narrativa y elegíaca constante, cumple una importante función de unificación de la obra, como señala Jiménez Ruiz (Núñez de Reinoso, 1997:18-19). Las particularidades de la narradora permiten hacen más liviano el tránsito entre los esquemas convencionales de los diferentes géneros: "el personaje de Isea es suficientemente atípico como para hacer de puente entre los distintos géneros sin ser alterado apenas. Es un personaje genéricamente errabundo" (Marguet, 1999: 19).

En lo que respecta al texto propiamente traducido, su tendencia a la brevedad se manifiesta en la supresión de digresiones —el episodio en el que Clitofonte narra el mito de Procne (Ach.Tat. V 5) desaparece sin dejar rastro, por ejemplo— y en un estilo por lo general más parco —obsérvese cómo se reduce la descripción de Alejandría en el *Clareo* (Núñez de Reinoso, 1997: 107) con respecto al original (Ach.Tat. IV 1, 1-4, 2, 3)—. No obstante, puede llegar a extenderse más que el original en los discursos más importantes,

que pasan de un estilo retórico e intelectualista a uno más directo y emocional. Sus mejores ejemplos son el planto de Clareo por Florisea (Núñez de Reinoso, 1997: 112-113, frente a Ach.Tat. V 7- 8-9) y la defensa que hace esta última de su libertad (Núñez de Reinoso, 1997: 163, frente a Ach.Tat. VI 22; vid. infra, p. 303 y 391, respectivamente). Aprovechando que ya hemos visto el retorizante planto de Clitofonte por su amada muerta (p. 187), podemos compararlo con la sentimental versión de Núñez de Reinoso:

> ¡O desdichada y sin ventura Florisea, y qué muerte tan dura los hados te quisieron dar cortando y rasgando la hoja de tu vida en tan tierna edad, no guardando las parcas la orden que a tus tiernos años era devida! ¡O mares, o çielos, o montes, o tierras! ¡A vos me quexo, a vos otros llamo, a vos otros pido que no consintáis que biva quien tan aborresçida la vida tiene! ¡O Florisea, de mí tan amada y querida, y quán mal galardón te dio la fortuna, y quán mal te pagué los grandes trabajos que por mi sufriste y pasaste! Yo te saqué, querida señora mía, de casa de tu padre, adonde eras regalada y de todos querida y amada, como única y sola hija; yo te truxe por los mares bravos, no siendo usada en tales fortunas ni trabaxos; por mí dexaste tu tierra, por mí dexaste tus padres, por mí veniste a reynos estraños. En galardón de lo qual, sin cabeça, arrojaron tu cuerpo en la brava y loca mar. Pues, ¡o gargantas del amarillo infierno!, abríos todas y tragad hombre tan sin ventura. Y vos, ondas del río Letheo, río de olvido, y vos otras, lagunas dolorosas y tristes, ahogad mi cuerpo y quitad mi vida. Y vos mares, causa de todo mi mal, ¿por qué no venís y en mí vuestro furor todo executáis dándome la muerte, como disteis a quien era mi vida, a quien era mi gloria, a quien era mi descanso, por quien siempre bivía y sin ella vivir no puedo? ¡O crueles hados, o cruel muerte, o cruel Menelao! A todos os acuso y a Dios de todos me quexo. ¡O cuerpo dulce, o miembros pesados, o manos mudadas! Y, ¿qué es de aquella hermosa cabeça, de vos tan sin piedad cortada? ¿Adónde son agora aquellos claros y hermosos ojos? ¿Adónde son agora aquellos ruvios cabellos, aquellos blancos dientes, aquella pequeña y colorada boca, aquel lindo cuello, aquella tan hermosa frente, aquellas blancas y coloradas façes? ¡O Florisea, vida y señora mía, y qué tristes bodas haré yo con este tronco, vos muerta y perdida! ¡O bienaventurado mar, pues en breve espacio escondiste en ti la cosa más noble y de mayor hermosura que otra ninguna hasta aquí se ha visto! Pero, pues que la embidiosa fortuna me quitó poder besar tu hermoso rostro, a lo menos no me quitará que yo no abrace aqueste sangriento cuerpo y con muchas lágrimas bañe, pues quiso mi ventura darme por muger y esposa una donzella muerta y sin cabeça, vista cortar por mis propios ojos (1997: 112-113).

No queda ni rastro de la retórica forense del texto griego en este discurso; en su lugar, el tono es profundamente elegíaco, con notables notas garcilasianas (Núñez de Reinoso,

1997: 257). La *amplificatio* a la que se somete el original es desmesurada, y apenas deja nada que pueda considerarse traducción: tan solo "en breve espacio escondiste en ti la cosa más noble y de mayor hermosura que otra ninguna hasta aquí se ha visto" es traducción, más o menos libre y con un añadido para aumentar el encarecimiento de Florisea, de ἐν ὀλίγῳ τὸ πᾶν σου κρατεῖ (Ach. Tat. V 7, 9, 3), y "pues que la embidiosa fortuna me quitó poder besar tu hermoso rostro, a lo menos no me quitará que yo no abrace aqueste sangriento cuerpo", una adaptación de ἐπεί μοι τῶν ἐν τῷ προσώπῳ φιλημάτων ἐφθόνησεν ἡ Τύχη, φέρε σου καταφιλήσω τὴν σφαγήν (V 7, 9, 3-4) en la que se sustituye el beso a la herida por un abrazo.

Para más detalle sobre el *Clareo* como traducción, José Jiménez Ruiz ha realizado una prolija comparación con el texto italiano en su edición de 1997, en la que también estudia otros aspectos de esta obra singular. Evidentemente, en esta tesis se volverá sobre esta obra más adelante; en este apartado tan solo hemos tratado de bosquejar los rasgos más significativos de cómo traduce Núñez de Reinoso, sin tener en cuenta —más allá de lo imprescindible al cotejar la obra de Aquiles Tacio y su traducción— su entidad como novela en sí misma.

2.2.2. Diego Ágreda y Vargas

La última traducción conservada de la que vamos a tratar se publica en 1617, bajo el título de *Los mas fieles amantes, Leucipe y Clitofonte, Historia Griega por Aquiles Tacio alexandrino, traduzida, censurada, y parte compuesta por Diego Ágreda y Vargas*. Pronto veremos que ninguno de estos adjetivos es gratuito.

Aunque Ágreda no declara sus fuentes —por más que en la suma del privilegio sí se afirme que fue "traduzida por el susodicho [Ágreda y Vargas] de lengua griega en castellana" (1617: 3b de la introducción), lo que bien pudo ser una suposición de los editores y no una declaración del propio Diego—, una comparación con la traducción italiana de Coccio revela que esta fue el texto que manejó principalmente, si es que llegó a cotejar otros, confirmando lo afirmado por la crítica ya desde Menéndez y Pelayo (2008: 522). En algunos casos, esto se aprecia por motivos estilísticos: por ejemplo, "el prado adornado de copia de flores" (Ágreda y Vargas, 1617: 2) es una solución sospechosamente similar a "il prato era adorno di molta copia di fiori" (Coccio, 1598: 2), para ἐκόμα πολλοῖς ἄνθεσιν ὁ λειμών (Ach.Tat. I 1, 3). En otros, algunos cambios parecen arbitrarios hasta cotejarlos con el italiano; así, cuando el traductor califica de "rubios"

(Ágreda y Vargas, 1617: 44) los cabellos de alguien poco antes descrito como "de color mulato" (1617: 42), podríamos sospechar una tendencia a describir el pelo como rubio, aunque contradiga otros pasajes, si ignoramos que puede tratarse de una mala interpretación del italiano "ruvida" (Coccio, 1598: 81), fonéticamente semejante, pero que significa, como ἀγρίαν (Ach.Tac. III 12, 1), 'despeinado'. Con todo, a pesar de ser una traducción indirecta, la inmensa mayoría de cambios se producen en el traslado al castellano, la mayoría de veces conscientemente; no en vano Menéndez y Pelayo la considera una "paráfrasis harto infiel" (2008: 522); más comedido, García Gual la califica de "versión un tanto libre" (2005: 95).

A nivel estilístico, el traductor muestra dos tendencias marcadas: una a actualizar el texto y otra a la brevedad. La primera se manifiesta tanto en el uso de adjetivación ornamental y a menudo valorativa —"la afligida señora" (Ágreda y Vargas, 1617: 3) frente a "la giovane" (Coccio, 1598: 3) y ἡ παρθένος (Ach.Tat. V 1, 10)— como en la adaptación de imágenes a un imaginario más convencional; así, αἵματος τὸ ἄνω καὶ γάλακτος τὸ κάτω (Ach.Tat. I 15, 5) se transforma, contra el italiano (Coccio, 1598: 24), en "en la inferior parte enbidiava la nieve, y en la superior los mas encendidos rubies" (Ágreda y Vargas, 1617: 14). Este proceso se extiende en ocasiones a adjetivos, como cuando el elefante pasa de ser feo (Ach.Tat. IV 5, 1) a "feroz" (Ágreda y Vargas, 1617: 54), si bien el italiano, donde se le llama "brutto" (Coccio, 1598: 102), puede haber servido de paso intermedio. A estos aspectos se unen, salpicados aquí y allá, sentencias e ideas propias de su época, como la tan popular en la novela bizantina del amado como "centro del alma" (Ágreda y Vargas, 1617: 17).

Esta forma de actualizar el texto para un gusto contemporáneo no pasa necesariamente, aunque sí a menudo, por hacerlo más sencillo: a fin de cuentas, al ser una traducción publicada en 1617, no carece de tintes barrocos. Un ejemplo de esta retórica elevada pero profundamente divergente con respecto al original se da en la *amplificatio* del discurso de Clitofonte por la muerte de Leucipa (p. 187). Dicho pasaje resulta especialmente conveniente para este estudio al haberlo analizado ya en sus versiones anteriores, tanto en la original como en la adaptación de Reinoso:

> Verdaderamente, Leucipe, que pagaste al doble la deuda común, pues quedas dividida en la tierra, y el mar: yo tengo las reliquias de tu cuerpo, mas en pequeña parte goza el mar de la hermosura, de que me ha privado la fortuna embidiosa de que pudiesse consolarme con el coral de tu boca, con el marfil de tus dientes, con la grana de tus mexillas, con el évano

> de tu cabello, y con tus hermosas luzes, de quien el sol las recibe, que aunque eclipsadas para mi alma, no pueden padecer disminución. Si me quedaron tus hermosas manos fue para más desconsuelo, pues veo que cada una señala en el relox hermoso de tu cuerpo la hora cierta de tu triste muerte, y mi desdicha (Ágreda y Vargas, 1617: 68-69).

En este discurso, si bien se mantienen algunos rasgos del original —la doble muerte, la posesión de la entereza en la "en pequeña parte" que supone la cabeza—, se aligera notablemente el tono de pleito; en la parte añadida, se sigue una retórica totalmente convencional en la que se comparan, con probable influencia del petrarquismo, las distintas partes de la cabeza de Leucipa con materiales preciosos y, finalmente, se hace gala de una imagen profundamente conceptuosa que, si bien iguala —si no supera— en complejidad la retórica de Aquiles Tacio, sigue siendo más patética y, en ese sentido, convencional con lo esperable en un contexto semejante que el original. Así, aun en los casos en los que no se produce una simplificación, se convencionaliza la prosa con respecto al contexto de traducción; simplemente, este contexto barroco da lugar a una convención notablemente compleja.

En cuanto al rasgo de la *brevitas*, aparte de en una curiosa tendencia a eliminar ciertas intervenciones y a poner otras en estilo indirecto para agilizar los diálogos, se refleja sobre todo en la reducción y eliminación de digresiones, tan abundantes en la obra original, a menudo siguiendo el procedimiento ya visto en el Desconocido de cortar la traducción en cierto punto en lugar de resumir. Así, se elimina de II 11, 2 a II 12, 1, la intervención de Querefonte en II 15, la descripción de la caza del hipopótamo en IV 3, 3-5… El interés del traductor está más en la trama y su desarrollo que en el acopio de hechos notables y discursos en el que a veces deviene esta novela griega, curiosamente tan cercana a la miscelánea.

Respecto a la censura, y aunque no pase de la anécdota, Pedro de Valencia calificó en un informe esta traducción de "sin ofensa a las costumbres" (Valencia, 2012: 571); quien conozca la obra de Aquiles Tacio podrá imaginar hasta qué punto es necesario alterar el original para llegar a tal estado. Otra curiosidad es que, en uno de los numerosos poemas que aparecen dedicados al traductor, Francisco de la Barreda lo alaba por restaurar la honra de Aquiles Tacio, "Griego […] noble, si ultrajado/ por el toscano lascivo" (Ágreda y Vargas, 1617: 6 de la introducción), con lo que se usa la traducción italiana como chivo expiatorio de las tachas morales de la obra (Cruz Casado, 1989: 286) a la vez que,

inadvertidamente, se deja ver cuál fue realmente el texto del que se valió Ágreda, lo que también en la época era considerado una mala práctica (cf. Lope de Vega, 1987: 374).

En cualquier caso, dejando de lado manifestaciones de ortodoxia semejantes a las vistas en obras anteriores, como mostrarse contra la adivinación (Ágreda y Vargas, 1617: 66) y la eliminación de un acto de nigromancia, aunque solo sea fingido (Ach.Tat. III 17, 6-3, 18, 5), la censura se nota sobre todo en el ámbito sexual, que recibe una purga rigurosísima, hasta el punto de que se eliminan las referencias explícitas a besos, con la única excepción de un pasaje en el que Clitofonte besa una copa (Ágreda y Vargas, 1617: 66); cuando Cruz Casado afirma que "en algunas ocasiones, la censura del traductor llega a convertirse en pudibundez" (1989: 288), está siendo más bien precavido. Tan puritana intervención, aparte de la alteración de innumerables detalles, supone cambios de mayor calado, como la eliminación de la infidelidad de Clitofonte (Ach.Tat. V 27), con la que, además, queda el protagonista un tanto dignificado, cosa que también se busca en episodios en el que este es golpeado impunemente, bien por eliminación (Ach.Tat. III 12, 2), bien haciendo que se defienda (Ach,Tat. VIII 1, 3-5; 110); o la supresión del debate entero entre amor heterosexual y pederástico (Ach,Tat. II 35-38), inadecuado tanto por lo subido de tono como por hablar de homosexualidad.

Respecto a esto último, conviene hacer una observación: en el relato de Menelao, el "bel giovanetto" (Coccio, 1598: 61) —μειρακίου καλοῦ en el original (Ach.Tat. II 34, 1)— se transforma en "una hermosa donzella" (Ágreda y Vargas, 1617: 34); sin embargo, en el caso de Clinias, simplemente se elimina lo más explícito de su amor: por más que Cruz Casado considere que "los amores de Clinias y Caricles no pasan de ser un sentimiento amistoso" (1989; 287) y que Teijeiro afirme que "se censura cualquier referencia al tema de las relaciones homosexuales, consideradas como un pecado 'contra natura'" (1990: 316), tanto la narración como ciertas expresiones, como "prendas de mi amor" (Ágreda y Vargas, 1617: 11), dejan entrever sin demasiados problemas que es amante de un joven. Esto, unido a referencias posteriores a su desinterés en mujeres y "natural inclinacion" (Ágreda y Vargas, 1617: 35), permite intuir que esta impresión no es involuntaria. Más adelante volveremos a ello.

Finalmente, el título dice de versión que es "parte compuesta". Además de en numerosas adaptaciones de tipo retórico, la creatividad de Ágreda se refleja sobre todo en su interés en dar cierres: así, en contra del original, se vuelve en las últimas páginas al marco en el que se inserta la narración y se promete una segunda parte —lo que constituye "un tópico

en la mayoría de los libros narrativos del Siglo de Oro" (Cruz Casado, 1989: 290)—, esta vez narrada por el interlocutor de Clitofonte (Ágreda y Vargas, 1617: 146-147); se cuenta la muerte de la criada (1617: 113), de la que no teníamos noticia desde el segundo libro; y Clinias, por intervención del protagonista, se casa, quedando "desengañado" (1617: 146) de su anterior forma de vida, de donde se puede colegir que, si se dejó intuir la homosexualidad del personaje, fue para crear un relato moralizante de enderezamiento de las costumbres.

Aparte de estas pequeñas narraciones nacidas orgánicamente de la trama, existe la interpolación de un relato bastante extenso (Ágreda y Vargas, 1617: 115-131) sobre el origen de la vocación de un sacerdote. Su carácter exógeno se aprecia incluso en la sintaxis, con periodos mucho más largos y subordinados, y el hecho de que el argumento general de la historia —cómo llegó a casarse su protagonista— no guarde relación orgánica con la causa de la vocación religiosa —el desengaño ante la muerte de su esposa— inducen a pensar que esta *novella* cortesana ya estuviese escrita en mayor o menor grado y simplemente se intercalase (cf. Cruz Casado 1989: 290). De todas formas, esto no convierte el añadido en totalmente gratuito: el motivo del eremita desengañado —que, como veremos, se había convertido en un rasgo típico de la emergente novela bizantina—, y su reproducción aquí, unida a purgas moralizantes y añadidos retóricos y conceptuales, asimila la obra a tal modelo; además, supone un esfuerzo más en la moralización de la obra:

> Esta situación debió ser propia de bastantes actitudes personales de la época: la idea barroca del desengaño de la vida humana encuentra su solución en el sacerdocio. Una vez más, los ideales de la Contrarreforma, que llenan todos los aspectos de la cultura, se ven reflejados también en la creación literaria (Cruz Casado, 1989: 291).

Bajo estos criterios morales y estéticos, la obra de Aquiles Tacio queda demudada y se amolda a un nuevo paradigma, cuyo surgimiento vamos a estudiar precisamente en esta tesis; la narración resultante bien podría resumirse, por usar palabras del propio Ágreda, como los periplos de dos jóvenes sometidos al "juego de la fortuna" por "coger el fruto del mas firme y casto amor" (Ágreda y Vargas, 1617:145).

2.2.3. Francisco de Quevedo

Según refiere el mismo Quevedo, fue autor de una traducción de Aquiles Tacio; así, dice que "el ingenioso Achiles Stacio [sic] […] dice esto mismo de la rosa con las mismas

palabras en boca de Leucippe, que canta sus alabanzas. Pongo*, por haberle traducido*, las palabras castellanas" (1794: 112; la cursiva es mía). Menéndez y Pelayo considera que

> afortunado habría sido Aquiles Tacio Alejandrino en encontrar por intérprete a don Francisco de Quevedo, si la versión que éste hizo de la *Historia de los amores de Leucipe y Clitophonte* conforme a la letra griega no hubiese padecido el mismo naufragio que otras obras suyas, quedándonos solo su memoria en las notas del *Anacreonte Castellano* del mismo Quevedo (2008: 521).

A decir verdad, la alabanza de Menéndez y Pelayo no se sustenta únicamente en el prestigio de Quevedo como escritor, ni en sus otros trabajos de traducción, como el mentado *Anacreonte*:

> ἔπειτά τι καὶ τῆς ἀπαλῆς μούσης ἐλίγαινε· ῥόδον γὰρ ἐπῄνει τὸ ᾖσμα. εἴ τις τὰς καμπὰς τῆς ᾠδῆς περιελὼν ψιλὸν ἔλεγεν ἁρμονίας τὸν λόγον, οὕτως ἂν εἶχεν ὁ λόγος· "Εἰ τοῖς ἄνθεσιν ἤθελεν ὁ Ζεὺς ἐπιθεῖναι βασιλέα, τὸ ῥόδον ἂν τῶν ἀνθέων ἐβασίλευε. γῆς ἐστι κόσμος, φυτῶν ἀγλάϊσμα, ὀφθαλμὸς ἀνθέων, λειμῶνος ἐρύθημα, κάλλος ἀστράπτον· ἔρωτος πνέει, Ἀφροδίτην προξενεῖ, εὐώδεσι φύλλοις κομᾷ, εὐκινήτοις πετάλοις τρυφᾷ, τὸ πέταλον τῷ Ζεφύρῳ γελᾷ." ἡ μὲν ταῦτα ᾔδεν (Ach. Tat. 2 1 4- 3-3).

> Luego cantó otra cosa menos áspera, como fueron las alabanzas de la rosa, de esta manera: si Júpiter hubiera de dar rey á las flores, á ninguna hallára digna de este imperio sino á la rosa; porque es honra del campo, hermosura de las plantas, ojo de las flores, vergüenza de los prados, y la mas hermosa de todas ellas. Espira amor, es incentivo de Venus, adornanse con olorosas hojas, deleyta con ellas, pues de tiernas se rien con Zephiro temblando. Esto era en suma lo que cantaba (Quevedo, 1794: 112-113).

Hay algunas pequeñas alteraciones en las que, quizás, Quevedo no haya entendido el sentido original y por ello haya alterado el pasaje simplificándolo —εἴ τις τὰς καμπὰς τῆς ᾠδῆς περιελὼν ψιλὸν ἔλεγεν ἁρμονίας τὸν λόγον, "si alguien, tras eliminar las modulaciones de la canción, narrase el discurso desnudo de armonía…" (Ach. Tat. II 1, 2, 1-2) desaparece por completo, subsumido en un simplísimo "de esta manera"—, y el traductor no siempre recoge el sentido pleno de las palabras —κομάω, aunque pueda tener el sentido de 'adornarse', aquí probablemente tenga un significado más cercano a 'peinar', y "la mas hermosa de todas ellas" parece una traducción sospechosamente genérica de κάλλος ἀστράπτον, 'belleza fulgurante'—, pero, por norma general, se trata

de un texto muy fiel que traslada el contenido del original a un castellano natural sin que se pierda apenas atisbo de sentido por el camino.

No todo, sin embargo, es tan positivo respecto a este trabajo, no solo porque numerosos autores han considerado que la competencia de Quevedo en lengua griega, aunque sólida, distaba de ser excelente (cf. García Sánchez, 2021: 188-189), sino sobre todo porque, a pesar de las suposiciones de Menéndez y Pelayo, Quevedo bien pudo haber traducido únicamente los pasajes que conservamos en lugar de la novela al completo, a juzgar por la relativamente escasa influencia que tuvo Aquiles Tacio en el famoso poeta, que podemos suponer habría sido mucho mayor de abordar una traslación completa (cf. González Rovira, 1996b; 26). Además, dado que la publicación del *Anacreonte castellano*, donde aparece la afirmación de haber traducido al autor, data de 1609, mientras que la traducción de Ágreda ve la luz en 1617, resulta difícil justificar que tantos poemas de dedicatoria feliciten al traductor por sacar a Aquiles Tacio del olvido si realmente había una versión no muy anterior, especialmente firmada por un autor que no resultaría sencillo obviar intencionadamente.

De ser cierto que Quevedo elaboró y publicó una traducción íntegra de *Leucipa y Clitofonte*, esta habría sido, a juzgar por los fragmentos que conservamos, notablemente más fiel que las conservadas y una vía de acceso al autor original para el público general de la España del momento. Sin embargo, no teniendo pruebas de que realmente existiese más allá de los fragmentos señalados, es más prudente actuar como si no.

2.2.4. José Pellicer de Ossau Salas y Tovar

Según parece, Pellicer obtuvo en 1628 permiso para publicar una traducción de la Leucipa bajo el título de *Historia o Epica griega de Leucippe y Clitophonte*; este texto habría sido realizado sobre la traducción al latín de Anniballe della Croce, pero "enmendada por el original griego" (Menéndez y Pelayo, 2008: 522). Sin embargo, esta obra fue robada, por lo que no se conserva nada de ella más allá del testimonio (González Rovira, 1996b: 26). Resulta difícil, por lo tanto, aportar algo sobre un texto del que no se conserva nada; además, esta traducción quedaría fuera del ámbito temporal que estamos trabajando, que se cierra, *grosso modo*, con la publicación en 1617 del *Persiles* de Cervantes, por lo que tampoco vale la pena tratar de hipotetizar demasiado al respecto.

2.3. **Conclusiones**

Tras este análisis, se puede observar que ambas novelas griegas corrieron muy distinta suerte en sus versiones españolas: con su carácter moral y su —relativa— moderación en el ámbito de las digresiones, las *Etiópicas*, amoldando las expectativas a las posibilidades —ninguna de las traducciones conservadas se realizó directamente a partir del texto griego y, de todas formas, en ningún caso "es lícito hablar de traducción literal para aquella época" (Marguet, 1999: 10)— se traducen con notable fidelidad; las divergencias más acusadas se dan en la versión del Desconocido y, más allá del epílogo que trata de subsumir la narración en una supuesta crónica histórica, se reducen a numerosas supresiones para agilizar el ritmo del relato y algunos cambios estilísticos, algunos notablemente extravagantes como la mención a "hermosas damas que son premios de xustas y torneos" (Desconocido, 1554: 58) —curiosamente una innovación de Amyot (1553: 46a)— que, en última instancia, no varían demasiado el original. La traducción de Fernando de Mena difiere incluso menos: por más que haya un esfuerzo de actualizar y embellecer la prosa con un estilo solemne y latinizante —cosa que viene en parte derivada de servirle de fuente la traducción al latín de Warschewiczki, pero que igualmente redobla en su traducción—, la trama, las escenas, los personajes e incluso el tono general se conservan de manera significativamente inalterada.

Esto no significa que los traductores de la España aurisecular hayan aprehendido con precisión todo cuanto ofrece el texto de Heliodoro: en particular, el distanciamiento con tintes irónicos presente en la novela, si bien es todavía perceptible en la traducción —los cambios, en la mayoría de los casos, no son de suficiente calado como para alterar el tono del original a ese respecto— parece haber pasado desapercibido por los traductores, a juzgar por la inclusión de la tabla de valiosa doctrina que incluye la traducción del Desconocido y los esfuerzos de crear una prosa grave de Mena. Así, si bien las versiones españolas de las *Etiópicas* son muy semejantes a la versión griega, puede entreverse en ellas una seriedad un tanto inadecuada ante la actitud a menudo humorística de Heliodoro.

El caso de Aquiles Tacio, por otra parte, es enteramente diferente: de las dos traducciones conservadas, la de Diego Ágreda y Vargas se aparta sustancialmente del original en muchos aspectos, acercándose por momentos a la línea en la que su versión pasa a considerarse una obra distinta, y *Clareo y Florisea* deja claro desde su mismo título que ha dejado esa misma línea muy atrás. Tanto Ágreda como Núñez de Reinoso hacen un notable trabajo para adaptar la obra a un contexto contemporáneo, utilizando en ocasiones creaciones de su propia cosecha —lógicamente de forma mucho más acusada en el caso

del *Clareo*— para adaptar la obra a sus deseos. A pesar de lo enormemente divergentes que son estas dos traducciones en contexto, tono, género y enfoque —mientras el trabajo de Ágreda, aunque libre, es sin duda una traducción, *Clareo y Florisea* lo es tan solo secundariamente y centra sus esfuerzos en la creación de una novela nueva, "imitando y no romançando" (Núñez de Reinoso, 1997: 95)—, ambas coinciden en privar a *Leucipa y Clitofonte* de sus rasgos más característicos: de un lado, la actitud cínica con respecto a la moralidad de Aquiles Tacio, que lo lleva a menudo a plasmar elementos de carácter obsceno, particularmente en el ámbito sexual; de otro, la plétora de materiales externos a la propia trama, de carácter retórico, folclórico, mitológico o zoológico, que convierten la novela en una pequeña miscelánea de saberes diversos. Si bien la actitud de ambos novelistas ante estos hechos son diferentes y en cierto punto contrapuestas —Núñez de Reinoso muestra más tolerancia ante lo obsceno, pero suprime sin atisbo de duda todo lo que entorpezca el desarrollo de la ya de por sí enrevesada trama; Ágreda, por su parte, es un censor implacable de todo el ámbito de lo sensual, pero conserva, aunque a menudo reducidos, muchos más excursos de Aquiles Tacio—, ninguno de los dos permite a la novela que traducen que conserve su particular e irónica personalidad; el paradigma literario por el que se rigen estos traductores es un modelo rígido y, a pesar de todas las virtudes como escritor y prosista de Aquiles Tacio, sus extravagancias no son bienvenidas. Independientemente de lo que figurase en el título del volumen, el lector español que abordase la lectura de estas traducciones no iba a encontrarse realmente con *Leucipa y Clitofonte*, que quedaba relegada a traducciones en otros idiomas —o incluso a la versión original para la absoluta minoría que fuese capaz de manejarla—, más difíciles de acceder, pero infinitamente más fieles.

3. La valoración de la novela griega

A estas alturas de la tesis, no tiene sentido postergar una verdad que, a lo largo de más de cien páginas, ya se ha ido dejando entrever a través de numerosas citas, testimonios, ediciones, traducciones y referencias: durante el Siglo de Oro, la novela griega, muy especialmente las *Etiópicas*, gozó de considerable prestigio. En qué grado sucedió esto y entre qué círculos es materia de lo que sigue.

3.1. **El proemio de la traducción de Amyot**

La actitud que muestra Amyot en su temprana traducción de 1547 es, aparte de una de las muestras más tempranas de apreciación hacia Heliodoro, paradigmática de cómo se

habría de percibir esta obra en toda la época: un texto apreciado positivamente, especialmente como alternativa a una literatura de evasión que se considera de baja calidad estética y de peor ejemplo moral, un libro —y, por extensión posterior, un género— que satisface la díada horaciana que vertebra la crítica literaria de la época. Este prólogo ha sido citado —tanto en su versión original como en la traducción que hace sin ningún tipo de disimulo el Desconocido— asiduamente a lo largo de esta tesis en la medida en la que da buena idea del tipo de análisis que primaban en el Renacimiento europeo, pero puede ser conveniente revisarlo en sí mismo como muestra de la recepción de, específicamente, las *Etiópicas*.

El prólogo de Amyot empieza por condenar la literatura fabulosa que tanto éxito tenía entre sus compatriotas franceses —compatriotas que serían fácilmente transmutados en españoles bajo la pluma del Desconocido—, vertiendo sobre ella la habitual panoplia de críticas al completo: se trata de puras mentiras que pueden provocar en sus lectores que "leur entendements […] s'acoustument petit à petit à aymer mensonge, & à se paistre de vanité" (Amyot, 1553: ii), resultan una pérdida de un tiempo valioso que podría aprovecharse para mejor fin —"le temps y est mal employé" (1553: ii) porque "il n'y a nulle erudition, nulle cognoissance de l'antiquité, ne chose aucune […] dont on peust tirer quelque utilité" (1553: iiii)— y, además, son compuestos sin arte, "si esloignez de toute vray-semblable aparence, qu'il semble que ce soient plus tost songes de quelque malade que resuant en fieüre chaude, qu'inventions d'aucun homme d'esprit et de iugement" (1553: iiiia), por lo que "ilz ne sçauroient voir la grace, ny la force de delecter le loysir d'un bon entendement" (1553: iiiia).

A juicio de Amyot, por tanto, esta forma de ficción grosera no cumple con ninguno de los estándares que debe tener un entretenimiento honesto: "entre les ieux & passatemps de l'esprit, les plus louables sont ceux qui, outre la resoiuissance qu'ilz nous aportent, servent encore à limer […] & affiner de plus en plus le iugement, de sorte que le plaisir n'est point du tout occieux" (1553: iiiia), ideal, tanto horaciano como ciceroniano, de *otium cum dignitate*. Curiosamente —especialmente habida cuenta de la condición eclesiástica de este traductor—, entre los defectos de esta literatura perniciosa no figura —en esta parte, al menos— la corrupción moral que tanto preocupaba a autores como Vives (1996: 42), más allá de la susodicha preocupación por volver al lector demasiado aficionado a la mentira; al parecer, Amyot era uno de esos humanistas cristianos —más humanista aquí que cristiano— a los que no les perturbaba principalmente "the loss of the

reader's soul, but rather his loss of hours which could be put to more profitable use" (Forcione, 1970: 18).

Ante esta crítica devastadora, está claro que la ficción vulgar es algo que debe evitarse a toda cosa; sin embargo, la condición humana exige alguna clase de alternativa:

> Et pourroit à l'aventure ceste raison estre assez valable pour condamner tous escritz mensongers, & dont le suite n'est point vertable, si ce n'estoit que l'imbecilité de nostre nature ne peust porter, que l'entendement soit toujiours tendu à lire matières graves, & sérieuses, non plus que le corps ne sçauroit sans intermission durer au travail d'œuvres laborieuses. Au moyen de quoy il gailt aucunes fois que nostre esprit est troublé de mesaventures, ou travaillé & recreu de grave estude, user dequelque divertissement, pour le destourner de ses tristes pensées, ou bien de quelque refreschissement puis après le remettre plus alaigre, & plus vif à la consideracion, ou action des choses d'importance. Et pource que la propre & naturelle delectation d'un bon entendement est toujiours voir, ouyr, & apprendre quelque chose de nouveau, il n'y a point de doute, que l'histoire, à cause de la diversité des choses qui y sont conprises, ne soit l'une des lectures que plus on doit chercher & eslire pour le rejiouïr: attendu mesmemente que le profit y est conioint avecques le plaisir. Mais toutesfois encores a il semblé à quelques hommes de bon iugement, que la vérité d'icelle estoit un petit trop austere pour suffisamment delecter, à cause qu'elle doit reciter les choses nuëment & simplement, ainsi comme elles son avenuës, & non pas en la forme qu'elles seroient plus plaisantes à lire, ny ainsi comme noz courages (qui naturellement se passionent en lisant, ou voyant les faitz & fortunes d'autruy) se souhaitent, & le désirent. Et si ne luy peult on donner tant d'ayde par enrichissement de langage, ny par tout artifice d'eloquence, que'lle ayt autant de force à recréer l'entendement de celuy qui la lit, comme un conte fait à plaisir expressément poit delecter quand il est subtilmente inventé, & ingenieusement deduit. Aussi n'est ce le but auquel elle est proprement adressée, ains la fin principalle poir laquelle elle doir estre escrite & leuë, est par examples du passé s'instruyre aux afaires de l'avenir, là ou ceux, qui pour supléer au default de la vraye hisroire, en cest endroit inventent & mettern par escrit des contes fabuleux en forme d'histoire, ne se proposent autre but principal, que la delectation (Amyot, 1553: iia-iiia).

Así pues, la lectura de la historia puede servir, a juicio de Amyot, como esparcimiento útil para quien se encuentre cansado tras una ardua labor de estudio; en un nivel por debajo en utilidad, accesible incluso al intelecto más agotado, se encontraría la buena literatura de ficción. A pesar de la visión horaciana que vertebra el prólogo en su conjunto —*prodesse* y *delectare*—, en este pasaje en concreto es la historia la que cumple con este doble fin —"le profit y est conioint avecques le plaisir"—, al amparo de la concepción

aristotélica que aúna el conocimiento y el placer (Arist. *Po.* 1448b) —"la propre & naturelle delectation d'un bon entendement est toujiours voir, ouyr, & apprendre quelque chose de nouveau"—, mientras que la literatura debe, en principio al menos, conformarse con el hecho de que "ne se proposent autre but principal, que la delectation", lo cual supone una llamativa y aparentemente, espontánea toma de posición en torno a la eterna cuestión de cuál es el fin de la literatura; sin embargo, no se trata sino de un aspecto más de una actitud condescendientemente peyorativa hacia la literatura que la considera, como volverá a declarar más adelante en el mismo prólogo, cosa menor y de poca importancia: "il fault iouër pour faire à bon escient, & non pas faire à bon escient pour iouër" (Amyot, 1553: va).

Dentro de las discretas posibilidades que ofrece la literatura de entretenimiento —un descanso en segundo grado especialmente agradable pero de menos provecho que la historia y otras actividades—, existen tres aspectos que debe cuidar un libro para ser considerado un éxito a nivel artístico: "histoire, de laquelle la fin est verité"; "ordre et disposition, dont la fin est l'expresion & la forcé d'atraire & retenir le lecteur"; y "la fiction, dont la fin est d'esbahissement & la delectation, qui procede de la nouvelleté des choses estranges, & pleines de merveilles" (1553: iiib). Una obra que ostente estas virtudes destacará por su coherencia y verosimilitud:

> Par ainsi beaucoup moins se doit on permettre toutes choses es fictions que lon veult desguiser du non d'historiale vérité: ainsy fault entrelacer si dextrement du vray parmy du faux, en retenant toujiours semblance de vérité, & si bien raporter le tout ensemble, qu'il n'y ayt point de discordance du commencement au mylieu, ny du mylieu à la fin (1553: iiib).

Afortunadamente, y a pesar de lo alto del listón que establece para la literatura, hay obras que cumplen con las expectativas depositadas sobre ellas, y "ceste fabuleuse histoire des amours de Chariclea & de Theagenes" (1553: iiiia-b) es una de ellas. A juicio de Amyot, esta obra no solo supone una muestra de "ingenieuse fiction", sino que "il y a en quelques lieux de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle & Morale: force ditz notables, & propos sentencieux", con lo que se garantiza el provecho intelectual —y, en cierto sentido, también moral— del lector, y

> par tout les passions humaines paintes au vif, avecqu'si grand'honesteté, que lon n'en sçaveroit tirer ocasion, ou exemple de mal faire. Pource que de toutes affections illicites,

> & mauvaises il a fait l'yssue malheureuse: & au contraire des bonnes & honnestes, la fin desirable & heureuse (1553: iiiib),

lo que la hace una obra edificante de una forma más orgánica y menos dependiente de sentencias aislables, a través del ejemplo de los propios personajes.

Entre todas estas alabanzas, sin embargo, recibe especial atención el aspecto estructural, marcado por el espectacular comienzo *in medias res*:

> Mais pourtant a disposition en est si singuliere: car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poëtes Heroïques. Ce qui cause de prime fase un grand esbahissement aux lecteurs, & leur engendre un passionné decir d'entendre le commencement: & toutesfois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte que lon n'est point resolu de ce que lon trouve tout au commencement du premier livre iusques à ce que lon ayt leu la fin du cinquieme. Et quand on en est là venu, encore a lon plus grande ennuie de voir la fin que lon n'avoit au paravant d'en voir le commencement: de sorte que toujiours l'entendement demeure suspens, iusques à ce que lon vienne à la conclusión, laquelle laisse le lecteur satisfait, de la sorte que le sont ceux, qui à la fin viennent à iouïr d'un bien ardemment desiré, & longuement attendu (1553: iiiib-va).

Como ya hemos comentado en otros momentos, lo que se alaba aquí no es el uso horaciano del principio *in medias res*, destinado a unificar la obra y no sobrecargar al lector con interminables prolegómenos, sino, conforme a la intención con la que Heliodoro —según todo parece indicar— concibió el texto, la capacidad que tiene este rasgo de generar suspense y, por tanto, admiración (cf. Forcione, 1970: 62). Resulta digno de mención que, si bien menciona otros aspectos, este no solo sea el que más atención reciba, sino también el único que es descrito de manera verdaderamente específica, llegando incluso a señalar en qué punto llega a su fin la analepsis.

La búsqueda de admiración y misterio de este comienzo *in medias res* es especialmente marcada: Heliodoro no solamente presenta al lector a unos personajes anónimos y deja en el misterio cuál es su origen y cómo llegaron a la situación en que se encuentran, sino que la propia situación con que abre el libro, llena de aspectos paradójicos y extraordinarios, supone un misterio en sí misma:

> The opening of the novel is deservedly famous. A gang of bandits come across a beached ship, surrounded by twitching corpses and the wreckage of a banquet. Through their eyes, and with their ignorance of what has taken place, the reader is made to assimilate the scene in obsessive but unexplained visual detail. In the midst of the carnage sits a fabulously

> beautiful young woman, nursing a fabulously handsome young man. It does not take long to identify them as the hero and heroine of the novel, and learn that their names are Theagenes and Charikleia, but Heliodoros tantalizes us over further details. Thus at the very beginning of the novel two riddles are established: what has happened on the beach? and who exactly are the hero and heroine? (Morgan, 1994).

No hay duda de que se trata de un efecto intencionado: además de la estructura en sí misma, que se complace en retrasar la explicación durante libros enteros, el propio narrador resalta lo extraordinario e incomprensible del hecho a través de los personajes espectadores:

> Οἱ γὰρ δὴ κατὰ τὸ ὄρος θεωροὺς ἑαυτοὺς τῶνδε καθίσαντες οὐδὲ συνιέναι τὴν σκηνὴν ἐδύναντο, τοὺς μὲν ἑαλωκότας ἔχοντες, οὐδαμοῦ δὲ τοὺς κεκρατηκότας ὁρῶντες, καὶ τὴν μὲν νίκην λαμπράν, τὰ λάφυρα δὲ ἀσκύλευτα, καὶ τὴν ναῦν μόνην ἀνδρῶν μὲν ἔρημον τἄλλα δὲ ἄσυλον ὥσπερ ὑπὸ πολλῶν φρουρουμένην καὶ ὥσπερ ἐν εἰρήνῃ σαλεύουσα.
>
> Pues, tras asentarse como espectadores de esto en lo alto de la colina, no podían entender la escena, ya que tenían a los vencidos, pero no veían por ninguna parte a los vencedores; la victoria era manifiesta, pero los despojos estaban sin saquear; y la nave estaba vacía tan solo de hombres, pero intacta en lo demás, como si estuviera guardada por muchos y navegando en plena paz (Hld. I 1, 7).

Así pues, es esta búsqueda de suspense, absolutamente manifiesta en el texto, la que lleva a Amyot a alabar a su autor. Como ya se ha dicho, y como se verá de nuevo más adelante, esta actitud elogiosa se mantendrá como un verdadero lugar común a la hora de tratar la obra de Heliodoro en la cultura del Renacimiento —y, en realidad, llegará incluso hasta nuestros días—.

No todo son alabanzas a la novela en este proemio, sin embargo. Ya se ha dicho anteriormente que Amyot considera que la ficción con fines recreativos es cosa de poca importancia; las *Etiópicas*, por otra parte, ni siquiera llegan a la máxima perfección que se le podría exigir a una obra de sus características:

> Toutes fois ie ne veux pas beaucoup amuser à la recommander : pource que (quand tout est dit) ce n'est qu'une fable, à laquelle encore default (à mon iugement) l'une des deux perfections requises pour faire une chose belle, c'est la grandeur, à cause que les contes, mesmement quant à la personne de Theagenes, auquel il ne fait executer nulz memorables exploitz d'armes, ne me semblent point assez riches, & ne meriteroient pas à l'avanture

> d'estre leuz, si ce n'estoit, ou pour divertir quelque ennuy ou pour en avoir puis apres l'entendement plus delivre & mieux dispos à faire & à lire autres choses meilleures (Amyot, 1553: va).

Si bien no parece que esta falta de grandeza heroica y militar resultase excesivo impedimento para su valoración y disfrute de la obra —Amyot publicaría en 1559 una traducción de *Dafnis y Cloe*, una obra carente de pompa épica, y aun de aventura, incluso para los estándares de la novela griega—, es un rasgo criticado que contribuye a rebajar la importancia de las *Etiópicas* como producto literario y, secundariamente, la de todas las obras de ficción afines a ella. Se consolida por tanto una forma de ver estas obras como un pasatiempo legítimo, pero claramente menor, alejado de la alta literatura de autores más elevados, como Virgilio, e infinitamente inferior al trabajo intelectual de verdadero provecho.

Esta forma de entender las *Etiópicas* tiene un doble efecto: por una parte —y esto es lo que se deja ver de manera más explícita—, rebaja su valor como obra y la convierte, en cierta medida, en una literatura desdeñable; por otra, le abre el camino para presentarse como lectura ligera y entretenimiento sin esfuerzo y, por lo tanto, para apelar a un público general, lo bastante culto no ya para no ser analfabeto, sino para ser capaz de emplear la lectura como recreación, pero que no busca en la lectura instrucción ni provecho sino puro entretenimiento. Al fin y al cabo, cuando Amyot ensalza las virtudes de esta obra, no lo hace comparándola con la literatura de más prestigio, sino oponiéndola a la literatura en lengua vulgar que consumía la muchedumbre de su país. Las *Etiópicas* se presentan así —y, más adelante, la novela griega en general—, en buena medida, como una alternativa a la baja literatura más que como una muestra más de la alta literatura de la Antigüedad.

3.2. **Una imagen preestablecida**

El texto de Amyot no pasó sin efecto por la Europa del Renacimiento y por la España del Siglo de Oro, sino que influyó decisivamente en la manera de ver las *Etiópicas* que tuvo la cultura del momento; otros autores de la élite cultural se sumaron con sus propias lecturas del texto y, poco a poco, se fue conformando una visión concreta de la novela que permearía la visión general de la misma en todas las capas sociales.

Es difícil que un texto, cuando se hace conocido y gana prestigio, llegue a los lectores de manera, por así decir, aséptica, sin que estos se vean influidos por una imagen del mismo

que resalta unos aspectos, en los que centra su atención, a costa de dejar otros en la oscuridad. Bembo toma a Petrarca como modelo de imitación para todos los poetas que quieran escribir en lengua italiana, pero al desglosar sus virtudes y analizar sus características pormenorizadamente también crea un canon que reduce al poeta a una serie de elementos concretos a expensas de ignorar otros rasgos; dicho análisis desembocaría en la creación de una forma de componer poesía que es también una forma de entender a Petrarca: el petrarquismo (cf. García Galiano, 1992: 220-222). Así, los poetas de la cultura renacentista, cuando empezaron a seguir la prolífica senda que había marcado Petrarca, no era simplemente a Petrarca al que leían: leían al Petrarca de Bembo.

No puede hablarse de una visión tan estrictamente tipificada de la novela griega como de la del poeta italiano, pero tampoco puede negarse que haya habido un importante proceso de mediación en su lectura. Este tipo de visiones fosilizadas, por otra parte, pueden en ocasiones llegar a entrar en conflicto incluso con la realidad de la obra y proyectar una imagen que contradiga el texto. Este riesgo persiste también en el presente y llega incluso a manifestarse en trabajos académicos actuales.

Así, Emilia Sánchez Soler, en su tesis doctoral, disertando sobre el particular tono bajo y casi paródico de *Leucipa y Clitofonte*, escribe lo siguiente: "En las *Etiópicas*, por ejemplo, no encontramos expresiones como la que abre este texto que sigue: 'Por la tarde Quéreas sale, con el pretexto de hacer de vientre…'" (2021: 32-33).

Sin embargo, esto no es del todo exacto: en las *Etiópicas* sí hay referencias a la defecación, y apenas difieren en nada del ejemplo aducido por la autora. Compárese lo citado anteriormente con el siguiente fragmento:

> …διεφθορέναι οἱ τὴν γαστέρα πρὸς τῆς ἀδηφαγίας ἠτιᾶτο καὶ ῥυίσκεσθαι χαλεπῶς ἐκ τοῦ γάλακτος ἔλεγεν ὁ Κνήμων, προφθάνειν δὲ τὸν Θέρμουθιν παρεκελεύετο αὐτὸς δὲ ἐπικαταλήψεσθαι. Καὶ τοῦτο ποιῶν ἅπαξ μὲν καὶ αὖθις καὶ τρίτον ἐπαληθεύσας ὤφθη καὶ καταλαμβάνειν χαλεπῶς ἔλεγεν.
>
> …Cnemón ponía como excusa que tenía la barriga revuelta del empacho y afirmaba que lo aquejaba duramente una diarrea causada por la leche, y le decía a Termutis que fuera yendo y que ya lo alcanzaría. Y, al hacer esto una, y dos, y tres veces, consiguió dar la impresión de que era sincero, y decía que le costaba seguirle el ritmo (Hld. II 19, 6-7).

Como escribíamos, no existe ninguna diferencia significativa entre ambos pasajes; si acaso, el de Heliodoro es tanto más gráfico como más extenso y detallado que el de

Aquiles Tacio. No está del todo claro de dónde procede la afirmación de Sánchez Soler, pero da la impresión de tratarse, simplemente, de un caso en el que la imagen colectiva de *Teágenes y Cariclea* como obra idealista y arquetípica del género —causada, sin duda, por la opinión de otros autores antes que ella, pero también por el tono general de la obra, apreciable en una lectura personal— se sobrepone en la memoria de los investigadores a la propia experiencia de la lectura; aunque en realidad sí haya en las *Etiópicas* un pasaje en el que un personaje trata de escabullirse de una situación embarazosa alegando que tiene diarrea, resulta fácil obviarlo cuando el tono general de la obra y la visión compartida que se tiene de ella parece excluir episodios de estas características.

Es comprensible, por lo tanto, que también en el Siglo de Oro se consolidase una visión concreta y fosilizada de esta misma obra, especialmente dado que desde el proemio de Amyot ya se fue asentando poco a poco como un modelo para la literatura de entretenimiento en prosa, y especialmente como un modelo que salía indemne de todas las faltas que cometía la literatura en lengua vulgar del momento, lo que hace que, en cierta medida, la valoración de las *Etiópicas* y de la novela griega comenzase precisamente como contraposición a los vicios de sus contrarios.

Sobre qué imagen proyectaban las *Etiópicas* en el imaginario colectivo de la época, pocos fragmentos pueden recoger de manera tan sucinta —y, probablemente, de forma inintencionada— el perfil general que tenía en mente el lector aurisecular de la novela que el siguiente pasaje de *La dama boba*, cuya composición fue rematada en 1613:

> NISE: Bien lo merece Heliodoro,
> griego poeta divino.
>
> CELIA: ¿Poeta? Pues parecióme
> prosa.
>
> NISE: También hay poesía
> en prosa.
>
> CELIA: No lo sabía.
> Miré el principio, y cansóme.
>
> NISE: Es que no se da a entender,
> con el artificio griego,
> hasta el quinto libro, y luego

todo se viene a saber
cuanto precede a los cuatro.

CELIA: En fin, es poeta en prosa.

NISE: Y de una historia amorosa
digna de aplauso y teatro.
La historia, lisa y leal,
cuenta verdades patentes,
con frasi y términos claros;
la poética es hermosa,
varia, culta, licenciosa,
y escura aun a ingenios raros:
tiene mil exornaciones
y retóricas figuras (Lope de Vega, 1989: 15-16).

Exactamente qué visión deja entrever este fragmento de comedia lo explica detalladamente Javier González Rovira:

> En el orden en el que aparecen, las cuestiones son las de la poesía en prosa, el artificio griego (básicamente, el principio *in medias res*, pero también otros elementos estructurales que analizaremos más adelante), la dignidad del argumento amoroso, las diferencias entre poesía e historia y el ornato propio de este tipo de composición (1996b: 47-48).

Algunos de estos aspectos ya habían sido ponderados por Amyot, en algunos casos en el mismo sentido laudatorio —el "artificio griego", las diferencias entre poesía e historia, las cualidades estilísticas de la prosa—, en otros con una opinión opuesta —allí donde el obispo francés escribía de la obra que "ce n'est qu'une fable, à laquelle encore default […] la grandeur" (Amyot, 1553: va), Lope, por boca de la erudita Nise, afirma que es "una historia amorosa/ digna de aplauso y teatro" (1989: 16)—; otros, como la debatida cuestión de la poesía en prosa, tan cara a los aristotélicos españoles (cf. Forcione, 1970: 69), tendrían un desarrollo —aunque evidentemente hunda sus raíces en el pensamiento del filósofo— posterior al escrito de Amyot, por más que este ya enfoque la cuestión de la verosimilitud a partir de los consejos que da Horacio a los poetas con lo que, en cierta medida, puede considerarse que ya provoca la inclusión de Heliodoro en este número (1553: iiia-iiib).

Esta visión colectiva de las *Etiópicas* —y, por extensión, de la novela griega en su conjunto— se debió a la acción de diversos factores que acabaron por consolidar una

imagen tipificada. Uno de los principales agentes en esta consolidación fue el aristotelismo. Antes de ahondar en esta cuestión fundamental, sin embargo, conviene una visión sinóptica de cómo fue valorada la novela griega conforme al *docere* y el *delectare*, los dos fines aunados de la literatura.

3.3. **Una lectura moral y doctrinalmente provechosa**

Ya se ha visto cómo Amyot elogiaba la moralidad de las *Etiópicas* por castigar las malas acciones y premiar las buenas en su trama; asimismo, alababa que contuviera dentro de sí "de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle & Morale"[46] (Amyot, 1553: iiiib). Esto implica que era una obra que cumplía con creces —dentro de las posibilidades que le permitía su condición de ficción de entretenimiento, muy estrechas a juicio de Amyot— con el mandato de *prodesse*, tanto desde la propia construcción de su trama —la suerte de sus personajes sirve de ejemplo para "avisar a bien bivir" (Núñez de Reinoso, 1997: 369)— como desde la doctrina contenida en sentencias y datos aislables que trufan toda la obra.

Esta percepción positiva de la obra no se redujo a la opinión del erudito francés: así, por ejemplo, López Pinciano alaba sus "muy altas sentencias" (1998: 461), y Juan Gracián, impresor de la traducción realizada por Fernando de Mena, califica a los protagonistas de "tan leales amantes, honestos y venturosos" (Mena, 1954: 10) y encuentra particularmente en Teágenes un compendio de virtudes y un excelente ejemplo para los lectores:

> …tan buen soldado, tan buen caballero, tan buen amante, como lo fue Teágenes, y tan invencible en los trabajos y adversidades, como moderado, apacible, afable y manso en las prosperidades y mandos, tan paciente y sufridor cuando esclavo, como amoroso y humano cuando rey, cual últimamente se muestra en el reino de Etiopía, del cual, por ser legítima heredera y sucesora su esposa Cariclea, queda en pago de sus trabajos hecho pacífico poseedor y señor (Mena, 1954: 11).

Por otra parte, los protagonistas, además de las virtudes que puedan ostentar individualmente —belleza, nobleza, buen juicio, coraje…—, dan muestra en su relación, sobre todo por parte de Cariclea, de un respeto casi sagrado —y en el que, de hecho, hay elementos religiosos involucrados, como el juramento que hace Teágenes ante varios dioses de que respetará la virginidad de Cariclea hasta su llegada a Etiopía y consiguiente

[46] Para más información sobre las máximas y sentencias en la novela griega, cf. Fernández Garrido, 2013.

matrimonio (Hld. IV 18, 5-6)— hacia la castidad; si bien el autor se permite algunos pasajes que podrían tacharse de liberales —"Esto más enciende que entretiene", se quejaba Fernando en la *Dorotea* (Lope de Vega, 1987: 216)—, el conjunto del relato encumbra la abstinencia y cumple con el mandato que había hecho Persina a su hija: μεμνήσῃ τῆς εὐγενείας τιμῶσα σωφροσύνην, "acuérdate de tu nobleza honrando la continencia" (IV 8, 7).

Es perfectamente comprensible que esta novela fuese vista positivamente desde un punto de vista moral: aunque en clave pagana, la religiosidad permea la totalidad del texto y estructura la propia narración en un camino de perfeccionamiento a través de las distintas regiones y culturas que recorren los amantes, camino perfectamente ejemplificado en los sacerdotes que hacen de padres de Cariclea, desde el cándido Caricles hasta el sabio Sisimitres y, sobre todo, Hidaspes, que, a pesar de pecar personalmente de un carácter un tanto ingenuo —exigido, por otra parte, por el bien del efectismo de las escenas finales, en las que Cariclea, a punto de ser inmolada, se alza sin embargo como directora de escena de su propia situación—, cabeza política y espiritual de una teocracia idealizada (cf. Crespo Güemes, 1979: 28).

La distancia entre el paganismo y el cristianismo queda además reducida en tanto que el propio Heliodoro muestra una actitud sincrética en la que los distintos dioses son tan solo diferentes nombres e imágenes de las mismas realidades, lo que facilita que se interprete alegóricamente en este aspecto, como se hacía a menudo en los círculos platónicos; "La novela de Heliodoro es, pues, por su intención, una apología de la religión en general" (Crespo Güemes, 1979: 33). Además, la intervención de los dioses en la obra solo puede ser descrita como providencial, lo que hace todavía más fácil apropiarse de sus valores en un contexto cristiano y reinterpretarlo.

A este carácter fácilmente asimilable de la moral y la religión se une la naturaleza del autor: como ya vimos, Sócrates de Constantinopla había escrito que este Heliodoro novelista, con el tiempo, acabaría siendo obispo —cristiano, obviamente— de Tesalia (V, 176-179); la noticia es dudosa, pero no descartable (Crespo Güemes, 1979: 10-12), y en cualquier caso circuló por el mundo renacentista: Amyot se hace eco de ella en su prólogo (1553: vb-via), así como Pellicer (cf. González Rovira, 1996b: 399).

Es fácil entender cómo esta autoría, por más que dudosa, pudo servir para legitimar no ya la novela en concreto, sino toda la literatura de ficción de características similares. Si nada

menos que un obispo de la cristiandad fue autor de esta obra, ¿cómo va a ser esta inmoral e inducir a pecado? Más aun; ¿cómo va a ser contrario al cristianismo la literatura de ficción siendo quien es el autor de una obra de estas características?[47]

Pellicer, de hecho, salta en defensa de Heliodoro ante una valoración que, en realidad, era matizada pero notablemente positiva —"aunque su autor fue gentil, la tradución está católica y tiene muy buenas sentencias morales y philosóphicas; no ay en él cosa contra la fe ni buenas costumbres" (González Rovira, 1996b: 400)—, y responde a Alonso de Illescas, editor de la edición de 1615:

> Vn español he visto que llama a Heliodoro gentil en la censura de la tradución que se hizo de Heliodoro en castellano. Pienso que queda bastantemente dicho quién fue Heliodoro y si fue católico, con que se puede quedar aduertido el licenciado Illescas para quando otra vez haga juizio y vea los libros primero (González Rovira, 1996b: 399-400).

El culmen de la reverencia religiosa y moral hacia la obra es su lectura alegórica; a decir verdad, resulta difícil no plantearse que exista esta dimensión en la novela, basada en el retorno, a través de un camino que supone también un proceso de purificación religiosa, de una joven al estado que le corresponde por linaje y del que había sido despojada en el momento de su nacimiento; si a este esquema se le suma que el mismo hecho de retornar Cariclea a su patria supone una purificación también de la sociedad de esta tierra, que abandona la bárbara costumbre de los sacrificios humanos, la tentación de buscarle una interpretación más elevada aumenta.

Este esquema, tan sugerente, ya fue sometido, como se dijo, a lecturas platónicas, a manos del filósofo Filipo, en el siglo V, según la cual

> Cariclea representa el alma, y los viajes de la heroína desde Grecia hasta Etiopía son semejantes al proceso que sufre el alma desde la oscuridad a la luz. Teágenes, su amado, ha de ser el conocimiento filosófico; Calasiris, el maestro que conduce el alma hacia su conocimiento; y Caricles, el padre putativo que enseña a Cariclea a dominar sus pasiones, ha de ser el *bíos praktikós* (Crespo Güemes, 1979: 44).

[47] Es cierto que también existe, aunque mucho más minoritariamente, la opción inversa, la de criticar a Heliodoro porque, a pesar de ser obispo, se entregó a la redacción de estas ficciones de escaso decoro; al fin y al cabo, esta es, probablemente, la intención de Sócrates de Constantinopla al transmitir la noticia (cf. Crespo Güemes, 1979: 10). De esta crítica es ejemplo —probablemente el principal— Bernard Lamy (cf. González Rovira, 1996: 401-404).

Independientemente de lo acertada que se considere esta exégesis, se trata de una lectura que no resulta, en sus trazos generales, sorprendente en absoluto, habida cuenta del esquema que sigue la novela. Algo semejante debió de pensar López Pinciano cuando afirmó respecto a Heliodoro que "si quisiesen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala" (1998: 461); sin embargo, a pesar de esta opinión, no llegó a desarrollar ninguna lectura en este sentido, quizá porque, por muchos elogios que dedique a la alegoría —"la épica tiene […] otra ánima más perfecta y esencial, dicha alegoría" (1998: 465)—, esta no deja de ser un aspecto en el fondo ajeno a su sistema de análisis literario —el "*si* quisiesen exprimir alegoría" (1998: 461; la cursiva es mía) resulta en este sentido revelador—, quizá por no verse capaz de estructurar una lectura coherente o porque, dejando la novela sin una lectura sistemática, el texto resulta más sugerente y más cargado de ecos religiosos.

Así pues, la novela de Heliodoro fue muy calurosamente apreciada por una gran mayoría de lectores que se acercaron a ella en lo que respecta al aspecto doctrinal y, muy especialmente, a su moralidad.

Aclarada ya esta cuestión de tipo general, podemos proceder a analizar el movimiento más importante en la reivindicación de la novela griega y en la fijación de una lectura concreta de la misma: el neoaristotelismo.

3.4. **La visión neoaristotélica**

3.4.1. Una cuestión de género: épica en prosa

El interés de los neoaristotélicos en la novela de Heliodoro no puede considerarse gratuito. Esto se debe a que *Teágenes y Cariclea* "no se trata solo de una novela inspiradora y por tanto propicia a ser emulada por sus virtudes literarias; es también una prueba práctica de lo que teorizó Aristóteles" (Brioso Sánchez, 2007a: 157-158).

Por supuesto, esta afinidad no obsta que existiesen muy importantes dificultades a la hora de aplicar los conceptos de la *Poética* a esta y otra novelas: Aristóteles no había escrito ninguna teoría sobre la novela, "producto tardío en una época de decadencia" (García Gual, 2008: 24), principalmente por el sencillo motivo de que se trata de un género que no existió hasta siglos después de su muerte. Esto tiene como consecuencia inevitable que los grupos que promulgaban una visión más purista y estricta de las doctrinas aristotélicas renegasen de todo el género al que pertenecía, aduciendo que no estaba sancionado por

el maestro. Sin embargo, esta postura no fue la más frecuente: ante la ausencia de una doctrina fija del filósofo, los teóricos se decantaron por dos posibles posturas.

Por un lado, algunos autores consideraron que, dado que se trataba de un género que carecía de una doctrina asentada, había que entenderlo como sujeto a sus propias reglas particulares y, por lo tanto, no se podía someter a los mismos baremos que aquellos géneros, como la tragedia o la épica, sobre los que sí había hablado Aristóteles. El más importante representante de esta corriente, probablemente, es Pigna, quien escribió un tratado entero —*I romanzi*— en el que defendía este nuevo género, el romance, que incluiría tanto las obras en verso de autores como Ariosto como las novelas de caballerías españolas.

Dicho enfoque cuenta con la ventaja de otorgar una mayor libertad a los autores que se acojan a estas formas literarias novedosas —o, al menos, que resultan novedosas en comparación con la Antigüedad Clásica y sus modelos— y permite valorarlas conforme a lo que son realmente, sin necesidad de pretender que se adecúen artificialmente a un modelo que en el fondo resulta ajeno; al mismo tiempo, supone la desventaja, desde un punto de vista ortodoxo, de verse obligado a desentenderse de muchas de las afirmaciones de Aristóteles, al no ser aplicables a estas obras, con lo que gran parte de la autoridad que se vería derivada del filósofo queda reducida.

La otra opción supone aceptar que este nuevo género —llámesele romance, novela o con el nombre que corresponda— es, en realidad, parte de otro sobre el que sí teorizó el estagirita y que simplemente hay que justificar su pertenencia a este y, posteriormente, aplicar estos criterios preestablecidos a las nuevas obras. Si bien esta opción goza de la ventaja de adherirse más firmemente a lo enseñado en la *Poética* y, por tanto, puede acogerse a su autoridad más fácilmente, supone también medir estas obras bajo unos estándares que difícilmente pueden llegar a cumplir, lo que llega a derivar en un cierto menosprecio del género analizado por sus percibidas carencias.

Sea como sea, cualquier intento hecho desde el aristotelismo de dignificar y sancionar un género pasa por su sumisión a unas reglas, que son las que, a juicio del lector del Siglo de Oro, constituyen el arte.

Dentro de los teóricos españoles —que son quienes confeccionarían en sus escritos el marco teórico que, a la larga, propiciaría el nacimiento de la novela bizantina— encontramos una cierta ausencia de posturas verdaderamente afines a los *modernos*

italianos, que pudieran defender en sí mismos estos géneros que, a pesar de su éxito y cierta tradición, se veían a menudo como emergentes y espurios. Existen algunas figuras que sí se desmarcan relativamente del estricto prescriptivismo clasicista, como el Lope que declara, socarrón, su ineptitud ante la tarea de escribir un *Arte nuevo de hacer comedias* por "haberlas escrito sin el arte" (16) y basa su quehacer dramático en el único sostén del "gusto" del público, o el Carvallo que defiende la "vena", la inspiración espontánea del poeta, no carente de prematuros tintes románticos, sobre los preceptos cerrados (García Berrio, 1980: 120-121), pero, por norma general, entre las élites de prestigio imperó, a pesar de las corrientes renovadoras que la literatura del momento, una actitud conservadora y que se asentaba sobre el ejemplo de los clásicos; se trata, una vez más, de "la eterna brecha entre la teoría y la práctica literarias, que tendió a ser especialmente ancha en lo que respecta a los escritores españoles del Siglo de Oro" (Riley, 1966: 11).

En cierto sentido, incluso dentro de este conservadurismo generalizado, la actitud entre los preceptistas españoles es también conservadora: no tanto como para negar la legitimidad de este tipo de escritos —la actitud de las críticas moralistas, por otra parte, es otro cantar—, pero desde luego lejos de la tolerancia necesaria para reconocerle su identidad propia y atribuirle sus propias reglas. La asignación del género novelesco a un marco aceptado por Aristóteles es categórica: López Pinciano, buque insignia del movimiento en España, declara que "los *Amores de Theágenes y Cariclea* de Heliodoro y los de *Leucipo y Clitofonte* de Achile Estacio [sic] son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*" (1998: 461).

Existe, por supuesto, una diferencia inmediatamente perceptible entre la épica tradicional y este tipo de ficción encabezado por Heliodoro: el verso. Sin embargo, se trata de una dificultad mínima a la que el aristotelismo ya había dado solución: Aristóteles entiende la poesía no como discurso en metro —como la definía Platón (Pl. *Gorg*. 502c)—, sino fundamentalmente como ficción fundamentada en la imitación verosímil de la realidad (Arist. *Po*. 1447a 28-1447b 2); de hecho, Aristóteles no solo afirma que no es el verso el que define la poesía y la diferencia de la historia (*Po*. 1451b 1-4), sino que parece dejar la puerta abierta a la posibilidad de una poesía en prosa en el siguiente pasaje: ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἡ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ'ἀλλήλων εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων, <ἀνώνυμος τυγχάνει οὖσα> μέχρι τοῦ νῦν, "pero la composición con solo palabras, desnudas o con metro —y sean estos mezclando unos

con otros o utilizando algún tipo de metro único— resulta que permanece anónima hasta nuestros días" (*Po*. 1447a 28-1447b 2). Cierto es que el pasaje no carece de dificultades, tanto de crítica textual como de interpretación, que abren la posibilidad a entender que estaría hablando de dos tipos de composición diferentes, en prosa o en verso (cf. García Yebra, 1974: 246, nota 22), y además resulta llamativo que, a lo largo de todo su tratado, el filósofo no vuelva a mencionar explícitamente esta prosa literaria, pero sigue tratándose de una idea sugerente que resultó muy atractiva para el mundo renacentista, especialmente para lugares en los que, como en España, estaba floreciendo un tipo de literatura en prosa que requería un modelo en el que inspirarse para purificarse de faltas y ganar prestigio.

Para los neoaristotélicos, por lo tanto, el verso es puramente accidental en la poesía, y lo que la constituye no es otra cosa que la imitación. Cascales afirma que "la Epopeia puede hacer su imitación en prosa y verso" (García Berrio, 2006: 274); en la obra de López Pinciano, que le da más importancia a este aspecto que el, a juicio de García Berrio, contradictorio Cascales (2006: 277), las posiciones respecto del verso oscilan, según el personaje, entre el destierro absoluto del metro de la doctrina poética que encabeza el integrista Ugo —"delante de la imitación no tiene ser alguno el metro ni le toca poner differencias a los poemas" (1998: 150-151)—, la benevolencia, respetuosa ante la tradición, de Fadrique —"el metro es la materia subjetiva en quien la poética se sujeta […] y todas las imitaciones en lenguaje y plática que carecen del metro, tienen un no sé qué menos de lo que les conviene" (1998: 284)— y los cómicos vaivenes del neófito Pinciano entre la recaída en la identificación, previa a conocer la doctrina aristotélica, entre verso y poesía —"allende que no tiene metro, el título de la obra dice *Historia* de Heliodoro y no poema" (1998: 461)— y la fanática negación de la legitimidad del metro no ya en la esencia del quehacer poético, sino en los aspectos accidentales de su misma práctica —"digo que no solo el metro no es necessario a la poética, mas que del todo la es contrario […] y que, proponiendo imitar, deshacen del todo los nervios de la imitación, la cual está fundada en verisimilitud" (1998: 117)—. Como ocurre habitualmente en la *Philosophía Antigua Poética*, Fadrique supone la voz de la razón y el justo medio en esta cuestión, pero incluso si no fuera así, el consenso seguiría siendo —desvaríos pasajeros del personaje del Pinciano aparte— que el fundamento de la poesía no es el metro, sino la imitación, y que el verso es un elemento accesorio al que se le puede otorgar mayor o menor importancia.

De esta manera, la novela queda integrada dentro del paradigma de la épica; para los teóricos del Renacimiento, debido a su altura y dignidad, la épica es, junto con la tragedia, el género de más importancia al que puede dedicarse un poeta (cf. López Pinciano, 1998: 479-481). Así, la novela queda bajo el amparo de un género de enorme prestigio, pero esto también provoca una serie de compromisos en los que la obra fallará irremediablemente. Huelga decir que, en numerosas ocasiones, cuando se ofrece la oportunidad de defender la existencia de una épica en prosa, el ejemplo aducido es el de Heliodoro —seguido, en ocasiones, de Aquiles Tacio—: así lo hace, por supuesto, López Pinciano, verdadero adalid del autor de Emesa, pero también, como vimos, Lope (1989: 15) y Colmenares, entre otros (cf. González Rovira, 1996b: 51). Esto provocará, como veremos, que en muchas ocasiones, al acercarse a la composición de una épica en prosa, no se haga con la atención puesta a los modelos indiscutibles de la épica, como podría ser la *Eneida*, que posee "todas las perfecciones de todas las fábulas épicas" (López Pinciano, 1998: 468), sino que se acudirá al modelo de Heliodoro, arrastrando en consecuencia tanto sus virtudes como sus defectos, entendidos ambos términos conforme a su adecuación al modelo del género épico y sus expectativas; acaso sea más adecuado considerar que los autores se lanzaban a componer obras de género, por así decirlo, *heliodoriano* —esto es, novelesco, y concretamente inspirado en la novela que denominamos griega— y, *a posteriori* —aunque nada impide que ese tipo de reflexiones permeasen la obra en su proceso de creación—, la concebían como épica y le daban justificación doctrinal.

3.4.1.1. Las definiciones de épica

Más adelante se ahondará en aquellos aspectos en los que Heliodoro resulta un modelo excelente o deficitario para esta naciente épica en prosa; los méritos y faltas de las *Etiópicas* resultan indisolubles de su percepción como épica; basten por ahora unas definiciones de la épica que nos permita entender a qué tipo de estándares se sometía esta obra. La primera de estas debiera ser, por supuesto, la del fundador —a pesar de las desviaciones y ramificaciones de su teoría a lo largo de los siglos— de toda esta corriente, el propio Aristóteles; sin embargo, frente al caso de la tragedia, en el que sí aporta una definición plena, el filósofo no llega a hacer lo mismo explícitamente para la épica. Esto no impide, no obstante, que sea sencillo inferir una. En los términos más básicos, las composiciones imitativas —y, en consecuencia, los géneros literarios— se definen a partir de tres aspectos en los que difieren, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ

ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον, "pues [se diferencian] o en imitar por distintos medios, o un objeto distinto, o de manera distinta y no del mismo modo" (Arist. *Po*. 1447a 16-17).

Respecto a los medios, por lo tanto, y en consonancia con todas las obras de carácter poético, la épica sería imitación realizada a través del lenguaje, λόγῳ; respecto al objeto imitado, imita a hombres mejores, βελτίονας, o, más bien, las acciones de estos; y, respecto al modo, se trata de un género que transmite la acción por narración, ἀπαγγέλλων, y no por medio de actuación. Dentro de la taxonomía básica, por lo tanto, la épica está bien definida en relación con estos tres pilares. Las *Etiópicas* y la novela griega, en este sistema elemental, encajan sin dificultades en la clasificación, por lo que es lógico que este fuera el sistema elegido: es, evidentemente, un producto literario que está compuesto a través del lenguaje; sus personajes, sin llegar al estatus semidivino de la épica plena, están tratados con un idealismo que los hace en cierta medida superiores al género humano —incluso en el caso de Aquiles Tacio, que juega a la contra de este idealismo, Clitofonte puede considerarse más cercano a Teágenes que al Encolpio del *Satiricón*—; finalmente, el modo es —dejando de lado el verso, desechado de todas formas como accidental y no sustancial—, igualmente, el de una narración en la que intervienen en ocasiones los personajes por medio del discurso directo.

Por supuesto, en la práctica, un género literario se define más que por eso; conviene recordar que, en el momento de definir la tragedia —definición que, al contrario que en el caso de la épica, sí hizo explícita—, Aristóteles no se limitó a encuadrarla en esas tres coordenadas taxonómicas:

> ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.
>
> Así pues, la tragedia es imitación de una acción elevada y acabada, con cierta magnitud, con lenguaje ornamentado, con cada uno de los tipos separados en las partes, actuando y no mediante un relato, que a través de la compasión y el miedo produce la purgación de tales pasiones (Arist. *Po*. 1449b 24-28).

Por otra parte, uno de los esbozos más desarrollados, aunque no llegue a constituir una definición de pleno derecho, de lo que constituye la épica se construye, precisamente, en contraste con la tragedia:

> ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ.
>
> Sin embargo, la epopeya se corresponde con la tragedia únicamente en la medida en que es imitación por medio del lenguaje[48] y en verso de sujetos excelentes; pero en tener un verso único y en ser una narración, en esto difieren. Y, además, en la extensión: pues por lo general, la una intenta desarrollarse a lo largo de una revolución solar o excederla en poco, mientras que la epopeya es ilimitada en cuanto al tiempo (1449b 9-14).

Dado que se busca en la novela griega un modelo para la poesía en prosa, la cuestión de los parecidos y diferencias en torno al verso son irrelevantes. La cuestión de la falta de límite temporal, por otra parte, se aviene bien con la novela de Heliodoro, que, como la mayoría de narraciones extensas, supera considerablemente el límite —convencional, por cierto, y no esencial para Aristóteles, según se vio anteriormente (p. 118)— de un día; más adelante ahondaremos en ello.

Otro rasgo notable que diferencia la épica de la tragedia —género con el que, dejando de lado el modo de ejecución, comparte más semejanzas, y con el que disputa por la primacía de la literatura en la *Poética* (1461b 26-1462b 15)— es que, dado que no requiere ser interpretada sobre un escenario, la épica tiene más libertad para lo irracional y fantasioso:

> δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ

[48] En este pasaje, García Yebra interpreta que λόγος tendría el significado de 'argumento' (1974: 263, nota 96); sin embargo, preferimos la lectura de 'lenguaje' porque, a nuestro parecer, encaja mejor con la descripción taxonómica del género: μετὰ λόγου y σπουδαίων responderían a la cuestión del medio y el objeto de la imitación, en los que coincidirían épica y tragedia, mientras que después se escribiría sobre el aspecto en el que difieren, el modo, que en el caso de la épica consiste en ser una ἀπαγγελία, 'narración'. Para fundamentar su traducción, García Yedra aduce que "la unión de 'metro' […] y 'lenguaje'" le "parece tautológica (no hay 'verso' sin 'lenguaje')" (1974: 263, nota 96), pero bien puede deberse a un esfuerzo de sistematicidad en la descripción; por otra parte, aducir que la épica y la tragedia constan de argumento no es una observación mucho menos banal.

> θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.
>
> Es necesario causar admiración en las tragedias, pero lo irracional, a través de lo cual resulta en grado sumo la admiración, corresponde más a la epopeya, por no verse al que actúa; pues lo de la persecución de Héctor parecería ridículo si se pusiese en escena —los unos plantados y sin perseguir, el otro negando con la cabeza—, pero en palabras pasa desapercibido. Lo admirable es placentero; como prueba, todos narran añadiendo de su propia cosecha para causar placer (Arist. *Po*. 1460a 11-18).

Esto abre dos vías: por una parte, permite a la épica —incluyendo aquellas obras de dudoso género que hayan sido catalogadas como tal— una mayor libertad a la hora de representar situaciones que podrían tacharse de inverosímiles con el fin de admirar; por otra, puede suponer la expectativa implícita de que la obra épica *debe* ser especialmente admirable. Así lo reconoce Cascales: "La *admiración* es una cosa importantísima en qualquier especie de Poesía; pero mucho más en la heroica. Si el Poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los corazones" (García Berrio, 2006: 308).

Esto tiene que ver, por otra parte, con una expectativa de grandeza; no en vano, la palabra que utiliza Cascales en el anterior fragmento para referirse a esta clase de poesía es 'heroica'; propiamente, este autor entiende que esta es tan solo una de las posibilidades —la más granada— que ofrece la épica —"La *Epopeia* pues es el Poema Heroico, Éclogas, Sátiras, Elegías, y cualquier Poesía; donde para su ser perfecto no se requiere baile, ni canto" (García Berrio, 2006: 275)—, pero pronto deja clara la centralidad de esta última, tan acusada que ambos términos en la práctica llegan a converger la mayor parte del tiempo, al dar la definición de "epopeya" del modo que sigue:

> Es imitación de hechos graves y excelentes, de los quales se hace un contexto perfecto y de justa grandeza, con un decir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduciendo a otros a hablar. Dan materia al Poema Heroico con sus claros hechos los ilustres Príncipes y caballeros inclinados naturalmente a las honras (García Berrio, 2006: 275).

En esta definición, la primera que sacamos a colación del Siglo de Oro, hallamos un rasgo diferencial, y francamente central, de la épica, del que Aristóteles, curiosamente, no se hace nunca eco explícito: la idea de que el género, más allá de tratar sobre personajes ilustres, se fundamenta en narrar sus hazañas. Se trata de un rasgo que lo diferencia de la tragedia y que los separa: mientras el objetivo de aquella es la catarsis por medio de la

compasión y el temor, que se logra al representar sobre el escenario la caída de grandes figuras, el de la épica es "engrandecer la persona principal que celebra" (2006: 298); Cascales hace esta distinción, punto por punto, de manera explícita: "el Trágico tiene por fin mover los ánimos a misericordia y a miedo, y el Épico tiene por fin dar suma excelencia y gloria a la persona principal que celebra" (2006: 276).

Por supuesto, esta diferencia no es una muestra de originalidad de Cascales, tan poco dado a innovaciones de ningún tipo. López Pinciano, pensador más novedoso a pesar de enraizar su pensamiento en la obra del estagirita, también asocia la épica a las hazañas bélicas. Ante la idea de que "el quebrar lanzas es de épica", el ignorante Pinciano pregunta "qué lanzas se quebraron en los amores de Leandro y Hero escriptos por Museo, los cuales tienen nombre de épica", a lo que responde Fadrique, más docto, que estos amores "más eran para trágica que para épica". A raíz del desconcierto del neófito de Aristóteles, se produce el siguiente intercambio:

> —Si yo supiera la diferencia de la épica exquisitamente, della sacara yo si esta obra de guerrear es necesaria a ella o no […].
>
> —Ni aun della lo podréis sacar, porque no todas las condiciones convenientes de la cosa entran en su definición; mas solamente lo essencial (López Pinciano, 1998: 450).

Así pues, la materia bélica no es asunto esencial de la épica; sin embargo, "es ansí […] que, no obstante que una obra tenga las condiciones essenciales de la épica, si falta en las que son accidentales proprias, será falta de perfección" (López Pinciano, 1998: 450-451). Como muestra de la primacía de la épica heroica, la epístola undécima se titula *De la heroica*, y, al menos en los primeros compases, parecen intercambiables —"Materia de poética es ésta y aun de heroica" (1998: 449), seguido de "esas cosas y personas no son tan decentes a la trágica como a la épica" 1998: (450); "he oído lo que deseaba saber, que era la definición de épica", pero "según la difinición de heroica que he oído…" (1998: 451)…—. Sin embargo, se reconocen otras posibilidades para el género:

> Paso adelante y digo que la heroica, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque unos poetas tratan materia de religión, como hizo Marco Jerónimo Vida y Sanazaro en *El parto de la Virgen*, como poco ha decíamos; cantan otros, casos amorosos, como Museo, Heliodoro, Achile Estacio [sic]; otros, batallas y victorias, como Homero y Virgilio. Y esta especie se ha alzado con el nombre de heroica, de manera que, en oyendo el nombre de 'heroica', se entiende por ella (López Pinciano, 1998: 468).

La confusión de la nomenclatura es notable: según se entiende del texto, épica y heroica serían términos en principio intercambiables, pero al subgénero de entre estas obras dedicado a ensalzar las hazañas bélicas de los héroes —lo que vendría a ser, *lato sensu*, cantares de gesta— acabó por recibir, por su temática e importancia, el mismo nombre que el del conjunto al que pertenecía. Cabe señalar que, a pesar de que López Pinciano no sea un autor demasiado temeroso ante las innovaciones —en la epístola décima, por ejemplo, propone la sustitución de la ditirámbica por la lírica (1998: 425)—, en ningún momento trata de aclarar este embrollo terminológico asignando convencionalmente uno y otro término únicamente a un sentido, cosa que resultaría sencilla si limitase el uso de 'heroica' a aquella que tratase de materias bélicas y utilizase exclusivamente el término 'épica' para el conjunto. Se trata de un olvido significativo: a pesar del reconocimiento de que el género ofrece otras posibilidades, a pesar incluso de su notabilísima admiración por Heliodoro, el aristotélico de Valladolid sigue utilizando la poesía de materia bélica como concepción fundamental del género —y midiendo su calidad por ese estándar.

Ante esta situación, "Heliodoro y Achile Estacio" parten en desventaja; no se trata meramente de una deducción extraída de sus escritos, sino que aparece reflejado explícitamente en el texto. Más adelante ahondaremos más extensamente en cómo se percibe esta —relativa— bajeza de tono de la novela griega; si hemos hecho mención de ello ahora es porque resulta inevitable a la hora de definir el género en el que se inscribiría la obra de Heliodoro y Aquiles Tacio.

La definición que da López Pinciano de la épica, de hecho, guarda relación con esto; aparte de las coordenadas taxonómicas que enmarcan la épica, señala que la épica representa a los personajes buenos y la tragedia, ni buenos ni malos; este hecho se encuentra intrínsecamente relacionado con el fin que señalaba Cascales del género. Así, a pesar de que López Pinciano afirme que el fin de la épica es "la extirpación de las pasiones por medio del miedo y compassión" (1998: 452), también afirma que

> …a las más de las épicas sucede el fin cómico y deleitoso, y esto es por razón del subjeto principal della, para lo cual ordinariamente se busca un príncipe de mucho valor y amador de la justicia, a quien conviene fin feliz y bienaventurado, para que la fábula no sea mal acostumbrada (1998: 456).

Aunque no se perciba como esencial, la epopeya se percibe en la época como la alabanza de grandes héroes guerreros, y esta concepción modificará la manera en la que se perciben todas las obras consideradas de este género.

3.4.2. Los méritos de la novela griega

La novela griega, particularmente las *Etiópicas* de Heliodoro, fue una obra que, sin llegar a entrar en el panteón al que pertenecían autores más indiscutibles de la literatura clásica, como Virgilio o Cicerón, fue leída con admiración por los humanistas y tenida por ejemplo de muchas virtudes; en ella el lector culto encontraba muchas características positivas que prometían la posibilidad de un desarrollo digno para una épica en prosa.

3.4.2.1. La verosimilitud

Aunque refiriéndose al *Persiles* y no a las *Etiópicas* o a *Leucipa y Clitofonte*, las siguientes palabras de Carlos Romero Muñoz pueden servirnos como recordatorio de la forma, tan distinta de la contemporánea, en que los lectores auriseculares concebían el asunto de la verosimilitud:

> …para los primeros lectores de la obra, las más 'increíbles' aventuras en ella narradas entraban sin esfuerzo en los límites de la verosimilitud poética, con toda evidencia mucho más amplios entonces de lo que pueda siquiera imaginar un hombre educado en la veneración del realismo decimonónico como valor literario poco menos que absoluto. No solo. También la notable abundancia de episodios resultaba 'autorizada' por la tradición novelesca, que la derivaba de una subespecie del poema heroico y, en el plano teórico, por no pocos tratadistas, aunque sea justo decir que, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, las exigencias de unidad comenzaban a prevalecer tanto en las poéticas como —más lentamente, y con recaídas en el 'episodismo'— en la prosa y el verso narrativo (Cervantes Saavedra, 1997: 54).

Se trata de la consabida distinción de la verosimilitud como coherencia dentro del texto y entre este y las expectativas propias del género literario —esto es, el entendimiento contemporáneo del mismo— y la verosimilitud referencial, basada en la correspondencia entre las normas que rigen la obra y las del mundo real. Esto provoca, como se ha ido viendo (pp. 107 y ss.), curiosos puntos ciegos —la acumulación de peripecias de las que se habla en el fragmento es un ejemplo de ello— y una cierta fijación en evitar el pecado imperdonable de representar hechos fantásticos y supersticiones. En efecto, una de las principales preocupaciones a la hora de tratar el tema de la verosimilitud era evitar que

las obras se convirtiesen en aquellos "sueños de algun enfermo, que desvaría con la calentura" (Desconocido, 1554: 3b) que suponían las más de las veces los libros de caballerías. Aunque en absoluto un aristotélico, los esfuerzos de Núñez de Reinoso para evitar que lo relacionasen con esta literatura inverosímil (1997: 370) dan cuenta de que la diferenciación era una fuerza poderosa en la concepción de la verosimilitud del Renacimiento.

Como ya se ha visto, tanto Luis Vives (p. 112) como Cervantes —a través de la figura del Canónigo de Toledo— (p. 115) se expresaban con elocuente vehemencia contra los absurdos que se plasmaban en las novelas de sus contemporáneos, particularmente en el género caballeresco; basta remitir a sus intervenciones para tener en cuenta el tipo de inverosimilitudes que resultaban más inverosímiles: caballeros inhumanamente poderosos que combatían ejércitos enteros, monstruos tales como gigantes, bálsamos milagrosos y brujería, sobreabundancia de situaciones excepcionales como doncellas guerreras y un largo etcétera. Como ya hemos escrito en otras ocasiones, el mundo de las novelas de caballerías es el propio de una poética del romance, un mundo ahistórico y mítico en el que lo fantástico coexiste con lo cotidiano sin demasiadas dificultades (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 55).

En este sentido, las novelas griegas que llegan a época renacentista están razonablemente libres de este defecto; sin ser precisamente composiciones naturalistas, en líneas generales se alejan notablemente de estos defectos que se le podrían atribuir a la literatura caballeresca: los protagonistas de estas peripecias son personas, a pesar de su carácter idealizado, de carne y hueso y no héroes semidivinos, viajan por un mundo histórico a través de una geografía por lo general reconocible y son víctimas de peligros, tales como asaltos de piratas o amenazantes insinuaciones amorosas de personajes poderosos, que, si bien son a menudo improbables por separado y prácticamente imposibles en su ajustadísima consecución, tienen por lo general un carácter perfectamente humano, y solo de cuando en vez incurren en lo fantástico.

Esta verosimilitud referencial, de hecho, es la mayoría de las veces superior a la épica clásica que, a pesar de tener mayor prestigio, hacía gala a menudo de todo tipo de elementos sobrenaturales. Para ello, no obstante, contaba la tradición aristotélica con dos formas de excusar a los autores: por una parte, cabe recurrir a la diferencia de creencias entre los autores cristianos del Siglo de Oro y los paganos de la Antigüedad; así, ante la crítica de que se hallan en estos poemas todo tipo de monstruos —en sentido amplio—

que contradicen la ley natural, el aristotélico podía aducir que aquello era parte de las creencias de los paganos y que, independientemente de lo que creyese el poeta, no podía hacer más que ajustarse al criterio del vulgo en esta materia:

> Supuesto que el poeta debe guardar verisimilitud en todo, la debe guardar también en la religión, ley y seta que en aquel tiempo y en aquella región se usaba. Digo que Homero, Virgilio y los demás no hicieron agravio a la imitación, mas fuéronla conservando con mucha perfección en general, porque en el tiempo que ellos escribieron, el Sol era tenido por dios y Cibele por diosa; y los ríos y fuentes, dioses juzgados por su perpetuidad. Y así no hay que maravillar si por Milagro del dios Sol sus bueyes bramaban en los assadores; y si por Príamo el dios Simoes peleaba; y si por la madre Berecinthia las naves de Eneas fueran hechas nimphas, la madera de las cuales naves se había cortado del monte de la dicha diosa (López Pinciano, 1998: 202).

La otra forma de exculpar a los poetas clásicos de aquellas incongruencias es la alegoría. Sin importar lo aparentemente disparatado que fuese un hecho, la alegoría podía justificar su inclusión: "hay muchas cosas en la poética, y palabras también, que parecen mentirosas y no lo son, porque las cosas en lo literal falsas, muchas veces se miran verdaderas en la alegoría" (López Pinciano, 1998: 93). Recuérdese que este tipo de lecturas alegóricas no servían solo para justificar la verdad tras apariencias falsas en la literatura, sino que también llegaban a exhortar lecturas cristianas de los mitos e incluso —para desmayo de la ortodoxia católica— a proponer la equiparación de cristianismo y paganismo como discursos alegóricos que contendrían una verdad común (cf. Seznec, 1983: 82).

Ante una obra de prestigio, la predisposición a leer todo aquello que pudiera suponer una inverosimilitud como alegoría era más que notable: así, por ejemplo, el gigantesco Atlante de la mitología vendría a significar simplemente un monte, "de a do se colige no ser aquella descripción fabulosa, sino histórica y verdadera" (López Pinciano, 1998: 201-202). A esta tendencia natural, basada en realidad en la *petitio principii* —Virgilio es un gran poeta; lo inverosímil es un defecto inaceptable en la poesía; por lo tanto, Virgilio no es inverosímil aunque lo parezca, sino que está empleando la alegoría—, se le suma la concepción de que la épica, como género de mayor altura —"si la épica y la trágica son buenas, mejor es la épica, porque, como mayor, terná más bueno" (López Pinciano, 1998: 482)—, "tiene otra ánima del ánima, de manera que la que era antes ánima, que era el argumento, queda hecho cuerpo y materia debajo de quien se encierra y esconde la otra ánima más perfecta y esencial, dicha alegoría" (López Pinciano, 1998: 465). Esto es, a

pesar de que, desde una perspectiva neoaristotélica, la alegoría es un asunto totalmente externo al núcleo de su sistema crítico —y, de hecho, López Pinciano da a entender que se trata a menudo de un asunto en viva pugna con la labor poética (1998: 218)—, se continúa manteniendo —sea por continuismo tradicionalista con anteriores formas de reivindicación de la literatura clásica o por otro motivo— y se hace más esperable en aquellos textos que se adscriben, precisamente, al género que se había asignado a la novela griega.

De hecho, las *Etiópicas* no carecían de una cierta tradición alegórica; más allá de la afirmación de que "si quisiesen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala" de López Pinciano (1998: 461), la obra, como recoge López Estrada, fue leída como una alegoría platónica que interpretaba a Cariclea como una imagen del alma (Mena, 1954: XLVI). *Leucipa y Clitofonte*, por su parte, aunque hubiera sido más beneficiada por una interpretación de este tipo, al ser, por su dudosa moralidad, más susceptible a ser criticada, no fue, que tengamos noticias, interpretada en esta clave; la cuestión de las novelas griegas como Mysterientexte es, creemos, una cuestión diferente (cf. Brioso Sánchez 2014 y 2015).

Todo esto ayuda a comprender por qué, a pesar de que estas obras contienen ciertos elementos que podrían ser criticados en otros contextos, por lo general fueron consideradas de forma positiva. Por más que pueda resultar sorprendente para el lector moderno, todos estos elementos ayudan a relativizar las siguientes palabras de Diana de Armas Wilson al respecto:

> The legitimizing of believability for the *Aethiopica* during the Renaissance appears today as itself unbelievable. Heliodorus's romance, from start to finish, embraces the magical, or at least what modern readers would regard as an abundance of incredible elements […]. Somehow none of these events distressed the preceptarians, because the remoting setting was enough to justify absurd or bizarre happenings and make them worthy of credence (1991: 31).

A esto se suma la institución, como ya hemos visto, de una manera concreta —y notablemente complaciente— de ver estas obras; si, por norma general, se tratan de novelas —para el ideal de la época— verosímiles, resulta más sencillo ignorar un ocasional "virgin-detecting gadget" (Frye, 1978: 123) aunque aparezca tanto en Heliodoro (X 8, 2) como en Aquiles Tacio (VIII 6, 12-14), o alguna muestra de nigromancia como la que culmina el libro sexto de las *Etiópicas*, especialmente si, como

ya vimos, desde las traducciones al español disponibles se aseguraba, a pesar de la indudable efectividad de los hechizos de la anciana, capaces de resucitar a un muerto para interrogarlo, que todo lo que la vieja hacía era decir "muchas cosas supersticiosas y llenas de vanidad" (Mena, 1954: 243).

Así pues, estos excesos que ponían en riesgo la verosimilitud de la obra no dejaban de resultar mínimos y eran fácilmente ignorados, reducidos a alegoría o justificados por medio del recurso a la religión imperante en el momento de su redacción. Esto resulta especialmente adecuado para las *Etiópicas* en donde, si bien son frecuentes las manifestaciones sobrenaturales —en su mayor parte, sutiles, lo que también favorecería su aceptación por parte del conjunto de lectores instruidos—, especialmente por medio de oráculos y sueños proféticos (cf. Fernández Garrido, 2003, 2004, 2009, 2010), todas estas están perfectamente justificadas por la concepción religiosa que permea hasta el último rincón de la novela.

Asimismo, los límites de la verosimilitud quedan ensanchados en el momento en el que la trama se ubica en parajes que no resultan familiares para el lector. En teoría, "se debe guardar el uso y costumbre de la tierra, o tierras, de las cuales se va haciendo memoria en la narración" (López Pinciano, 1998: 461-462), pero *de facto* la distancia y la ignorancia disminuían considerablemente esta necesidad de rigor:

> si un poeta fingiesse una acción para representar en la corte de España, en la cual Oronte, rey godo, tuviesse las partes primeras, los hombres que de historia saben se reirían, porque nunca tal rey ha habido en España; en Persia o Ethiopía se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España (López Pinciano, 1998: 345).

Asimismo, en estas "latitudes poéticamente probables" no solo se permite una mayor laxitud en temas coyunturales, como puede ser los usos y costumbres de los pueblos representados, sino incluso en cuestiones de ley natural, que es más susceptible de verse modificada por recursos a la magia en estos territorios ignotos (Riley, 1966: 301). Este factor contribuye a que las manifestaciones sobrenaturales de la novela griega pasen sin crítica: si ya el mundo griego se veía como un territorio exótico y oriental —no pocos libros de caballerías, de hecho, se presentaban como traducidos de lengua helena (cf. Marín Pina, 1994)—, Egipto, tenido ya en la época de redacción de los textos como "tierra de la magia" (Jones, 2005: 80), autorizaba todavía mayores libertades, por no mencionar Etiopía, más remota para los antiguos y con una visión tan mitificada en Heliodoro, tan

determinada por su visión religiosa, que se convierte casi en un lienzo en blanco sobre el que pintar a placer una teocracia ideal —sacrificios humanos aparte—. Si a estos lugares se le suman las épocas lejanas en las que se ubican estas novelas, la liberalidad con que se acepta aquello que en otros contextos sería condenado con fiereza se amplía todavía más.

Antes de culminar el tema, conviene recordar que, más allá de lo aceptable por convención en la literatura, los límites de lo creíble eran también en la vida real diferentes para el lector del Siglo de Oro que para el actual. El ejemplo más claro posible es, probablemente, el del nacimiento de Cariclea: ante la mirada contemporánea, el hecho de que nazca de padres negros un bebé inmaculadamente blanco porque su madre haya estado contemplando el retrato de una heroína de piel pálida en el momento de su concepción parece algo propio de una obra surrealista o perteneciente al realismo mágico; no obstante, el hecho era considerado lo bastante plausible como para ser comentado con total naturalidad por López Pinciano como hecho posible (1998: 36-37), y de hecho Suárez de la Torre (2004), a través de un detallado repertorio de los testimonios y reflexiones sobre hechos semejantes, prueba que se trataba de un hecho perfectamente asumible para la concepción científica de la época; lo mismo que el hecho de que algunos varones pudiesen lactar en determinadas circunstancias (López Pinciano, 1998: 407) o que alguien pudiera morir de sugestión si creía estarse desangrando (López Pinciano, 1998: 36), el asunto se considera un prodigio improbable, pero perfectamente coherente con las leyes de la naturaleza y que en absoluto las contradice.

En otros casos, se admiten propiedades fabulosas a distintos objetos que, a nuestros ojos, claramente rebasan el ámbito de lo natural, pero que, sin embargo, por creencia o convención literaria, eran aceptadas en los escritos como no maravillosas (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 58-59); a esta categoría pertenecerían elementos como la pantarba de Cariclea, una piedra preciosa capaz de alejar las llamas de quienquiera que la porte, o los brebajes que, respectivamente, privaron repentinamente a Leucipa del juicio y se lo devolvieron sin secuelas. Los sueños premonitorios también pueden considerarse parte de este fenómeno: López Pinciano, por ejemplo, se muestra escéptico, pero parece reconocer que alguna gente los experimente (1998: 38-39).

En suma, aunque la novela griega cuenta con numerosos elementos que desafían la credulidad del lector contemporáneo, el lector renacentista, por una mezcla de buena disposición para con la obra y el hecho de ostentar unos estándares distintos, aceptaba su

plausibilidad y la admiraba como una posible alternativa a la "fola di romanzi" que atestaba el mundo editorial de su tiempo.

3.4.2.2. La cohesión de la fábula

Muy relacionada con el asunto de la verosimilitud, se encuentra la construcción de la trama o, por utilizar terminología aristotélica, la fábula. Para los aristotélicos —o, al menos, para López Pinciano—, este era el aspecto en el que más destacaba Heliodoro; dado que "la ánima de la poesía es la fábula" (López Pinciano, 1998: 115), parece evidente que la consideración de este escritor, a pesar de sus carencias, que analizaremos más tarde, es extremadamente positiva.

> Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escripto; a lo menos, ninguno tiene más deleite trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias; y, si quisiesen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala (López Pinciano, 1998: 461).

Resulta del todo sorprendente que el neoaristotélico alabe como inigualable el "deleite trágico" de las *Etiópicas* teniendo en cuenta la estructura de la obra: Aristóteles deja meridianamente claro que lo que constituye el deleite trágico es precisamente la compasión y el temor surgidos de presenciar la peripecia de un personaje de moral ambigua que comete un error que propicia su caída:

> ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι'ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἵου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος […]. ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.
>
> δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστιν σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ

κατ’εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία.

> Por lo tanto, es necesario que la buena fábula sea simple en vez de compuesta, como sostienen algunos, y que no torne de la desdicha a dicha sino al contrario, de la dicha a la desdicha, no debido a mezquindad, sino por un gran error, de alguien como se decía o de alguien mejor, antes que peor […]. En lo que respecta al arte, en verdad la mejor tragedia tiene esta estructura. Y por eso se equivocan los que critican a Eurípides por hacer esto en sus tragedias y porque la mayoría terminen en desgracia. Pues esto, como ha sido dicho, es correcto; la mayor prueba: en escena y en los concursos dichas obras, representadas correctamente, resultan las más trágicas, y Eurípides, si bien no gestiona bien lo demás, sin embargo, da la impresión al menos de ser el más trágico de los poetas.
>
> Existe una segunda estructura, llamada primera por algunos, la que tiene una estructura doble, como la *Odisea*, y que termina de manera opuesta para los buenos y para los malos. Se considera la primera debido a la flaqueza de los espectadores, pues los poetas siguen al componerla la voluntad del público. Sin embargo, no es este el placer propio de la tragedia, sino, más bien, propio de la comedia (Arist. *Po*. 1453a 12-36).

Es un hecho de sobra conocido que las *Etiópicas* terminan en el más alto extremo de la dicha, con los protagonistas contrayendo al fin matrimonio y volviéndose herederos y sumos sacerdotes de una teocracia idealizada; de hecho, se considera que el final feliz es un requisito indispensable del género al que pertenece (cf. Crespo Güemes, 1979: 21). Difícilmente, por tanto, puede esta novela convertirse en baluarte de la peripecia trágica. Este asunto, por otra parte, no se le escapaba al teórico, sino que reconocía que había distinciones en torno a cómo se debía componer la tragedia y cómo la épica, género al que, precisamente, pertenecía *Teágenes y Cariclea*: “la trágica debe tener más de lo pathético y la épica más de lo morato” (López Pinciano, 1998: 491).

No hay interpretación plausible que justifique que López Pinciano emplee el término “deleite trágico” en el sentido que lo había empleado Aristóteles; es evidente, pues, que se refiere a otro asunto, que, si bien guarda relación con la tragedia, no puede basarse en su tendencia a los finales pesimistas.

La respuesta más probable la encontramos en un pasaje en el que Aristóteles reflexiona sobre los recursos con los que la tragedia se gana el gusto de los espectadores: πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις, “Aparte de esto, los elementos más importantes con los que la tragedia

seduce el alma son partes de la fábula, las peripecias y las anagnórisis" (Arist. *Po*. 1450a 33-35). Este "deleite trágico" se trata, si nuestra hipótesis es correcta, de una especificación de "añudar y soltar", es decir, del manejo de la estructura narrativa.

Queda también la posibilidad de que el elemento señalado en la novela que la encumbre a la cima de lo trágico sea el πάθος, entendido aquí no como una cualidad que permea el conjunto de la acción sino como πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα, "una acción destructiva o dolorosa, como muertes en escena, tormentos, heridas y cosas por el estilo" (Arist. *Po*. 1452b 11-13). Es cierto que los protagonistas de las *Etiópicas* pasan por innúmeras calamidades en su periplo, pero resulta dudoso que sus padecimientos le parecieran al preceptista superiores no ya a desgracias de obras puramente trágicas, como lo sufrido por Edipo en la obra de Sófocles, sino incluso a lo que se encuentra en la épica, como la pérdida de Aquiles de su amadísimo Patroclo en la *Ilíada*; con todo, es posible que la visión de la novela griega que se tenía en el momento, más solemne y menos irónica que la preponderante en la actualidad, pudiera favorecer este juicio improbable. De todas formas, este también constituye una parte de la fábula, con lo que tampoco sería una distinción de capital importancia.

Lo que no es una suposición es que López Pinciano alaba el uso que hace Heliodoro de la anagnórisis. Aristóteles define este recurso de la siguiente manera:

> ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετείᾳ γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.
>
> Y la anagnórisis es, como indica su propio nombre, el cambio del desconocimiento al conocimiento, sea hacia la amistad o hacia el odio, de los destinados a la dicha o a la desdicha. Y la anagnórisis es la más bella cuando sucede a una con la peripecia, como ocurre con la del *Edipo* (*Po*. 1452a 29-33).

La anágnorisis que se da en las *Etiópicas* —Cariclea es reconocida como hija legítima por sus padres en el último momento y pasa de ser víctima sacrificial a princesa de Etiopía— es, sin lugar a duda, del tipo propio a la comedia, esto es, de la enemistad a la amistad —y, paralelamente, implica también una peripecia del infortunio a la buena fortuna—, y de hecho el motivo del niño expuesto que años más tarde es reconocido por sus padres y reintegrado en el orden social es un elemento típico de la comedia nueva (cf.

Lesky, 1976: 686). Además, pertenece al tipo de anagnórisis o agnición en el que está a punto de producirse un acto violento entre seres queridos que queda impedido en el momento del reconocimiento, curiosamente y sin explicación considerado el mejor tipo de los posibles por Aristóteles (*Po*. 1454a 4-9), a pesar de que en estos casos desaparece de escena el πάθος —entendido como suceso que inspira lástima—[49].

Aparte de eso, cabe apuntar al modo de reconocimiento que emplea Heliodoro: Aristóteles había clasificado cinco clases: por señales (διὰ τῶν σημείων), manufacturadas por el propio poeta (πεποιημέμαι), por memoria (διὰ μνήμης), por razonamiento (ἐκ συλλογισμοῦ) y por falacia (ἐκ παραλογισμοῦ); estas habían sido reducidas a tres grupos en época renacentista, asociadas a las tres potencias del alma: "por medio del discurso del entendimiento [razonamiento y falacia], o por medio de la memoria, o de la voluntad [la manufacturada y por señales]" (López Pinciano, 1998: 184). Si bien importa el tipo de agnición que se emplee, siendo el dependiente de la voluntad el menos artificioso (López Pinciano, 1998: 188), importa mucho más tener en cuenta que "los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máchina ni milagro sea desatada; sino que ella de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo" (López Pinciano, 1998: 188); precisamente es esta maestría de la fábula que demuestra Heliodoro la que le merece el aplauso también en su uso de la anagnórisis:

> …no tengo que decir más que aprobar y probar vuestra sentencia con la *Historia* de Heliodoro, la cual para mí es una galana fábula, y en quien el poeta sembró por toda ella la simiente del reconocimiento de Cariclea: primero con las escrituras, después con las joyas y después con las señales del cuerpo; de todas las cuales vino últimamente al reconocimiento y soltura de ñudo tan gracioso y agradable, que ninguno más. Y aunque la forma del reconocimiento toca al menos artificioso, que es al de la voluntad, mas el poeta fue tan agudo y le hizo tan artificioso, que iguala a los demás, porque no hizo a Cariclea manifestadora de sí misma, sino a Sisimithres, que era el que la había criado (López Pinciano, 1998: 188).

Respecto a la peripecia, —Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, "la

[49] Para una aparente contradicción tan difícil de conciliar, pueden consultarse las reflexiones de García Yebra, que reconoce la dificultad (1974: 291-292); personalmente, confesamos no salir convencidos por las razones aducidas por el helenista, pero también que no encontramos ninguna explicación que facilite la conciliación del pasaje con lo que parecería deducirse de la doctrina de la tragedia expuesta por el estagirita.

peripecia es un cambio a lo contrario de los hechos, según se ha dicho, conforme a lo verosímil o lo necesario" (Arist. *Po*. 1452a 22-24)—, se trata de una cuestión profundamente embebida en la estructura de la fábula misma; resulta difícil, de hecho, discriminar con precisión la diferencia entre el cambio de fortuna y esta, distinción del todo necesaria si se tiene en cuenta que toda fábula implica cambio de fortuna, pero no necesariamente peripecia (Arist. *Po*. 1452a 14-16). La clave de la diferencia residiría en que la peripecia implica un cambio en la acción que no tiene por qué darse en la acción en su conjunto, que puede presentar un cambio—de descenso o ascenso, según el género en el que se inscriba— que parta de una situación determinada pero se mantenga constante a lo largo de toda la obra; probablemente quiera expresar eso Aristóteles al definir el desarrollo de la acción de las fábulas simples como συνεχοῦς καὶ μιᾶς, "gradual y único" (Arist. *Po*. 1452a 15). Este matiz —puntual frente a durativo— es recogido por López Pinciano en su definición: "peripecia se dice una mudanza *súbita* de la cosa en contrario estado que antes era" (López Pinciano, 1998: 182; la cursiva es mía).

La estructura de la fábula —planteamiento, nudo y desenlace— está profundamente relacionada con este recurso; manejar esta estructura y manejar la peripecia es todo uno:

> "parece impossible en obras tan largas ir siempre aflojando sin quebrar; mas en las breves […] no convienen altibajos, digo, ni apretar ni aflojar, sino ir contino estrechando más y más para la peripecia principal que se guarda al fin. Y tanto es mayor después el deleite en la soltura cuanto más el ñudo fue estrecho y porfiado", (López Pinciano, 1998: 213).

La peripecia —la principal—, pues, es el clímax con que se pone fin a la obra y el punto hacia el que se dirige el conjunto de la trama; de ella depende que la fábula sea un éxito o un fracaso, y está sujeta a la misma normativa que la construcción del resto de la obra:

> Y así, conforme a la doctrina de Aristóteles, en toda acción conviene ir apretando y estrechando este ñudo y, conforme a lo que habéis dicho, especialmente en las acciones dramáticas y representativas, que todo se guarda hasta el tiempo de la soltura, para lo cual debe quedar un cabo de donde asir, que, con mucha presteza tirado, deshaga el ñudo súbitamente, como suelen hacer gitanos, porque hay en esto del añudar y soltar algunos errores, allende de lo dicho. Y algunos atan tan flojamente y desatan tan perezosamente, que se pierde el deleite todo de la acción; otros desatan con presteza y bien, pero apretaron mal; otros aprietan bien el ñudo y de tal manera se descuidan, que pierden el cabo por donde era el desatar y se hallan tan apretados, que tienen necesidad de socorro divino, el cual suele venir y dar mucha frialdad a la acción. Para atar el ñudo, lícito es el socorro divino; para

> desatarle, parece muy mal y es muy falta de artificio, porque el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos la obran (López Pinciano, 1998: 213-214).

Los méritos de Heliodoro en este aspecto no eran alucinaciones de los humanistas; "The Aethiopica, in short, is distinguished by a tightness and coherence which guarantee suspense: the most rigid Aristotelian could not fault is unity of plot" (Wilson, 1991: 35). Si bien la presencia divina se hace notar durante el conjunto de la obra, se trata de una fuerza, a lo sumo, adyacente; el grueso de la acción es llevada adelante por los propios personajes y sus acciones, conscientes o no. Por ello, por su capacidad de construir un intrincadísimo entramado sin necesidad de recurrir al socorro divino, sin necesidad siquiera de aflojar el nudo de vez en cuando, López Pinciano lo reconoce como uno de los mayores poetas: "'Don del sol' es *Heliodoro*; y en eso del añudar y del soltar nadie le hizo ventaja y en lo demás casi nadie; hablo de la fábula" (1998: 213).

Si se halla a la cabeza entre los poetas por su manejo de la fábula —recordemos una vez más, "ánima de la poesía" (López Pinciano, 1998: 115)—, podría pensarse que, desde un punto de vista aristotélico, Heliodoro podría considerarse, si no el mejor de todos los poetas, al menos sí estar en pleno pie de igualdad con ellos. Resulta una hipótesis tentadora, pero, aunque pudieran, no se extraen esas conclusiones de las premisas; por más que López Pinciano lo admire, Heliodoro deberá conformarse con el mérito de ser "de los más finos épicos que han hasta agora escripto" (1998: 461); un mérito, por otra parte, en absoluto desdeñable.

3.4.2.3. La unidad de la fábula

De acuerdo con Aristóteles, como ya se vio, la ausencia de unidad era una de las flaquezas inevitables que aquejaban a la épica. Recordemos el pasaje en que lo desarrolla:

> ἔτι ἧττον μία ἡ μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια <ἃ> καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.
>
> Además, la imitación de los poemas épicos es menos unitaria —prueba de ello es que a partir de semejantes imitaciones se crean muchas tragedias—, de forma que, si hacen una

> fábula única, al exponerse con brevedad, parece diminuta, o, al adaptarse a la longitud del metro, diluida: digo como cuando la composición es de varias acciones, igual que la *Ilíada* tiene partes semejantes, y la *Odisea*, y estas por sí mismas tienen magnitud; y, sin embargo, estos poemas están compuestos de la mejor manera dentro de sus posibilidades y son, cuanto pueden, imitación de una única acción (Arist. *Po*. 1562b 3-11).

Esta debilidad, paradójicamente, se conjuga con la virtud de que, con menor unidad, puede ser más variado, lo que agrada a los lectores: ὥστε τοῦτ'ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας, "De modo que goza de esta ventaja para su grandeza y para causar sensación de variedad en el oyente y entreverar la acción con episodios diversos. Pues lo semejante, que harta pronto, hace que las tragedias decaigan" (Arist. *Po*. 1459b 28-32).

"Per tal variar natura è bella". La cultura renacentista era extremadamente sensible a los placeres derivados de la heterogeneidad, que se manifestaba desde las tramas episódicas que conformaban los libros de caballerías que tenían al vulgo embelesado hasta las misceláneas de conocimientos diversos que pasaban por las manos de los humanistas (Bataillon, 1966: 636-637); de entre los distintos territorios, España lo era todavía más, al menos en relación con sus vecinos al norte de los Pirineos, que contemplaban con espanto los productos que salían de los ingenios españoles, considerados en su tierra fruto de un sano equilibrio clasicista, pero vistos como auténticas monstruosidades hipertrofiadas en Francia (cf. Tropé, 2007: 3).

A despecho de sus gustos personales, sin embargo, los aristotélicos tenían que atenerse a los mandatos de su maestro, lo que no quiere decir que el uso imperante no dejase una impronta en la interpretación. El filósofo deja claro que nada debe ser accesorio en la construcción de la fábula y que τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν, "las partes de los hechos [deben] combinarse de tal manera que, de cambiar o suprimir alguna parte, se trastoque y perturbe el conjunto; pues lo que no pasa nada si está o no está, está claro que no es parte del conjunto" (*Po*. 1451a 32-34).

Este criterio es el que debe aplicarse a la hora de integrar los episodios, elementos en principio exógenos a la propia trama, en la fábula; τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν, "es

necesario formular en general los argumentos, tanto los recibidos como los creados personalmente, y después introducir los episodios y desarrollar" (*Po*. 1455a 35-1455b 2). Si esto no se integrase convenientemente, tendría lugar una fábula episódica: λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι, "llamo episódica a la fábula en la que los episodios no se siguen unos de otros ni verosímil ni necesariamente" (1451b 34-35); estas son, a juicio de Aristóteles, las peores (*Po*. 1451b 33-35).

El desdén del filósofo por las narrativas episódicas puede entenderse más fácilmente si se compara con su concepción retórica y cómo entiende las distintas formas de dicción:

> τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστρόφοις. ἡ μὲν οὖν εἰρομένη λέξις ἡ ἀρχαία ἐστίν ["Ἡροδότου Θουρίου ἥδ' ἱστορίης ἀπόδειξις"] (ταύτῃ γὰρ πρότερον μὲν ἅπαντες, νῦν δὲ οὐ πολλοὶ χρῶνται)· λέγω δὲ εἰρομένην ἣ οὐδὲν ἔχει τέλος καθ' αὑτήν, ἂν μὴ τὸ πρᾶγμα <τὸ> λεγόμενον τελειωθῇ. ἔστι δὲ ἀηδὴς διὰ τὸ ἄπειρον· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν· διόπερ ἐπὶ τοῖς καμπτῆρσιν ἐκπνέουσι καὶ ἐκλύονται· προορῶντες γὰρ τὸ πέρας οὐ κάμνουσι πρότερον. ἡ μὲν οὖν εἰρομένη [τῆς λέξεώς] ἐστιν ἥδε, κατεστραμμένη δὲ ἡ ἐν περιόδοις· λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὑτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον. ἡδεῖα δ' ἡ τοιαύτη καὶ εὐμαθής, ἡδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ, καὶ ὅτι ἀεί τι οἴεται ἔχειν ὁ ἀκροατὴς καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῷ, τὸ δὲ μηδὲν προνοεῖν μηδὲ ἀνύειν ἀηδές· εὐμαθὴς δὲ ὅτι εὐμνημόνευτος, τοῦτο δὲ ὅτι ἀριθμὸν ἔχει ἡ ἐν περιόδοις λέξις, ὃ πάντων εὐμνημονευτότατον.
>
> Necesariamente, la dicción será concatenada y una sola en su continuidad, como los preludios de los ditirambos, o periódica y semejante a las estrofas de los poetas antiguos. La concatenada, en verdad, es la antigua —"Este es la exposición de la investigación de Heródoto el turio"—, pues al principio la usaban todos, pero ahora ya no muchos; llamo concatenada a aquella que no tiene final por sí misma, sino cuando quiera que termine el asunto tratado. Es insatisfactoria debido a su indeterminación, pues todos quieren tener a la vista la meta; por eso precisamente [los corredores] se quedan sin aliento y desfallecen en la meta, pues, mientras mantienen la meta a la vista, no se agotan. La dicción concatenada, por lo tanto, es esta, y la periódica, la que se organiza en períodos. Llamo período a la dicción que tiene comienzo y final por sí misma y cuyo tamaño puede apreciarse de un vistazo. Esta es placentera e inteligible; placentera por ser lo opuesto a lo

> indeterminado, y porque el oyente siempre piensa tener y culminar algo, y no prever ni culminar nada es insatisfactorio; y es inteligible porque es fácil de recordar, y esto es así porque la dicción periódica es numerable, lo cual es, de entre todas las cosas, lo que más se fija a la memoria (Arist. *Rh*. 1409a 23-1409b 6).

Del mismo modo que la λέξις εἰρομένη, que continúa indefinidamente y sin un final esperable, la sucesión anárquica de sucesos de las fábulas episódicas, sin un plan que los coordine de forma verosímil y los jerarquice, genera fácil hartazgo en el auditorio; por el contrario, una fábula unitaria se asemeja a la λέξις κατεστραμμένη en su organicidad, en tener un comienzo y un final que le son connaturales y que delimitan un único cuerpo de dimensiones asumibles.

Como la fábula, que integra dentro de sí otros elementos —los episodios— y los hace funcionar en un conjunto cerrado y orgánico, la dicción periódica también puede contener en sí conjuntos más pequeños: περίοδος δὲ ἡ μὲν ἐν κώλοις ἡ δ' ἀφελής. ἔστιν δ'ἐν κώλοις μὲν λέξις ἡ τετελειωμένη τε καὶ διῃρημένη καὶ εὐανάπνευστος, μὴ ἐν τῇ διαιρέσει †ὥσπερ καὶ ἡ περίοδος,† ἀλλ' ὅλη (κῶλον δ' ἐστὶν τὸ ἕτερον μόριον ταύτης), "un período puede estar dividido en miembros o ser simple. Está dividida en miembros la dicción terminada, dividida y pronunciable sin perder el aliento, no en la división, †como también el período†[50], sino al completo —el miembro es una parte de esto—" (Arist. *Rh*. 1409b 12-15).

El Renacimiento acogió este ideal de conciliación de lo diverso en una unidad orgánica, pero mostró mayor liberalidad para con los elementos exógenos de la que, a nuestro parecer, tenía Aristóteles. Mientras que para el filósofo los episodios eran elementos que engrosaban el conjunto de la fábula —demasiado magra por sí misma, al menos en el caso de la épica—, los neoaristotélicos llegan a sostener que son precisamente estos elementos los que constituyen la literariedad del poema: "si por ventura quitan los episodios a la tal fábula, quedará muy seca y, al fin, quedará historia y no poema, como lo fue la de Lucano" (López Pinciano, 1998: 464). Se asume, en cualquier caso, que estos deben integrarse en una unidad, como explica Cascales:

> Los *Episodios*, que para ornato y luz de su Poesía suelen usar los Poetas, es verdad que son estrangeros de la fábula; que en efecto son trahídos de afuera: pero juntos con la acción principal, ya no son estrangeros, sino naturales; porque se juntan según el verisímil y

[50] Nos acogemos a las *cruces desperationis* del editor para señalar nuestra incomprensión del pasaje acotado; nos limitamos, por tanto, a aportar una traducción literal y renunciamos a encontrar una funcional.

> necesario, y se atan estas partes accesorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado, tanto que ya no se pueden separar, sin hacerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula: de manera que aquello que era ageno de la propuesta materia, ligado con verisimilitud, es ya todo una cosa, y sirve para crecerla, ilustrarla y recrearla (García Berrio, 2006: 148).

López Pinciano lo expresa en términos poéticos: "pensad que la fábula es una rosa abierta y que el pezón y cabezuela es la fábula y las hojas son los episodios que la ensanchan y florecen; y así, como las hojas penden de la cabezuela, deben pender los episodios de la fábula" (1998: 179).

Con todo, esta asunción de que todo ha de unirse en una única obra parece tener unos límites más amplios de lo formulado por el filósofo. Así, tratando de determinar qué significa que la fábula sea una, Cascales dice lo siguiente:

> se dice la cosa *una* de dos maneras, o quando es por sí sola y separada de las demás, o quando es compuesta de muchas, y reducida en una. Del primer modo no se puede llamar la fábula una: porque si constara de una sola acción, totalmente libre de otras, vendría a ser en extremo breve y concisa: de donde resultaría un absurdo, que no sería de conveniente naturaleza. Del otro modo se dice la fábula *una*, siendo compuesta de varias acciones encaminadas a un fin, y de tal manera entre sí conformes, que vengan a hacer una sola acción. A diversas acciones diversas personas son menester: mas ninguna de ellas ha de hacer bando de por sí, ni llegar a la excelencia de la persona por quien se constituye y forma la fábula: y acabada la acción de esta persona, todas las demás han de estar acabadas, como dependientes de ella (García Berrio, 2006: 140-141).

Por más que insista en que las distintas acciones deben venir a formar una fábula unitaria, las especificaciones de que ninguno de los episodios —desarrollado por personajes diferentes al protagonista, además— debe oscurecer el principal y que todos deben tener su término antes de que termine la fábula sugieren que, en realidad, lo que tiene en mente el tratadista es un conjunto de tramas paralelas, si bien relacionadas entre sí y convenientemente jerarquizadas. Resulta difícil de entender, de otro modo, cómo podría un episodio que sirve puramente como parte de la fábula sobrevivir a su final o incluso sobreponerse en importancia a ella. Esta forma de entender la unidad de la acción se aproxima a la de la novela francesa del XVII: "pour le roman baroque, unité d'action veut dire qu'il y a une seule action principale et une myriad d'actions secondaires qui s'y raccrochent plus ou moins directement" (Boliève-Guerlet, 1993: 196)

Ante unos criterios tan generosos, no es difícil imaginar que no hayan tenido problemas a la hora de reconocer las *Etiópicas* como una obra unitaria. Ya hemos visto que Diana de Armas Wilson afirmaba la unidad de acción de esta novela (1991: 35); en efecto, si bien existen numerosas tramas intercaladas, todas ellas intervienen en el periplo de Teágenes y Cariclea de manera significativa, y todas están entrelazadas entre sí de forma, si bien azarosa, muy estrecha. Tómese por ejemplo la trama de Cnemón: si bien es cierto que parece exagerado afirmar que alterar la historia sobre la pasión pseudoincestuosa de su madrastra trastocaría irremediablemente el conjunto de la novela, sin embargo no puede negarse que fue este el hecho que lo llevó a exiliarse y a conocer a los protagonistas y, a la larga, provocó que Tisbe, una cortesana que se vio envuelta en el asunto, acabase también en Egipto, donde el bandido Tíamis la mató, confundiéndola con Cariclea; más tarde, es por precisamente porque Nausicles, comerciante que acoge a varios de los personajes en sus moradas, había comprado a Tisbe anteriormente por lo que Cariclea se reúne con Cnemón y Calasiris y por lo que pueden seguirle la pista al paradero de Teágenes. Las relaciones son complejas, azarosas y a menudo un tanto enrevesadas y confusas, pero no cabe duda de que Heliodoro ha dedicado un importante esfuerzo en no dejar cabos sueltos —ni de que maneja los hilos con notable habilidad.

Esta conciliación de elementos plurales en un único entramado es también parte del manejo de la fábula, del "añudar y soltar", y resulta difícil separar unos elementos de otros. En efecto, la verosimilitud, la unidad de la fábula y su cohesión son elementos que se entremezclan sin remedio, por lo que no se pueden analizar en profundidad los unos sin tener también en cuenta los otros. Más adelante aparecerán todavía más aspectos que forman parte activa de este conjunto y contribuyen a entender qué tenía la obra de Heliodoro para que admirase tanto a los humanistas. No es digno de extrañeza: si realmente la fábula es el núcleo del poema, es esperable y hasta necesario que todos los elementos repercutan en ella.

3.4.2.4. La extensión temporal

Ya se ha visto anteriormente que Aristóteles, y en consonancia con el simple hecho de que, en la práctica, la épica cubría una extensión temporal muy superior a la tragedia, había postulado que la épica carecía de límites en lo que respecta al plazo cuyos hechos podían cubrir. La idea de que la extensión temporal de la épica fuera ἀόριστος, no obstante, no fue del todo bien acogida en la España del Siglo de Oro: sobre su conciencia pesaba el espectro de las novelas de caballerías, en las que la secuencia de

acontecimientos llevaba al protagonista desde la cuna hasta bien entrada la adultez, en una sucesión, conforme a la estética propia al romance, que tendía a extenderse hasta el infinito (cf. Frye, 1957: 186), como auguran aquellos cierres, especialmente comunes en el género, en los que se promete una continuación que, en ocasiones, nunca vería la luz. En este género, el nacimiento del protagonista y su infancia eran tratados con el fin de cimentar la figura del caballero desde sus mismos orígenes y, por lo tanto, eran tratados con premura:

> Estas historias, crónicas o libros del caballero andante suelen narrar en sus primeros capítulos el nacimiento del protagonista, normalmente acompañado de alguna circunstancia especial (marcas de nacimiento, rapto tras el alumbramiento, abandono de niño, separación de sus padres, etc.). Su infancia y primera adolescencia se relatan de forma apresurada, como si de un mero expediente se tratara, porque el caballero andante precisa de la armazón o investidura caballeresca para convertirse con pleno derecho en el punto de gravitación de todo el relato (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 34).

Dado que, en buena medida, el movimiento humanista buscaba enderezar un sistema literario que percibía como decadente y que, en España, tenía como máximo exponente la novela de caballerías, aceptar que la épica pudiera tratar décadas de la vida de un personaje se percibía como demasiado cercano a legitimar este género denostado. López Pinciano muestra su desdén ante este tipo de situaciones, particularmente en el contexto del teatro: "Y de aquí se puede colegir cuáles son los poemas a do nace un niño, y crece, y tiene barbas, y se casa, y tiene hijos y nietos; *lo cual en la épica, aunque no tiene término, es ridículo* ¿qué será en las activas que le tienen tan breve?" (1998: 196; la cursiva es mía).

De esta manera, se llega a una cierta solución de compromiso. Así, por ejemplo, Cascales llega a la conclusión de que "la Poesía Épica […] no consiente lagunas, ni intervalos tan grandes, como es no haver acción desde el casamiento a la traslación: y lo otro […] el Poema Épico no comprehende más acción que de un año", (García Berrio, 2006: 175). Si bien con ello se contradice a Aristóteles, también es justo señalar que la verdadera ilimitación temporal no solo entraba en conflicto con la práctica —ni la *Ilíada* ni la *Odisea* ni la *Eneida*, modelos indisputables para la época renacentista, ocupan en sus hechos, en realidad, extensiones demasiado dilatadas— sino que dificultaba enormemente mantener la unidad de acción que tan importante era para Aristóteles; al fin y al cabo, las únicas obras mentadas por el filósofo que se ocupaban de periodos verdaderamente largos de la

vida de sus protagonistas eran tachadas de episódicas y censuradas por ello (Arist. *Po*. 1451a 19-30). Así, Cascales escribe:

> el Poeta no ha de comprehender todas las cosas de esta acción, aunque es una: porque en espacio de ocho años pueden haver acontecido tantos acontecimientos, y tan varias cosas, que le sea del todo imposible abrazarlas todas, sin atropellarlas una con otra, no dejando lugar a los Episodios, importantísimos para el ornamento de la Poesía (García Berrio, 2006: 141).

También en esto, por otro lado, salen bien paradas las *Etiópicas*; si bien la trama hunde sus raíces en la primerísima infancia de Cariclea, Heliodoro emplea sus recursos para evitar introducirlo en la narración principal; más adelante se ahondará en ello. Tampoco Aquiles Tacio excede esta medida del año, si bien sí ocurre en *Leucipa y Clitofonte* un lapso de cuatro meses entre que la protagonista parece morir y Clitofonte acepta el matrimonio con Mélite. La única de las novelas griegas conocidas en la Europa de la época que viola claramente este precepto sería *Dafnis y Cloe*, cuya trama se extiende desde la exposición de los protagonistas, literalmente en pañales todavía, hasta la consumación de su matrimonio; ya se ha comentado, con todo, que la influencia de esta obra correría por otros derroteros (p. 174).

Existe un segundo rasgo de la distribución temporal de la épica, formulado por Aristóteles, que resulta tremendamente importante en la novela griega: la posibilidad de esta de representar acciones simultáneas de forma consecutiva por medio de la narración:

> ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον, διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ'ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.
>
> La epopeya tiene algo particular respecto a extender mucho la duración: mientras que en la tragedia no es admisible representar varias partes sucedidas al mismo tiempo, sino tan solo lo que ocurre en escena y la parte de los intérpretes, en la epopeya, por ser una narración, es posible representar partes sucedidas al mismo tiempo, a raíz de lo cual, si son pertinentes, aumenta el volumen del poema. De modo que goza de esta ventaja para su grandeza y para causar sensación de variedad en el oyente y entreverar la acción con episodios diversos.

> Pues lo semejante, que harta pronto, hace que las tragedias decaigan (Arist. *Po*. 1459b 22-32).

Esta cuestión no mereció demasiada atención por parte de los teóricos literarios del Renacimiento, pero resulta una licencia fundamental en la novela griega —y, como veremos, en la novela bizantina— por la particularidad de tener un protagonismo compartido:

> Tal vez en esto hay una diferencia entre tales relatos y la tradición caballeresca, donde generalmente la princesa es el premio a la hazaña del caballero, y es el protagonista masculino quien lleva sobre sus hombros todo el peso de las aventuras. En el prototipo romántico griego ambos protagonistas sufren las peripecias y ambos se debaten en sus riesgos hasta el *happy end* (García Gual, 2020: 167).

Esta importancia compartida de la pareja protagonista, que se presentan ante el lector, hasta cierto punto, en pie de igualdad, tiene una consecuencia de capital importancia en la narración: en los momentos en los que están separados, la voz narrativa tiene la posibilidad —y, en algunos casos, casi el deber, si se quiere que la trama continúe de forma comprensible— de dividirse para seguir la peripecia de cada uno de ellos, haciendo uso de aquella posibilidad mentada por Aristóteles para reflejar secuencialmente acciones simultáneas. En la práctica, las novelas griegas que manejaron estos humanistas no hacían un uso particularmente destacado de este recurso: las *Etiópicas* tiene relativamente pocas escenas en las que los protagonistas estén separados, y la primera persona de la narración de *Leucipa y Clitofonte*, aunque en ocasiones incurra en contradicciones y narre hechos de los que no debería tener noticia, dificulta este uso.

No obstante, la estructura propia de la novela griega, junto a la aceptación de este recurso por parte de Aristóteles, deja abierto un camino para el desarrollo del género; así pues, Cascales reconoce que "concede el tiempo, según dice el doctísimo Minturno[51], que referido un acontecimiento, pueda el Poeta referir otro en otra parte sucedido en aquel mismo tiempo, y vuelva luego a tomar la narración atrasada" (García Berrio, 2006: 289). Como en tantas otras ocasiones, estas libertades concedidas al poeta tienen límites; como en tantas otras ocasiones, el contramodelo que se propone, en el que se encarnan los

[51] Esta doctrina, como ya se ha visto, era en realidad doctrina expresada por el propio Aristóteles; que la figura de autoridad a la que acude Cascales sea "el doctísimo Minturno" y no la verdadera fuente y máxima autoridad del movimiento da idea de cuán mediado por otros autores está en realidad el movimiento humanístico, si bien es cierto que Cascales es ejemplo de un autor especialmente dado a reutilizar a otros autores contemporáneos con, por decirlo suavemente, notable liberalidad (García Berrio, 2006: 17).

excesos en los que caen los poetas barbáricos que no siguen el equilibrio clásico, es el de los romancistas, y en concreto su costumbre de interrumpir la acción abruptamente en lo que hoy se llamaría *cliffhanger*, por más que, en manos de un poeta genial como Ariosto, pueda ser un defecto que se haga pasable ante el resto de virtudes (García Berrio, 2006: 289).

Sin embargo, este *caveat* no impide que exista un recurso perfectamente aceptable, que además ancla las obras que lo utilicen en el modelo de la épica y, por lo tanto, las legitima, y que concuerda además a la perfección con el género; aunque no sea un hecho demasiado resaltado por los teóricos, merece la pena traerlo a colación.

3.4.2.5. La estructuración *in medias res*

> *Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in* Aethiopica historia *Heliodori. Quem librum epico Poetae censeo accuratissimè legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum*
>
> De esta forma de disposición tienes una muestra esplendidísima en la *Historia etiópica* de Heliodoro, que considero un libro que debe leer con extremada atención el poeta épico, y casi digno de serle propuesto como el mejor modelo (Scaliger, 1561: 144).

Ya hemos comentado este pasaje anteriormente; en él, Scaliger otorga a Heliodoro la primacía del uso del *ordo artificialis* entre todos los poetas épicos. Que el novelista sea laureado con tal honra es tanto más notable cuanto no es, a ojos de Scaliger, verdaderamente un poeta; frente a las definiciones ficcionalistas de la poesía propuestas por el grueso de los aristotélicos, este autor consideraba que la poesía requería, para ser tal, del verso (Scaliger, 1561: 3); para este autor, "el fin de la poesía no es la imitación […], sino el *delectare*" (García Galiano, 1992: 278), y, en su concepción del arte, llega a plantear

> la oposición absoluta entre naturaleza y arte, por considerar la primera como el reino del desorden, de la irregularidad y lo arbitrario, y la segunda, el arte, por el contrario, como un principio absoluto de elegancia, armonía, orden y disciplina intelectual. […] Scaligero insiste en el poder de que el escritor está dotado para crear una realidad mucho más hermosa que la natural (García Galiano, 1992: 274).

Conforme a esta concepción del arte, que considera que "la sonoridad del mar es más gozosa en los hexámetros virgilianos que en la misma realidad" (García Galiano, 1992: 277), resulta comprensible que se le dé la consideración de rasgo esencial al verso, más

allá de que, en la práctica, el término 'poesía' siempre hubiera estado ligado, en mayor o menos medida, a este.

Por eso mismo resulta tan llamativo que, precisamente él, postule como modelo para el poeta épico que quiera aprender a manejar el comienzo *in medias res* a alguien que no es poeta. Aunque no explicite el motivo, esta elección se basa, presumiblemente, en el manejo de la admiración. Al defender esta estructura, Scaliger escribía que *ita enim auditoris animus est suspensus: quaerit enim quod nondum extat. Ea sanè vel unica vel praecipua virtus, auditorem quasi captivuum detinere,* "así, el ánimo del oyente estará suspenso, pues busca lo que todavía no está presente. Esta es verdaderamente una virtud única o poco habitual, el mantener al oyente casi cautivo" (1561: 144).

No es necesario volver a explicar dónde reside la cualidad admirable del comienzo de Heliodoro, que también había sido alabado por Amyot; ya se ha escrito anteriormente sobre cómo la estructura de la obra se concibe —en la primera mitad, al menos— en buena medida como un enigma planteado al lector (p. 224). Es esta virtud, precisamente, la más celebrada —aunque no la única— del *ordo artificialis* heliodoriano. Esta virtud sirve, en las *Etiópicas* y en todas las obras que utilizan el recurso, para reducir el tedio que podrían producir las dimensiones, acaso excesivas para la atención del común de los lectores, de la épica:

> …una cosa de ser digna de ser sabida acerca de la heroica: ¿De dónde ha de tomar su principio?, porque se dice que debe comenzar del medio de la acción y que ansí lo hizo Homero en su *Ulysea* y ansí Heliodoro en su *Historia de Ethiopia*; y es la razón, porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado (López Pinciano, 1998: 482).

Esta observación de López Pinciano resulta llamativamente cercana a las palabras que escribía Amyot sobre la estructura de las *Etiópicas* en su prólogo (p. 224), hasta el punto de generar la sospecha de que haya fundado el razonamiento en la lectura de este texto o, al menos, que este haya sido un elemento importante en la composición de aquel (cf. Marguet, 2003a: 82). Compárese con lo escrito en la traducción española:

> Y cierto la disposicion es singular, porque comiença en la mitad de la Historia, como hazen los poetas heroicos, lo qual causa de prima facie una grande admiracion a los lectores, y les engendra un apassionado desseo, de oyr y entender el comienço, y todavía los atrae también

> con la ingeniosa leccion de su cuento, que no entienden lo que han leydo enel comienço del primer libro, hasta que veen el fin del quinto: y quando alli han llegado, aun les queda mayor desseo, de ver el fin, que antes tenian de ver el principio (Desconocido, 1554: 4a-4b).

Mudando lo particular por lo general, lo dicho en ambos textos viene a ser prácticamente lo mismo; las observaciones de Amyot sobre el uso del recurso —a nuestro juicio acertadas— se propagan a lo largo de la historia de la crítica literaria y condicionan la lectura tanto de las *Etiópicas* en concreto como de la expectativa sobre el sentido y el uso del comienzo *in medias res*; de hecho, es muy posible que, precisamente a partir de este texto seminal para ambos asuntos, la obra de Heliodoro y esta técnica acabasen por quedar —añadiéndose las observaciones de Scaliger— íntimamente relacionadas.

La valoración generalizada del poder seductor de esta estructura en las *Etiópicas* puede incluso apreciarse cuando los autores critican esta obra: así, cuando Faria i Sousa lamenta que Heliodoro no escribiese con igual excelencia la totalidad de su obra, lo hace poniendo por encima los cinco primeros libros (cf. González Rovira, 1996b: 31), precisamente aquellos en los que el misterio persiste y se va desplegando poco a poco a través del relato de Calasiris.

Conviene recordar que esta forma de disposición se trata de una forma de obtener admiración (cf. García Berrio, 2006: 309) que no compromete en absoluto la verosimilitud del relato; esto lo vuelve un recurso ideal para que el autor logre la deseada *admiratio* en los lectores sin comprometer su crédito con grandes hechos o incluso elementos fantásticos, con lo que podía incurrir en el descrédito del público cultivado.

Otro aspecto en el que resulta ventajoso el comienzo *in medias res* de *Teágenes y Cariclea* es el uso que podríamos denominar horaciano del recurso: allí donde el poeta romano recomendaba no empezar un poema sobre el asalto a Ilión por el huevo de Leda —de donde nacería Helena, cuyo rapto daría inicio a la guerra de Troya—, Heliodoro evita comenzar su narración por el nacimiento y exilio de Cariclea, que suponen, en realidad, el germen de su peripecia. Sin embargo, Horacio contaba con el conocimiento del público sobre los hechos narrados, mientras que Heliodoro, al ser un compositor de ficción pura, por más que encuadrada en un contexto histórico real —tratado, de todas formas, sin un rigor histórico notable (cf. Crespo Güemes, 1979: 36)—, debe buscar otros recursos. Para ello "calca conscientemente la estructura de la *Odisea*" de Homero (Ruiz Montero, 1988:

327), en que el héroe se convierte en narrador de su propia historia ante los feacios y les cuenta los diez largos años pasados desde que salió de Troya tras su toma hasta que llegó a ellos como náufrago.

Más allá de su efectista comienzo, sobre el que acabamos de escribir, el manejo que hace Heliodoro de la estructura de su obra es extraordinario, llegando a trazar una compleja red de narraciones insertas que llegan a alcanzar tres niveles de *mise en abyme* sin contar el narrador extradiegético. Por medio de este recurso, Heliodoro logra que el lector tenga un conocimiento no solo de las aventuras vividas por los protagonistas desde su enamoramiento, que cuenta en bastante detalle el sacerdote Calasiris, sino, a través de los relatos de Caricles —incluyendo lo que a él le fue contado por Sisimitres el gimnosofista— y Persina, insertos en la narración de este, también de la vida de Cariclea desde su nacimiento e incluso su concepción, sin violar el término de un año que los neoaristotélicos habían dispuesto para la épica.

Los méritos de este método no se limitan simplemente al virtuosismo artístico, por más que, en un movimiento que valora la educación como forma de regeneración social y repudia la literatura considerada indocta como un mal que hay que erradicar, y en una época que había visto la exaltación del refinamiento en el manierismo y en el que ya alboreaba la celebración del reto y lo difícil del conceptismo, esta se trate de una cualidad que presumiblemente sería valorada calurosamente; las principales ventajas que ofrece —o, al menos, aquellas celebradas explícitamente— a ojos del aristotelismo son otras, más integradas en el conjunto de la ficción y en el equilibrio estructural:

> De narrar la cosa por persona ajena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción. Primeramente que, hablando ansí, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y parecer más libre. Lo otro que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él solo fuesse el que narrase. Lo otro, para el movimiento de los afectos es importantíssimo, porque, si otro que Ulyses contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable […]; y es muy bien hecho que no comience el poema heroico del principio de la acción, sino que le deje para que por otra persona ajena dél sea narrado (López Pinciano, 1998: 483-484).

Sensu stricto, este pasaje no hace referencia únicamente a lo relativo a un *comienzo in medias res*, sino que puede aplicarse en buena medida a toda la introducción de los personajes con discurso directo y, de hecho, deriva —como aparece dicho explícitamente

(1998: 483)— de la alabanza que hace Aristóteles a Homero por incluir a menudo intervenciones en primera persona y no monopolizar el poema con la voz narrativa[52] (*Po*. 1460a 5-11). No obstante, todos estos rasgos están estrechamente relacionados con la estructura que estamos comentando, y suponen ventajas derivadas de ella; además, es precisamente la discusión sobre esta estructura la que da lugar al comentario, con lo que la relación entre esta y lo dicho también estaba muy presente en la mente del autor al escribir estas palabras.

Asimismo, existe otro aspecto en el que la técnica es ventajosa y Heliodoro digno de alabanza: puesto que, como indicaba Cascales, "la Poesía Épica […] no consiente lagunas, ni intervalos tan grandes, como es no haver acción desde el casamiento a la traslación" (García Berrio, 2006: 175), difícilmente sería permisible narrar la vida de una muchacha desde antes de su mismo nacimiento; el *ordo artificialis*, sin embargo, permite no solo la reducción de la extensión temporal narrada a menos de un año, de lo que ya se ha hablado, sino también mantener un ritmo constante y denso en la acción durante todo el periodo narrado.

Por este motivo, *Teágenes y Cariclea* "atando va siempre y nunca jamás desata hasta el fin", lo que a su vez provoca el reconocimiento de que a Heliodoro "en eso del añudar y soltar nadie le hizo ventaja y en lo demás casi nadie" (López Pinciano, 1998: 213); en efecto, la acumulación de peripecias de los protagonistas no tiene fin a lo largo del período diegético, y la inserción de narraciones sobre hechos extraordinarios de su pasado no hacen más que reforzar esta sensación trepidante.

Por todo ello, López Pinciano confirma a Heliodoro como máximo exponente del comienzo *in medias res* entre todos los poetas:

> Heliodoro guardó eso más que otro ningún poeta, porque Homero no lo guardó con ese rigor, a lo menos en la *Ilíada*, ni aun en la *Ulysea*, si bien se mira; y, si miramos a Virgilio, tampoco comenzó del medio, porque él tiene doce libros y poco más que dos, que son segundo y tercero, gasta en la acción ya pasada, todo lo demás va prosiguiendo como presente (1998: 482-483).

[52] Irónicamente, este es uno de los motivos que Platón encontraba más censurable en la poesía, considerando que predisponían psicológicamente al poeta o actor a adoptar rasgos del personaje imitado, echando a perder su educación (*R*. 306e 2-7).

No obstante, es necesario no dar por hecho que por ello se considere a Heliodoro un autor superior; precisamente porque ni Virgilio ni Homero son tan estrictos con esta estructura, se concluye que, aunque se trate de un recurso artificioso, no es ni mucho menos un asunto de importancia capital: "Ansí que esa doctrina de comenzar por el medio no es mala; pero no es necessaria y puede hacer el poeta lo que le pareciere sin agraviar a la sustancia del poema" (1998: 483). Nuevamente, el peso de los épicos verdaderamente canónicos se impone, haciendo que las virtudes de otros autores, cuando son ostentadas más por otros autores que por ellos mismos, aunque puedan ser alabadas y celebradas fervorosamente, se relativicen y no lleguen a plantear un cambio en la estructura jerárquica. Se trata, en el fondo, de otra consecuencia —una más— de una crítica literaria marcada por la *imitatio*.

3.4.3. Las carencias de la novela griega: una cuestión de grandeza

La novela de Heliodoro había sido bien valorada desde que Amyot la tradujo, pero esta apreciación no se trataba de un hecho uniforme: ya el obispo de Auxerre lamentaba, más allá de las estrechas posibilidades que tenía la literatura de entretenimiento, una falta de grandeza, causada porque el protagonista masculino, a lo largo de las páginas de la obra, no realizaba ninguna gesta bélica digna de consideración (Amyot, 1553: va). Esta falta, formulada de diferentes formas y manifestándose en hechos diversos, es el gran defecto que se le achacará a la novela griega, y que a menudo se deslizará incluso entre sus alabanzas.

3.4.3.1. Poesía en prosa

Que la poesía no se define por el verso, sino por la ficción, es una noción, directamente derivada de Aristóteles —aunque con consecuencias dudosas—, que resulta generalmente aceptada por los neoaristotélicos del Renacimiento; cualquier afirmación teórica de este tipo requiere de un modelo que ofrezca un ejemplo material para que cobre fuerza, y Aristóteles, aunque sí había imaginado la hipótesis opuesta —una composición de carácter histórico, en este caso la de Heródoto, que, a pesar de ser puesta *a posteriori* en verso, no pasaba por ello a ser poesía (*Po.* 1451b 2-5)—, no se había pronunciado respecto a la circunstancia que interesaba a estos teóricos, esto es, la de una ficción en prosa que conservase su poeticidad a pesar de la falta de metro. Distintos textos fueron propuestos como ejemplo y modelo de este tipo de obras (cf. González Rovira, 1996b: 48-50), pero pocos podían aspirar a una dignidad como la de la obra de Heliodoro, brillante en el

manejo de la narrativa, moralmente edificante y traída directamente desde la Antigüedad —si bien no de su período propiamente clásico—.

Así pues, en cierto sentido, *Teágenes y Cariclea* se encuentra en una situación muy ventajosa: como ejemplo por antonomasia de la poesía en prosa —al menos, para algunos autores—, la obra alcanza la cúspide de sus posibilidades y se entroniza como modelo para esta forma de literatura; desde esa primacía, Heliodoro se convierte en el autor más granado de su género, lo que, salvando las distancias de valoración entre los distintos géneros, lo ubica a la misma altura que Virgilio o Cicerón como máximos representantes en sus artes, además de augurarle, de acuerdo con la doctrina de la *imitatio* que imperaba en la creación artística del momento, un nutrido número de escritores que tratarían de emularlo.

De entre todos los autores que aúpan a Heliodoro como modelo de poeta en prosa —y de otras tantas virtudes—, ninguno más ferviente que López Pinciano; ya en los primeros compases de la introducción de la idea, contraria a los usos comunes, de que la poesía no requiere verso, se ostenta esta obra como ejemplo: "la *Historia de Ethiopia* es un poema muy loado, mas en prosa" (1998: 116).

Durante estas primeras páginas tras la introducción del concepto, la defensa de la poesía en prosa llega incluso a alcanzar, como ya se ha visto, el ataque al verso —"no solo el metro no es necessario a la poética, mas que del todo la es contrario" (1998: 116)—, si bien relativizado por el humor y la hipérbole. El objetivo es doble: por una parte, remarcar la independencia de la poesía del metro, una idea tan a la contra del uso lingüístico común —Covarrubias escribe del término 'poeta' "Latinê *poeta*, del nombre griego *poetis*, del verbo *poeo*, que entre otras significaciones es *una metrice, aliquid scribo, vel potius fingo*…" (1611: 145a)— que no es suficiente con dejarla apuntada, sino que hay que reafirmarla cuanto sea posible; por otra, reivindicar la legitimidad de estos mismos escritos, lo que, paralelamente, supone la reivindicación de Heliodoro como máximo exponente de esta forma de literatura.

Resulta interesante constatar que, por más que el personaje del Pinciano —quizás *alter ego* del humanista que firma el libro, pero un *alter ego* hecho ignorante por el bien de la exposición del diálogo y, quizá, por un afán de humildad del autor— ataque la inverosimilitud del metro en un momento de exaltación irreflexiva, esta crítica sea aceptada como legítima, al menos hasta cierto punto, por el sabio Fadrique, que reconoce

"que, en alguna manera, repugnan a la forma de la poesía, que es la imitación" (1998: 116), pero lo defiende por el placer que provocan, que favorece el aprendizaje, y por ser una convención tan hondamente arraigada en la literatura que "la amistad se ha vuelto en parentesco"; por todo ello, propone una distinción entre poemas perfectos, escritos en verso, e imperfectos, en prosa, que no constituye, sin embargo, una diferenciación esencial entre ambas formas de literatura, constituida en su fundamento por la imitación (1998: 117).

Hasta este punto —dejando de lado los matices connotativos que pueden intuirse en la nomenclatura de "perfecto" e "imperfecto"—, podría parecer que ambas maneras de componer poesía son igualmente válidas, o incluso que la prosa es más propia, habida cuenta de que se atiene más a lo esencial de la poesía, la imitación, y que la defensa del metro se hace en términos semejantes a la admisión condescendiente de otros defectos y géneros, como de los entremeses —"Con todo, digo que algunos entremeses, aunque la traída dellos carece de arte, ellos no carecen de deleite y, como sean verisímiles y ridículos, se pueden y deben disimular" (1998: 181)—; no sería de extrañar, desde luego, que el aristotélico asumiese una actitud de respetuosa tolerancia hacia la tradición que, sin embargo, no permease del todo en el grueso de la argumentación y se limitase a un apunte añadido.

No es, sin embargo, así: como ya se ha visto (p. 236), por más que Ugo —curiosamente, el mayor versificador del grupo de dialogantes— no quiera, por pura reacción contra los tratados de poética que no trataban más que del metro, dejar espacio alguno dentro de la teoría poética al verso, haciendo "lo que suelen los que quieren enderezar algún palo torcido, que le tuercen a la parte contraria" (1998: 284), Fadrique, aprovechando un momento de ausencia de su irascible amigo, dice lo siguiente:

> me parece que el metro es la materia sujetiva en quien la poética se sujeta (perfecta, digo, y verdadera) y todas las imitaciones en lenguaje y plática que carecen del metro, tienen un no sé qué menos de lo que les conviene. No digo que no hay poesía en prosa; mas digo que la fina siempre siguió el metro y que, aunque hay algunos poemas buenos, sin él no tienen aquella perfección que con él pudieran (1998: 284).

Esta predilección por el metro, "gallarda cosa y suavíssima" (1998: 285), halla su sustento fundamental en la grandeza que aporta al lenguaje, y así lo expresa, para aplauso de Fadrique, el personaje del Pinciano, ya sosegado de la excitación inicial de venir a saber la existencia de la poesía en prosa:

> Sí; que bien sabemos el poder que Virgilio da a los versos y que dice que pueden traer del cielo a la luna y ¿no vemos también que aquella grandeza de estilo alto está muy a propósito al metro y que, en el real propheta y poeta, se vee bien claro? Pregunto: ¿Qué propheta habló con aquella grandeza que él? y ¿con aquella frecuencia de figuras?, ninguno, porque los demás no escribieron ni prophetaron en lenguaje numeroso y métrico (1998: 285).

Esta asociación entre verso y grandeza de estilo queda confirmada poco más abajo cuando dice Fadrique que el único género en el que, de escribirlo, no se molestaría en hacerlo en verso, es la comedia (1998: 285), precisamente el único género literario que tiene por característica propia su bajeza (1998: 381), lo cual le sirve de razón al Pinciano para comprender que no salga especialmente beneficiada del verso: "como los argumentos y casos de las comedias son tan ordinarios, no parecieran mal en común manera de hablar, porque así se hicieran más verisímiles" (1998: 285).

El asunto de la relativa bajeza de estilo inherente a la prosa es traído de nuevo a colación respecto a Heliodoro, por medio de una concesión que, en realidad, condena a este defecto a todas las obras en prosa al afirmar don Gabriel —receptor intradiegético del registro por escrito del diálogo y autor a su vez de unas cartas en respuesta que sirven de resumen para cada capítulo— sobre el autor que, "si se atiende a la perfección épica, no me parece que tiene la grandeza necesaria; no digo en el lenguaje, *que por no ser metro está desculpado…*" (1998: 492; la cursiva es mía). Heliodoro queda disculpado de esta falta, pero a costa de hacer a la prosa —a cualquier forma de prosa— culpable de ella[53].

Además de los defectos generales implícitos a la prosa, también se dan carencias específicas de la épica que se acomete en prosa; al discutir la legitimidad de escribir poesía heroica sin utilizar el verso, Fadrique dice:

> No es tan fácil la cuestión como eso; y, si queréis que os diga la verdad, gran perfección es de la heroica comenzar por proposición y invocación, de quienes suelen carecer los poemas heroicos que no son en metro, los cuales entran con su prólogo disimulado y narración (1998: 475).

Esta declaración provoca la inmediata reacción del Pinciano, que comenta, no exento de malicia: "¿Pues la *Historia* de Heliodoro tan de vos alabada?"; Fadrique repone, en

[53] Aunque no resulte del todo relevante para la cuestión, no deja de resultar llamativo que Emilio Crespo critique en la prosa de Heliodoro, precisamente, que utiliza recursos expresivos muy acusados que resultan poco naturales fuera del metro (1979: 41).

defensa de su admirado novelista, "que, aunque un poema no guarda en todo la perfección de las condiciones, puede ser no malo y aun puede ser muy bueno" (1998: 475).

Así pues, Heliodoro comete un error, inherente —al menos, de acuerdo con la convención establecida— a la prosa por él empleada, pero sus otras virtudes bastan, a juicio de Fadrique, para suplirlo. El problema es que este no es el único defecto en el que caen las *Etiópicas*, lo que nos lleva de inmediato al siguiente punto.

3.4.3.2. Ficción sin historia

"Bien estoy en eso", respondía, en efecto el Pinciano a Fadrique; "mas al poema de Heliodoro falta también el fundamento en historia y éstas son ya muchas faltas" (1998: 476).

Conviene hacer una pequeña recapitulación sobre la relación entre poesía e historia a juicio de los aristotélicos para entender el sentido de esta afirmación. A juicio de Aristóteles, componer las fábulas con una base histórica —o, en realidad, mítica, con la excepción de los *Persas* de Esquilo, mítica, aunque los límites entre una y otra categoría eran por aquel entonces difusos— era beneficioso por aumentar la verosimilitud entre la audiencia, pero no necesario:

> ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.
>
> En la tragedia, [los poetas] se aferran a nombres existentes. La causa es que lo posible es convincente: lo que no ha sucedido, todavía no creemos que sea posible, pero lo ocurrido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible. No obstante, en algunas tragedias uno o dos de los nombres son conocidos y el resto inventados, y en otras, ninguno, como en la *Flor* de Agatón; pues en esta, tanto la acción como los nombres son igualmente inventados, y no gusta menos en absoluto. De manera que no hay que buscar aferrarse a los relatos tradicionales sobre los que tratan las tragedias a toda costa; pues es

> ridículo buscar eso, cuando también lo conocido es conocido por unos pocos, pero gusta a todos por igual (Arist. *Po*. 1451b 15-26).

Así pues, encuadrar la fábula de una tragedia en la tradición mítica —que es, para la cultura griega del momento, tradición histórica, también para filósofos como Aristóteles— favorece que sea asumido como posible por el público y, por tanto, que resulte verosímil, pero no es un aspecto necesario de la poesía y hay ejemplos que lo acreditan.

De hecho, la práctica de construir ficción sin base histórica alguna, aunque marginal en la tragedia, es el procedimiento habitual en la comedia: ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ’ ἕκαστον ποιοῦσιν, “en la comedia ya queda esto [que el poeta no escribe lo sucedido, sino lo que podría suceder] claro, pues tras componer la fábula conforme a lo verosímil, asignan los nombres como les cuadra, y no componen, como los yámbicos, sobre nadie particular” (*Po*. 1451b 11-15).

Probablemente, esta práctica está relacionada con que los personajes de la comedia no son grandes héroes y, aunque existiesen, no sería descabellado pasar sin tener noticia de ellos. Si bien las acciones de la comedia antigua implicaban a menudo consecuencias tan grandes, si no mayores, que las de la tragedia, con tramas en las que se involucran incluso dioses y en los que llegaron a representarse incluso derrocamientos cosmológicos —en las *Aves* de Aristófanes, Pisetero, un hombre corriente de Atenas, tras orquestar una rebelión de los pájaros y fundar una ciudad en los cielos, llega a destronar a Zeus y a contraer matrimonio con Soberanía—, no es esta la etapa en la que piensa Aristóteles, habida cuenta de que niega la práctica, extendidísima en la comedia antigua, de atacar a personas reales —el Sócrates de las *Nubes* es probablemente el ejemplo más célebre—; sin embargo, en la comedia nueva, a la que se refiere Aristóteles con toda seguridad, los lances son estrictamente privados y se enmarcan en un ambiente, a lo sumo, burgués, por lo que no son difíciles de considerar verosímiles. En efecto, la historia de Edipo, un rey de Tebas que sin saberlo asesinó a su padre y procreó con su madre, podría suscitar cierto escepticismo sin una tradición que lo respaldase, pero las historias de anónimos niños expósitos que acaban volviendo al hogar familiar y jovencitos enamorados de cortesanas eran lo bastante humildes como para merecer otra reacción; el público podía ser convencido —dentro de la conciencia de estar siendo testigo de una ficción, claro está—

por estas obras sin excesivas asperezas y, quizá, incluso viesen reflejadas sobre el escenario algunas de sus experiencias o las de sus allegados.

La cuestión será generalmente admitida por los neoaristotélicos, que reconocerán la posibilidad de la ficción pura, pero considerarán ventajosa la base histórica:

> …en los casos tan graves, como son los trágicos (y lo mismo se entiende en los heroicos) más persuaden y mueven las cosas, que sabemos haver pasado y sucedido realmente, que no las que fingimos […]. Y después de eso, si las cosas verisímiles nos mueven, ¿quánto más nos moverán las verdaderas? (García Berrio, 2006: 131).

En el caso de Cascales, la diferencia en los usos de la tragedia y de la comedia en cuanto a la base histórica y los nombres de los personajes estriba en lo siguiente: "si la Fábula Trágica tuviese acción no hecha, ni verdadera, no persuadiría tanto: por ser más dificultoso mover a lástima y terror, que es el fin de la Tragedia, que no mover a risa, como hacen los Cómicos, porque fácilmente nos dejamos llevar por las cosas de contento" (García Berrio, 2006: 131).

Resulta llamativo que el teórico recurra a esta explicación tras haber dejado sugerida, acaso inadvertidamente, otra que, a nuestro parecer, refleja mejor la cuestión, al decir que "en los casos tan *graves*…" (la cursiva es mía) era necesario acudir a la tradición para excitar la credulidad del público; en efecto, parece más plausible que lo que cause la historicidad de los géneros caracterizado por la grandeza de sus personajes y acciones tenga que ver con la noción —acertada o no— de que el público aceptará con mayor facilidad hechos extraordinarios de grandes figuras si estas les resultan familiares que si les son desconocidas o, según el caso, manifiestamente falsas, más que con una predisposición natural en el hombre a la risa y el contento, por más que, históricamente, es cierto que la comedia ha tenido una actitud mucho menos estricta hacia lo verosímil que los géneros serios, como se aprecia, por ejemplo, en los numerosos —e intencionales— absurdos que plagan las obras de Aristófanes.

Algo así puede intuirse de que Aristóteles afirme que νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, "ahora las tragedias más bellas se componen sobre unas pocas casas" (*Po*. 1453a 18-19); si bien es un hecho que el filósofo saca a colación para defender que hay una estructura óptima para la tragedia, estructura que solo siguen los padecimientos de un número limitado de personajes, pertenecientes a linajes muy específicos, puede verse en ello también una cierta relación con un reparto aristocrático

inherente al género; en efecto, resultaría en general poco convincente —si bien no inadmisible, como afirma el propio filósofo— poner en escena a unos héroes con desgracias que por tradición le resultan ajenas, así como manufacturar *ex nihilo* nuevos héroes con el fin de que sufran tamaños padecimientos.

Todo esto es, sin embargo, conjetura, y hay espacio para la duda en lo que respecta a la opinión de Aristóteles; no lo es, sin embargo, que esta relación existe, aunque latente, en la teorización de algunos neoaristotélicos, como López Pinciano. En líneas generales, la opinión de este teórico es afín a la de Aristóteles, y se basa, de manera totalmente explícita y evidente, en el texto del propio estagirita:

> 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 le tiene en pura ficción y fábula. Y esto se saca fácilmente de lo que Aristóteles enseña en la doctrina trágica, de la cual dice que puede tener fundamento en historia, como la *Ilíada*, y puede carecer deste fundamento, como la *Flor* de Agathón; de manera que ni lo uno ni lo otro pone diferencia esencial alguna, sino, como dijimos cuando de la tragedia se habló, será más verisímil, cuanto a este punto, la que en historia se fundamente que no la otra; de manera que los *Amores de Theágenes y Cariclea* de Heliodoro y los de *Leucipo y Clitofonte* de Achile Estacio son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*; y todos estos libros de caballerías, cual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia essencial que los distinga ni tampoco essencialmente se diferencia uno de otro por las condiciones individuales, así como dicen hay diferencia de un Pedro a otro; y es una cosa buscar la essencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus calidades. Será perfecta la heroica, cuanto a la materia, la que se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad, mas la que carece de verdadero fundamento, puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundamentan. Yo, a lo menos, más quisiera haber sido autor de la *Historia* de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano (1998: 460-461).

Así pues, es legítima, aunque una opción inferior, la vía de escribir una obra basada enteramente en la ficción; si bien es posible que López Pinciano sea más jerárquico respecto a las distintas opciones que Aristóteles —el filósofo, aunque reconocía la capacidad persuasora de la tradición, concedía sin embargo que la *Flor* de Agatón "no gustaba menos en absoluto"—, en términos generales se mantiene en su misma línea y reconoce ambas opciones. De hecho, resulta significativo que decida terminar este párrafo remarcando que, si bien la ausencia de fundamentación tradicional es un defecto de la

obra que atenta contra su verosimilitud, no es uno tan grave como para echar a perder la obra o ponerla en una desventaja irremediable frente a la épica con base histórica, y que aproveche además para reivindicar la excelencia de su admirado Heliodoro.

Las consecuencias de este sistema de pensamiento, sin embargo, no son tan positivas, en parte porque ambas formas de ficción tienen restricciones semejantes: "digo que […] tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura y que, en la una y la otra, se debe guardar el uso y costumbre de la tierra, o tierras, de las cuales se va haciendo memoria en la narración" (1998: 461). Así, cuando el personaje del Pinciano ataca a las *Etiópicas* —"al poema de Heliodoro falta también el fundamento en historia y éstas son ya muchas faltas" (1998: 476)—, la respuesta de Fadrique deja traslucir los problemas que entraña esta óptica para la ficción ahistórica:

> Y ¿cómo sabéis vos eso?, ¿por ventura hay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fue de la sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopia, que Cariclea no fue hija de Hidaspes y Persina, reyes de Ethiopia? Yo quiero que sea ficción, como decís y yo creo; mas, como no se pueda averiguar, no hay por qué condenar al tal fundamento como fingido. Y en esto, como en lo demás, fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como está dicho, de su argumento (1998: 477).

El subterfugio al que acude López Pinciano ha sido objeto de escepticismo y condescendencia por especioso y endeble (Forcione, 1970: 79-82); sin embargo, el autor estaba lo bastante convencido como para repetirlo en distintos pasajes. En otra de sus formulaciones, en las que trata de justificar cómo es posible que las *Etiópicas* sean, aun sin poseer base histórica alguna, "de los mejores poemas que haya habido en el mundo" (López Pinciano, 1998: 345), se hace más patente el conflicto que se produce en esta visión neoaristótelica de la verosimilitud y la ficción:

> No es tan grande esa dificultad; que *Theágenes no era tan gran príncipe que se debiera tener el nombre suyo en memoria y fama* (bien que descendiente de Pirrho) y *Chariclea (heredera del reino de Ethiopia) era de quien acá, y en la Grecia, había poca noticia*; y, con fingir tierra y princesa de tierras ignotas, cumplió con la verosimilitud el poeta, porque nadie podría decir que en Ethiopía no hubo rey Hidaspes ni reina Persina. Mas, si un poeta fingiesse una acción para representar en la corte de España, en la cual Oronte, rey godo, tuviesse las partes primeras, los hombres que de historia saben se reirían, porque nunca tal

> rey ha habido en España; en Persia o Ethiopía se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España (1998: 345, la cursiva es mía).

Más allá del hecho de que la argumentación tras la preferencia de las ficciones históricas —lo conocido es creíble— quede eliminado aquí y, por tanto, se trate de una pobre defensa —sucediese o no, no es conocido, por lo que su posible historicidad no es, en este caso, un factor que suscite su credibilidad—, lo que está exponiendo aquí López Pinciano es que, para que la pura ficción pura sea verosímil, debe relegar sus acciones y personajes a los márgenes de lo remoto y de lo privado, al menos hasta cierto punto; "Theágenes no era tan gran príncipe que se debiera tener el nombre suyo en memoria y fama". Por lo tanto, la ficción pura exige al poeta, en pos de la verosimilitud, que su creación adopte una materia y un tono relativamente bajos. El añadido con que el Desconocido remata su traducción, en que cuenta las amplias conquistas del hijo de los protagonistas (1554: 292), posiblemente no habría sido fácilmente aceptable según este prisma.

Este hecho, aunque en términos generales, desde el punto de vista de la creación literaria —al menos, desde la óptica preponderante en la crítica actual, menos tendente a jerarquizar los distintos géneros y materias conforme al famoso esquema de la "rueda de Virgilio"—, no tiene por qué suponer ningún problema, pero supone un duro varapalo para un género como la épica, concebido en el Renacimiento como un género destinado a "engrandecer la persona principal que celebra" (García Berrio, 2006: 298) y para la que "majestad y grandeza en el estilo, el cual es necessario en ella más que en otra alguna especie de poética" (López Pinciano, 1998: 479). Así, la reivindicación de Heliodoro y de la ficción pura hecha por López Pinciano deja una senda abierta para el desarrollo de la novela, pero su encuadramiento en los cánones de la épica y en las coordenadas de la verosimilitud histórica provoca que cargue irremediablemente con la falta de una grandeza insuficiente; no en vano el juicio completo sobre Heliodoro de don Gabriel, resumidor de la doctrina de la *Philosophía Antigua Poética*, es el que sigue:

> …a la *Historia de Ethiopia* digo y confieso que Heliodoro, su autor, fue un varón muy grave y gentil poeta y especialmente en el ñudo, y soltura, y traza, y deleite de su ficción, y aun en mucha doctrina que tiene sembrada; mas, si se atiende a la perfección épica, no me parece que tiene la grandeza necesaria; no digo en el lenguaje, que por no ser metro está desculpado, sino en la cosa misma, porque las principales personas son menos en su acción y las comunes son más (1998: 492).

3.4.3.3. La materia amorosa

Que la literatura podía tratar dignamente un asunto amoroso era algo, moralistas aparte, aceptado por todos; que el amor pudiese constituir el objeto principal de una obra épica era un asunto diferente. Era un hecho fehaciente que el amor, como tópico menor, era legítimo dentro de la epopeya: el propio Luis Vives, tan poco dado a la presencia de este sentimiento en la literatura, celebraba el afecto conyugal de Héctor y Andrómaca y de Odiseo y Penélope en sus respectivos poemas épicos (1998: 30), y un episodio tan evidente como el de Dido en la *Eneida*, menos edificante a ojos de la época por su condición extramatrimonial —"habiendo sido casta, la pintó deshonesta y mala" (García Berrio, 2006: 298)—, era perfectamente conocido por todos.

El *quid* de la cuestión residía en si este podía llegar a constituir el elemento central de la obra. Si se seguía un sentido amplio de épica, en el que se incluyesen también, por ejemplo, la bucólica (García Berrio, 2006: 275), cuya pastoril realidad estaba en todo punto definida por el sentimiento amoroso (López Estrada, 1974: 64-65), estaba claro que sí; no obstante, esta respuesta no podía satisfacer realmente a los teóricos en tanto que, por más que, sobre el papel, la épica podía ser un género diverso que incorporaba distintas corrientes estéticas diferentes, en la práctica la identificación entre esta y la heroica era casi absoluta.

Como ya habíamos visto, López Pinciano concebía distintas materias que podía tratar la épica:

> Paso adelante y digo que la heroica, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque unos poetas tratan materia de religión, como hizo Marco Jerónimo Vida y Sanazaro en *El parto de la Virgen*, como poco ha decíamos; cantan otros, casos amorosos, como Museo, Heliodoro, Achile Estacio [sic]; otros, batallas y victorias, como Homero y Virgilio. Y esta especie se ha alzado con el nombre de heroica, de manera que, en oyendo el nombre de 'heroica', se entiende por ella (López Pinciano, 1998: 468).

El estatus de estos "casos amorosos", sin embargo, es un tanto controvertido: si bien no llega a desaconsejarlo, como sí hace con la materia religiosa —"la materia de religión, por ser della, no parece tan bien en imitación"; "Dios […] es inimitable" (1998: 468, 121)—, muestra notables reticencias con su uso:

> la materia de amores solamente no es razón que lo parezca, mas, cuando fuessen tan graves los escriptores de la amorosa materia como los tres sobredichos [Museo, Heliodoro y Aquiles Tacio], bien se pueden admitir, porque debajo de aquella paja floja hay grano de mucha sustancia; ansí los alabo, no condeno (1998: 468).

Nos encontramos, de nuevo, con el caso de un defecto de base en una serie de obras, que, sin embargo, pueden ser reivindicadas por las cualidades excepcionales de sus autores, que las llevaron al extremo más elevado de sus posibilidades. Esto es, aunque la materia amorosa para la épica ha de ser considerada, en justicia, "paja floja", estos tres autores fueron capaces, por ser tan "graves", de llenarlos de "grano", lo que los honra como autores y los engrandece; sin embargo, esto, por la misma regla, implica que, a pesar de la excelencia de estos escritores, la materia no deja de ser, por sí misma, "paja floja". Los autores son brillantes; la materia sobre la que escriben, deficiente.

Algo más puede intuirse de este asunto cuando, como ya vimos, se discute sobre la adecuación a la épica del poema de Museo. Ante la observación del Pinciano de que en el poema no se libran batallas y no por ello deja de ser épica, responde Fadrique:

> Los amores de Leandro y Hero más eran para trágica que para épica y, por falta del poderse representar aquel acto trágico, se convirtió en épico. Y ansí la navegación de Ceyce y naufragio es buen subjeto para la épica, como la muerte de Alcyón para trágica, porque ésta se puede imitar en poema activo y la otra, no; sino en poema común (1998: 450).

En este caso, lo discutido por el tratadista es más una cuestión de lo representable sobre un escenario y la medida en la que esto condiciona que se componga en un género u otro una materia que, en principio, correspondería con el drama trágico. Sin embargo, estos mitos, inadecuados hasta cierto punto para la épica, tienen un mismo punto en común que va más allá de la ausencia de un factor bélico: se trata, fundamentalmente, de historias de amor. Si bien el factor principal para considerar la materia como adecuada a la tragedia parece ser, en gran medida al menos, su final desdichado —"la trágica debe tener más de lo pathético y la épica más de lo morato" (1998: 491)—, el amor bien puede ser visto como un factor primordial para *no* considerarlo materia épica; aunque el amor pueda ser un motivante principal en las obras de corte épico —*mutatis mutandis*, para el héroe de los libros de caballerías "el amor es el motor y centro de sus aventuras bélicas" (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 33), y diría don Quijote que "no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas" (Cervantes Saavedra, 1994: 185)—, el hecho de establecer este sentimiento como columna que vertebre la obra excluye —o, al menos, limita enormemente— la proliferación de lances bélicos, que son los que aportan grandeza y pompa al género.

Como ejemplo de esto, cabe aducir que la única novela griega —épica por tanto, al menos a juicio de los aristotélicos renacentistas— en la que el protagonista se emplea directamente en el oficio de la guerra es *Quéreas y Calírroe*, desconocida por lo demás durante el Renacimiento; pues bien, en esta novela, de los ocho libros que ocupa, solo en uno de ellos, el séptimo, aparecen estas batallas.

Así pues, el amor como objeto de la épica es legítimo, pero lleva aparejada una carencia en episodios de armas, y un desplazamiento de estos a una importancia marginal, que privan al género de buena parte de la grandeza que tan imprescindible le resulta —una grandeza, por otra parte, que probablemente ya se viese disminuida porque el amor ya no es, por sí mismo, un tema lo bastante grave. Una vez más, se reivindica a Heliodoro, esta vez junto a Museo y Aquiles Tacio, por su excelencia, y con ello se deja patente la posibilidad de componer obras de esta manera, pero, simultáneamente, se cimenta la idea de que estas obras son, con todas sus virtudes, un subgénero menor.

3.5. **El caso de Aquiles Tacio**

A lo largo de este análisis, ha sido la obra de Heliodoro la que ha vertebrado el texto. No se trata de una elección azarosa ni de una falta en el análisis. En lo que respecta a la conformación de una visión generalizada de la novela griega, *Leucipa y Clitofonte* no supone más que una coda añadida a lo dicho por su compañero de género de más prestigio. López Pinciano, uno de los más importantes, si no el más importante, promotores de la visión de la novela griega en España y uno de los más ardientes defensores de las *Etiópicas*, es un ejemplo muy significativo de esto: en ambas ocasiones en las que el autor menciona al autor, es como un refuerzo de lo que ya representa por sí mismo Heliodoro, que aparece estrechamente unido a él, y precediéndolo, en todas sus menciones (1998: 461, 468).

Se trata este de un hecho, en realidad, comprensible: al fin y al cabo, Heliodoro no solo precede cronológicamente a Aquiles Tacio, sino que es el modelo sobre el que este autor se basa a la hora de realizar su deformación del género. Esto, por supuesto, no es real en absoluto —Aquiles es en realidad, como mínimo, cerca de un siglo anterior a Heliodoro, y las estrechas semejanzas entre ambas obras deben entenderse como un influjo del autor de la *Leucipa* sobre el de las *Etiópicas*— (Brioso Sánchez y Crespo Güémez, 1982: 146), pero era la consideración que se tenía en la época de ambos autores. Siendo así, resulta sencillo entender que, pudiendo disponer de la autoridad del original, optasen

principalmente por ella en lugar de por la de su díscolo imitador, que ni gozaba de tan brillantes méritos —el movimiento más efectista de Heliodoro, el comienzo *in medias res*, está totalmente ausente de Aquiles Tacio, que, dejando de lado el marco en que encuadra la narración, desarrolla la trama de forma fundamentalmente lineal y *ab ovo*— ni era, por decirlo de forma suave, tan moralmente intachable[54].

En el umbral entre los siglos XIX y XX, Menéndez y Pelayo todavía escribía: "El *Teágenes y Cariclea*, aunque no era la más antigua de las obras de su estilo […], es sin duda la más célebre, sirvió de modelo a otras muchas dentro del mundo greco-oriental" (2008: 23), lo que da cuenta de cuán asentada estuvo esta consideración del género que privilegiaba al escritor de Emesa; Pfandl, en su historia de la literatura española, escribe que "Tacio es un mal dotado imitador de Heliodoro" (1952: 91). De hecho, todavía en tiempos recientes se pueden encontrar ecos semejantes: así, cuando Deffis de Calvo, cerca de un siglo después, afirma que "otro rasgo fijado por Heliodoro, esto es, la abundancia de personajes episódicos, también es respetado por Tacio" (2000: 29), aunque pueda fácilmente ser excusado como un lapsus o un simple error de verbalización, no deja de dar una muestra más de lo persistente de esta jerarquía —incluida la suposición de predecesión— en la conciencia colectiva.

Por supuesto, esto no implica que la obra no suscitase interés; la traducción-adaptación-imitación que realiza Núñez de Reinoso precede a cualquier otra al español de novela griega, y el autor es referenciado por autores como Quevedo o Pellicer, de quienes, como ya vimos, se postula —aunque de forma dudosa— que pudieron haber realizado traducciones de su obra (González Rovira, 1996b: 25-26); si bien sus coordenadas estéticas eran sin duda muy diferentes a las del aristotelismo, probablemente este movimiento podría haber coincidido con Núñez de Reinoso en que la novela era "cosa de gran ingenio y de biva y agraciada invención" (Núñez de Reinoso, 1997: 95), habida cuenta de que López Pinciano considera que se trata de un autor "grave" (1998: 468), y, a decir verdad, el entramado de la acción, especialmente en la segunda mitad —la única que, según él, conoció Reinoso— es lo bastante sólido, si bien dependente de un constante recurso al azar —problema este, por otra parte, que preocupaba notablemente poco al neoaristotélico medio, llegando en ocasiones al punto de considerar que este es, de por sí, admirable y, por tanto, positivo para la obra (García Berrio, 2006: 308-309)—, como para

[54] Huet afirma a este respecto: "je m'entonne qu'on put si aisément oublier l'obscénité de son livre" (1966: 47).

satisfacer el deseo de una fábula bien construida; la constante interrupción de la fábula por medio de excursos, por más que atentase contra el principio de unidad, a buen seguro sería tolerada con gusto por tratarse de elementos de conocimiento diverso destinados a enriquecer la cultura del lector; incluso el aspecto moral, aunque fuese objeto de crítica por algunos de sus lectores —Quevedo, respecto a la supuesta homosexualidad del autor, escribe que "ninguno de los que fueron dados á ilícita Venus, lo disimularon […]. Véase en el segundo libro de Achiles Estacio Alexandrino al fin, qué oprobios dice de ellas él, manchado con este pecado" (1794: A4a)— y censurado por los más de sus traductores (cf. Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982: 228, nota 228), podía sin embargo defenderse en tanto que contiene numerosas máximas de filosofía moral, además de ser posible, como hace de hecho Diego Ágreda y Vargas, el recurso a que en la novela "se pueden conocer los varios sucessos de la fortuna, en los que apartándose del camino de la razón, se dexan arrastrar de sus apassionados afectos"[55] (1620: 5a).

A pesar del interés suscitado, a pesar de las virtudes que a buen seguro fueron apreciadas en la época, Aquiles Tacio no deja, por sí mismo, ninguna huella significativa en la teoría literaria del momento, sino que su presencia se limita a estar a la sombra de Heliodoro, como una coda destinada a reafirmar lo sentenciado en torno a este autor, pero que no tiene la capacidad de proponer nada en su propio nombre. La institución de un modelo es una fuerza poderosa bajo la doctrina de la *imitatio*, y, en la configuración de una nueva poética para un nuevo género, los teóricos renacentistas muestran con clara predilección quién consideran que debe cumplir con este papel.

No todo es, por otra parte, negativo para Aquiles Tacio en este sentido; a fin de cuentas, estar siempre por detrás de Heliodoro también pudo significar para él estar a su amparo. Al fin y al cabo, ¿habría realmente López Pinciano, a pesar de sus virtudes estéticas, calificado a Aquiles Tacio de poeta grave, habría sido ejemplo —un ejemplo más, pero ejemplo al fin— de una vía moralizada de ficción que se puede oponer a las narrativas milesias y demás piezas censurables, habría, en definitiva, sido considerado con el respeto que se dirige hacia la novela griega en general, de no ser por Heliodoro?

3.6. **Una nueva poética**

[55] A decir verdad, tal argumento pierde notablemente fuerza al venir de la misma pluma que censuró rigurosísimamente la novela en su traducción; acaso la afirmación tan solo se refiera, en realidad, a la versión depurada que él mismo fabricó.

Ya se ha dicho anteriormente que la forma de admirar la novela griega —y, muy en particular, a Heliodoro— supuso la constitución de esta como un modelo que podía ser imitado para dar lugar a nuevas obras que se construyesen siguiendo su estela; también se ha dicho que esta visión estaba condicionada por el punto de vista que fueron marcando sus analistas y no se producía en un diálogo libre e independiente entre el aspirante a novelista y el texto, sino que se limitaba, en gran medida, a una serie de aspectos delimitados por este *corpus* crítico. González Rovira escribe al respecto:

> …lo más importante es que algunas de estas alusiones establecen ciertas diferencias entre novela y épica clásica que […] constituyen uno de los puntos de partida para la teoría poética y la práctica narrativa del Barroco. […] López Pinciano, aunque no de forma sistemática, establece los principales rasgos de la narración griega. Sus ideas, que iremos viendo repetidas durante los años siguientes, pueden resumirse en los siguientes aspectos:
>
> 1. La obra de Heliodoro, como la de Tacio, es una forma de poesía en prosa […]. En concreto, pertenecen a la épica, aunque su estilo no requiere ser el sublime como parecía ser obligado para la epopeya […]
> 2. Frente a las discusiones sobre la necesidad de una base histórica para la epopeya […], la verosimilitud de la novela del 'prudentísimo' Heliodoro radica en la distancia espacio-temporal de la acción respecto al lector, quien no puede verificar la falsedad de la misma […].
> 3. Atendiendo a la materia de la fábula, es posible establecer una clasificación de la épica en tres subgéneros: [religiosa, amorosa y heroica; …]. Por otro lado, temática amorosa no indica superficialidad […].
> 4. El principio *in medias res* de *Las etiópicas* es superior incluso al de las obras de Homero y Virgilio […].
> 5. La habilidad del autor de *Las etiópicas* radica especialmente en la resolución de una complicada trama […].
> 6. Por último, el relato intradiegético, rasgo propio de la narración mixta de la epopeya, ejemplificado con los de Calasiris, Ulises y Eneas, aporta verosimilitud, variedad y decoro, pero lo que es más importante, incide en la implicación emocional del receptor (1994: 338-342).

Todos estos rasgos han sido ya comentados —aunque agrupados en distintos bloques y jerarquizados de manera diferente— en nuestro propio análisis, junto con otros no mencionados que, si bien López Pinciano no referencia de manera explícita al tratar las *Etiópicas*, resultan relevantes a la hora de considerar en qué medida se amolda la novela

griega a la horma de la épica. Resulta, sin embargo, importante apuntar un detalle: si bien todos los aspectos señalados por González Rovira —y, anteriormente, por López Pinciano— son destacables en la configuración del nuevo modelo —y, por consiguiente, en la creación del nuevo género que nacería a partir de él—, no todos son, como parecería apuntar el párrafo con que introduce la lista, "diferencias entre novela y épica clásica", sino que muchos de ellos son rasgos compartidos: así, por más que Heliodoro destaque singularmente en el manejo de la trama y resulte, a juicio de muchos, el mayor exponente de la literatura al completo del principio *in medias res*, esto son alabanzas individuales al poeta y no rasgos definitorios del género en el que desarrolla su obra; asimismo, los relatos de boca de los personajes son un rasgo compartido con la épica y, de hecho, ni siquiera están totalmente ausentes del drama, en que a menudo se utilizan para narrar hechos que, por dificultades técnicas o escrúpulos, no resultan adecuados para representarse sobre las tablas[56].

En realidad, los únicos rasgos definitorios del género —si bien compartidos puntualmente con algunas obras de otros géneros—, numerados por López Pinciano y que recoge González Rovira, son tres: la redacción en prosa, la ficción pura sin base histórica y el argumento amoroso; todos ellos, como hemos visto, son vistos como un defecto —o, al menos, como una opción inferior frente a otra de más dignidad— por parte de los neoaristotélicos. Los mismos rasgos que definen la identidad de la novela griega y de todas las obras que se crearían según su molde son aquellos que, a juicio de estos humanistas, la alejan de la excelencia.

La novela griega se encuentra en el centro de una polémica entre los que podríamos llamar, conforme a su equivalente italiano, modernos, partidarios del desarrollo independiente de las formas literarias renovadoras endógenas de cada cultura, y los antiguos, que defendían, en contra de las mudanzas de usos y costumbres, que la literatura se debía basar, aunque con distintos grados de intransigencia y conciliación, en los modelos inmarcesibles de la Antigüedad, fundados, según lo entendían, en la razón (Desconocido, 1554: 3a; López Pinciano, 1998: 194…). El desarrollo de la novela, continuación, aunque con aportaciones ajenas, de los géneros romancescos de cada territorio, y sin paralelo por tanto en las teorías literarias de los clásicos —incluso la novela antigua, en latín o en griego, es muy posterior a Aristóteles y Horacio, los dos

[56] El relato de la muerte de Hipólito en la tragedia del mismo nombre (1173-1254), así como el de la de Penteo en las *Bacantes* (1043-1152), pueden en servir de ejemplo.

mayores puntos de referencia de la crítica literaria de la Antigüedad durante la época Moderna—, era, por su naturaleza, patrimonio casi exclusivo de los modernos, lo que dejaba fuera del alcance de los antiguos uno de los géneros que tendría más desarrollo en los siglos venideros y que habría de hacerse con la centralidad de la producción y reflexión literaria más adelante.

La novela griega, y en especial la de Heliodoro, vino a salvar esta distancia; con el prestigio de venir de la antigüedad griega y su respeto por la verosimilitud y la moralidad (Bataillon, 1966: 620, 622) y siendo además "prueba práctica de lo que teorizó Aristóteles" (Brioso Sánchez, 2007a: 158) —afirmación esta última que se ha venido probando en numerosos aspectos a lo largo de las últimas páginas de este estudio, lo que resulta especialmente notorio en el manejo de la fábula y su estructuración en torno a peripecias y anagnórisis—, se trataba de una obra que permitía, ante los ojos tradicionalistas de los humanistas, reivindicar, sobre todo —y aunque también sirviera, por supuesto, para legitimar las narraciones de amor— la ficción pura y en prosa; en otras palabras, era el modelo perfecto para —tratar de— enderezar una corriente literaria extremadamente vigorosa y prometedora y que gozaba además de amplísima aceptación entre el público mayoritario. El prólogo de Amyot, uno de los textos seminales de la recepción de las *Etiópicas* en la Europa moderna, ya muestra a las claras este proyecto de corrección, primero en las costumbres de los lectores —Valdés opone, por ejemplo, la lectura de "historiadores verdaderos" a la de los libros de caballerías (1966: 169); sustituir este último hábito por la lectura de buenas novelas, sin embargo, parece una empresa más fácil de realizar—, más tarde incluso en la propia producción de la literatura en romance —Forcione, significativamente, titula el primer capítulo de su libro sobre la génesis del *Persiles* cervantino *The Critique and Purification of the Romance of Chivalry* (1970: 11)—.

En este sentido, las corrientes humanistas, con el aristotelismo y su gran baluarte en España López Pinciano a la cabeza, ejercieron un poderoso influjo de dignificación y reivindicación de la novela griega que daría lugar, con el tiempo, a nada menos que el nacimiento de un nuevo género, la llamada novela bizantina, que imita el modelo, sobre todo, de las *Etiópicas*. No es exagerado decir que esta labor supuso "un punto de inflexión: la legitimación moral de la ficción [especialmente, la ficción pura] en el momento en el que se gestan y ven la luz las primeras novelas del siglo xvii" (Mestre Zaragoza, 2014: párrafo 4). En este sentido, se trata de un avance innegable que supuso

el acercamiento de las corrientes clasicistas con las nuevas propuestas estéticas del momento.

Sin embargo, su esfuerzo de legitimación dio lugar, inevitablemente, a un menosprecio hacia, precisamente, aquello que hacía que la novela fuese novela —sobre todo griega, pero, al fin y al cabo, también novela en general—. Al buscar su legitimidad en los escritos del gran filósofo, se da una y otra vez la situación de encontrarle defectos: cada esfuerzo en demostrar que la novela *también* puede ser una forma de literatura legítima y artística —esto es, bien construida y limada, provechosa y, en suma, racional— acaba llegando a la conclusión de que puede serlo *a pesar* de ser novela. Las *Etiópicas* dieron lugar a un nuevo modelo y a un nuevo género, pero no lo bastante independiente como para que pudiera evitar las contorsiones que pretendían convertirla en la épica heroica; de otra forma, probablemente, no habría podido ganarse el apoyo de los clasicistas. Quienes sí podrían haber entendido estas obras en sus propios medios y configurado preceptivas que tuvieran en consideración sus propias características, los modernos, eran francamente escasos en las corrientes españolas (García Berrio, 1980: 446-447); en la consabida brecha entre la teoría y práctica literarias (Riley, 1966: 11), los partidarios de lo moderno podían ser vigorosos en el ámbito práctico, pero quedaban un tanto huérfanos en la teoría.

Heliodoro, a pesar de su prestigio notable y del movimiento de reivindicación del que fue benefactor, nunca pudo ser, en contra de lo que muchos autores parecen creer, "el autor predilecto de los humanistas" (Riley, 1966: 95); demasiadas excelencias le faltaban para poder descollar en el género heroico en el que lo habían encasillado los preceptistas, ávidos de darle validez. Si no bastasen las pruebas de que ni Heliodoro ni Aquiles Tacio fueron autores de tan extendida gloria como a veces se supone aducidas por González Rovira (1996b: 28)[57], la observación de cómo se concebían sus características intrínsecas entre sus propios defensores, expuesta en estas páginas, debiera conseguirlo. El proyecto de la novela bizantina nace, por tanto, entre las dos aguas de la dignidad y la insuficiencia.

Cabría entonces preguntarse, acaso, si tan deficiente se encontraba la novela griega, pero a la vez se le veían tantas virtudes, por qué no existió un intento de purificarla de sus

[57] Teijeiro Fuentes, uno de los mayores defensores del dilatado y generalizado prestigio de estos autores y de sus imitadores, porfía en defender su éxito masivo: "Toda esta ingente nómina de ediciones, traducciones e imitaciones que repiten los esquemas y aceptación de la Novela Bizantina […] prueban de forma palpable que no es una exageración apuntar que este género fue muy leído y apetecido por el público de la época" (2007: 173). Si bien nos inclinamos más hacia la opinión de González Rovira, la cuestión, en realidad, acaba por decantarse, en el fondo, por la valoración personal de lo que cada uno considera una "ingente nómina".

defectos y conservar sus virtudes, creando así una novela griega intachable. La pregunta es legítima y hasta cierto punto razonable, pero mal planteada: si se hiciese el esfuerzo de purgar a la novela griega de sus defectos, dotándola de la grandeza que le faltaba, se habría llegado a la épica heroica por un camino más largo. Un López Pinciano que, embelesado por Heliodoro, hubiera querido hacer una versión dignificada de lo que veía en su obra habría acabado igualmente, por medio de sus criterios estéticos, por escribir el *Pelayo*.

Cabe entonces hacerse otra pregunta: ¿por qué un escritor, existiendo la épica, habría de decantarse por un modelo inferior? Las respuestas son múltiples y complementarias. Por una parte, puede tratarse de una cuestión de la capacidad que se percibe en uno mismo: Cervantes, probablemente, se sintiese más cómodo y confiado en prosa y en novela de lo que se sentiría si tuviera que escribir en verso y poema épico; por otra, un autor puede desear la variedad y, del mismo modo que no menoscababa la honra de Virgilio el hecho de haber escrito obras de estilo más bajo que la *Eneida*, tampoco lo haría en un autor contemporáneo dedicar parte de su tiempo a un género menos ilustre: así, para cuando escribe el *Peregrino en su patria*, Lope de Vega ya había probado la epopeya; existe también la cuestión de la disposición personal del carácter de cada uno, reconocida como causa legítima por el propio Luis Vives (1523: c iii): más allá de lo sobredicho acerca de la mayor soltura en prosa que en verso de Cervantes, también parece claro que el carácter ambiguo e irónico de este autor lo inclinaba más a lo novelesco que a la pompa épica; finalmente, la simple cuestión de que la valoración y el disfrute de la literatura no tiene por qué ir de la mano de su prestigio, con lo que nada impide que, en la práctica, la novela griega —o cualquier otro género— fuese un modelo tan valorado por los autores que cultivaron la bizantina como lo era la épica para los teóricos.

Existe, sin embargo, una causa más que puede explicar el éxito —con todos los matices que se quiera— de este género, y se encuentra, precisamente, en sus defectos: fue justamente por su tono relativamente bajo, por su ficción amorosa, por su prosa, por su ficción pura, por lo que se había planteado en un principio como competidora directa, si bien notablemente más digna y noble, de los libros de caballerías y demás producciones romances. Este carácter de la novela griega, accesible a juicio de estos autores, bien pudo tener un papel importante en su proliferación: del mismo modo que Amyot mostraba sus reservas con la literatura de ficción en general, pero recomendaba igualmente las *Etiópicas* para los momentos de puro esparcimiento, en los que no cabe hacer esfuerzo

alguno, los propulsores de la novela griega y los autores de novela bizantina bien pudieron ver en ello una herramienta adecuada para la moralización de una sociedad poco dada a esfuerzos intelectuales y malacostumbrada a una literatura pobre. En suma, el objetivo de los autores de novela bizantina probablemente haya sido el de componer "el mejor [libro] que en nuestra lengua se haya compuesto, *quiero decir de los de entretenimiento*" (Cervantes Saavedra, 1994b: 28; la cursiva es mía).

3.7. Un ejemplo de un marco estético alternativo: la visión de la novela de Pierre-Daniel Huet

La huella en la teoría y la práctica literarias que dejó el ejemplo de Heliodoro no fueron exclusivas de España, sino que agitó, con distintos niveles de intensidad y diferentes resultados, el ancho y largo de Europa. Al norte de los Pirineos y casi un siglo después del tratado de López Pinciano, Pierre-Daniel Huet, obispo como lo fuera Amyot, escribiría un tratado acerca de la cuestión del género de la novela —*roman* en lengua francesa— y sus orígenes.

El marco general en el que concibe Huet el papel de la literatura no puede ser más familiar al de los humanistas españoles: no se trata de otro que del omnipresente *prodesse et delectare* de Horacio.

> La fin principale des Romans, ou du moins celle qui doite estre, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, a qui il faut toûjours faire voir la vertu coronnée; et le vice chastié. Mais comme l'esprit de l'homme est naturallement ennemy des enseignements, et que son amour propre le revolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appas du plaisir, et addoucir la severité des preceptes par l'agrément des examples, et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi le divertissement du Lecteur, que le Romancier habile semble se proposer pour but, n'est qu'une fin subordonnée à a principale, qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des meurs: et les Romans sont plus ou moins reguliers, selon qu'ils s'eloignent plus ou moins de cette definition et de cette fin (1966: 5-6).

De forma semejante, el autor también reivindica los antecedentes clásicos del género y da una importancia capital a Heliodoro, de quien apenas se puede decir que haya sido superado por ninguno de sus continuadores (1966: 43).

Sin embargo, existen notables diferencias entre ambas posturas: mientras los aristotélicos como López Pinciano medían el género por la vara de la épica, Huet lo valora según sus

propios rasgos: las novelas "sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir er l'instruction des Lecteurs" (1966: 5). El género muestra independencia.

No solo eso; los rasgos que lo hacen independiente se reivindican como primores: "l'amour doit estre le principal sujet du Roman […]. Il faut qu'elles soient écrites en Prose, pour estre conformes à l'usage de ce siecle" (1966: 5); sus diferencias con la épica se marcan sin complejos : "les Poëmes ont pour sujet une action militaire ou politique, et ne traittent l'amour que par occasion: les Romans au contraire ont l'amour pour sujet principal, et ne traittent la politique et la guerre que par incident" (1966: 7). Asimismo, la humildad de la materia, alabada y criticada por López Pinciano a un mismo tiempo, así como la falta de sustento histórico, se defiende como enteramente una virtud: "il ne seroit pas vray-semblamble que de grands évenemens fussent demeuté cachez au monde, et negligez par les Historiens: et la vray-semblance, qui ne se trouve pas toûjours dans l'Histoire, est essentielle au Roman" (1966: 10).

Para acabar de marcar la distancia con la óptica imperante en la España de finales del siglo anterior y principios del XVII, esta vez en lo que respecta a la moralidad, Huet defiende que la novela francesa supera a la de los demás países precisamente en virtud de la liberalidad con que en este pueblo se trata a las mujeres:

> Je crois que nous devons cét avantage à la politesse de nôtre galanterie, qui vient, à mon avis, de la grande liberté dans laquelle les hommes vivent en France avec les femmes. Elles sont presque, recluses en Italie et en Espagne, et sont separées des hommes par tant d'obstacles, qu'on les voit peu, et qu'on ne leur parle presque jamais (1966: 91-92).

El contraste con la opinión que tendría al respecto una figura como Vives resulta incluso cómico; más allá de eso, es una muestra evidente de una mentalidad distinta, mucho más proclive a aceptar la legitimidad de un argumento amoroso —y con bien más cortesanas razones.

La celebración del género novelístico francés no se hace sobre la base de su dignidad ni de su elevada doctrina —por más que, en teoría, el objeto de estas obras fuera la instrucción de los lectores—; lo que se celebra es su suavidad, su accesibilidad y, en un tono casi romántico, su capacidad de hacer sentir, pero para provocar en sus lectores la catarsis:

> C'est que sont les Romans: il ne faut point de contention d'esprit pour les comprendre, il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la memoire, il ne faut qu'imaginer. Ils n'émeuvent nos passions, que pour les appaiser; ils n'excitent nostre crainte ou nostre compassion, que pour nous faire voir hors du peril ou de la misere, ceux pour qui nous craignons, ou que nous plaignons; ils ne touchent nôtre tendresse, que pour nous faire voir hereux ceux que nous aimons; ils ne nous donnent de la haine que pour nous faire voir miserables que nous haïsons; enfin toutes nos passions s'y trouvent agreablement excitées et calmées (1966: 91-92).

No se trata con este pasaje de lamentar que la tradición española fuese por otros derroteros, ni reivindicar la francesa como superior. El contexto de las palabras de Huet es diferente y se asienta ya en una tradición de literatura de pasatiempo consolidada, mientras que las de López Pinciano buscaban abrir un nuevo horizonte. El objetivo de este apartado es constatar, sencillamente, que existieron otras maneras de concebir la novela, maneras en las que, aun manteniendo la apelación a la autoridad de los clásicos, se respetaban más sus rasgos definitorios y se establecían, a la vez, otras prioridades.

LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO DE LA NOVELA BIZANTINA

Con lo estudiado hasta ahora, ya podemos formarnos una idea cabal de cuál era la poética detrás del género de la novela bizantina, un género definido, sobre todo, aunque sin desdeñar las aportaciones de Aquiles Tacio, por la imitación de Heliodoro, siendo este, además, un Heliodoro específico, pasado por el tamiz del neoaristotelismo y concebido como una alternativa de mayor prestigio y provecho a la literatura vulgar de consumo. Con ello, podría entenderse como cumplido el objetivo de esta tesis, que no reside en el estudio de las obras individuales y sus características particulares, sino en la consolidación de un modelo, de una poética concreta.

No obstante, dar el trabajo por concluido se trataría de una decisión deshonesta; por más que la novela bizantina sea un género con un desarrollo extraordinariamente influido por la teoría literaria de su tiempo —"If it could be said that a work of literature is almost exclusively a product of literature and literary theory, it could be said of Cervantes' final work *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", escribe Forcione (1970: 11), y no es este un juicio que deba aplicarse tan solo a esta novela como fruto de un esfuerzo aislado, sino a todo el género, al menos a partir de cierto estado de desarrollo—, ya se ha visto en múltiples ocasiones que la teoría y la práctica, más aún en la época que nos concierne, corrían por derroteros distintos; si la novela bizantina consiste en "trabajar el mármol pagano con manos cristianas" (Teijeiro Fuentes, 1988: 27), no basta con entender la materia que se somete a las manos del artífice, sino que también es necesario estudiar las manos mismas.

Se suma a este divorcio entre la teoría y la práctica literarias el hecho de que la novela bizantina empiece a fraguarse antes de que el aristotelismo se asentase en España, y casi coetáneamente a los comienzos de la apreciación de Heliodoro. En efecto, cuando, en 1552, Núñez de Reinoso publica *Clareo y Florisea* —"si no nos equivocamos, la más antigua imitación de las novelas griegas publicada en Europa" (Menéndez y Pelayo, 2008: 531)—, el fundacional prólogo de Amyot a las *Etiópicas* todavía llevaba tan solo un lustro en circulación, y no vería una traducción española hasta dos años más tarde; por otra parte, *Selva de aventuras*, incluso en su segunda versión de 1583, es más de una década anterior a la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano, de 1596, con lo que precede por un amplio margen a la propagación por tierra española del neoaristotelismo. Todavía

sin asentar ninguno de los dos pilares en que se fundamenta la poética de la novela bizantina —Aristóteles y la recepción de Heliodoro—, es obvio que la génesis y primer desarrollo del género, así como algunas características heredadas de esta primera etapa embrionaria, se produjeron de una manera relativamente independiente, germinando a partir de los materiales y géneros literarios que existían previamente.

A lo largo de este capítulo, se estudiará el desarrollo concreto de las novelas bizantinas desde sus orígenes hasta consolidarse como un modelo claramente definido.

1. *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*

En 1552, como ya vimos, Alonso Núñez de Reinoso publica el fruto del trabajo que realizó "imitando y no romançando" (1997: 95) los *Amorosi ragionamenti* de Lodovico Dolce, lo que, en última instancia, supone la imitación de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, obra a la que además, como probó Zimic sin espacio razonable a la duda (1967), tuvo en algún punto de la redacción acceso completo.

El trabajo de Núñez de Reinoso, sin embargo, no se reduce a la adaptación, por muchas y sustanciales modificaciones que introduzca, de la *Leucipa*; por más que José Jiménez Ruiz se oponga, no con malas razones, a una lectura dual de la novela (Núñez de Reinoso, 1997: 17), lo cierto es que sí existe una diferenciación entre las dos partes, si bien no tan radical como algunos analistas han considerado —"en cuanto abandona las pisadas de Aquiles Tacio, y aparece en escena el andante paladín Felesindos, su libro se convierte en uno más de caballerías, tan absurdo y desconcertado como cualquier otro" (Menéndez y Pelayo, 2008: 528)—, que no se limita al hecho de que una sea una producción original y la otra una adaptación.

Antes de ahondar en este asunto, conviene hacerse con una visión general de la obra. El argumento de esta es el que sigue: Clareo y Florisea, dos nobles de "Bisanço" (Núñez de Reinoso: 1997: 97), primos entre sí, se enamoran y, decididos a poner a prueba la firmeza de su amor, salen a vivir aventuras; tras llegar a Alejandría, por traición de un amigo llamado Menelao, Florisea acaba secuestrada y, aparentemente, muerta. Clareo se duele inmensamente de la pérdida por un tiempo hasta que, un tiempo después, conoce a la triste viuda Isea, narradora del relato, con quien acaba por concertar casarse. A pesar de esto, Clareo no se decide a consumar el matrimonio y logra negociar no hacerlo hasta que lleguen a Éfeso, patria de Isea; por el camino arriban a distintos lugares, entre otros a la cortesana Ínsula de la Vida, donde Clareo se topa con el traidor Menelao y, tras justar

contra él, le da muerte. Llegados por fin a Éfeso, Isea, lógicamente sin saber quién es, se topa con Florisea, viva en realidad y hecha esclava; apiadándose de la joven, Isea promete liberarla. Clareo y Florisea establecen contacto por carta y él, ahora sabiendo que su amada está viva, se reafirma en su intención de no consumar matrimonio con Isea. Para acabar de complicar la situación, reaparece el marido de Isea, el crudelísimo Thesiandro, que tampoco estaba realmente muerto, agrede y encarcela a Clareo bajo acusación de adulterio y pretende violentamente a Florisea. Clareo es puesto en libertad de mano de Isea a cambio de la promesa —siempre postergada— de mantener en un futuro relaciones sexuales, pero pronto lo apresan de nuevo. Ante la resistencia de Florisea, fiel a Clareo hasta ante las más horrendas amenazas, Thesiandro, enfurecido, maquina como venganza hacer llegar a Clareo el rumor de que Florisea ha sido asesinada por Isea; al oírlo, Clareo, perdida la voluntad de vivir y con deseos de venganza, se declara culpable junto a ella del asesinato ante la justicia para que los ejecuten. Antes de que pueda llevarse a cabo la pena capital, sin embargo, aparece Florisea, que había logrado escapar del cautiverio de Thesiandro, con lo que se suspende la condena y, expuestos los abusos de este último, se ve obligado a marcharse al exilio; Clareo y Florisea, al fin reunidos y sin amenazas, vuelven a su patria y contraen feliz matrimonio.

Por su parte, Isea, abandonada por Clareo, de quien sigue enamorada, y desprovista de esposo —por mal marido que fuera Thesiandro—, se echa, en su pena, al camino, y deja atrás su ciudad natal de Éfeso; llegando a Egipto, es apresada por piratas, pero un noble señor, denominado más tarde como "GRAN SEÑOR de Egypto" (p.ej., 1997: 229) —con el nombre realzado en mayúsculas—, la libera y le da cobijo como sirviente de una de sus hijas, donde Isea pasa por fin un tiempo de solaz; sin embargo, la muerte le arrebata a una de las amigas que allí había hecho y, quebrantada por el duelo, se echa de nuevo al camino. Allí conoce al caballero Felesindos, incansablemente en busca de su amada Luciandra, y se une como acompañante de sus aventuras. Viven como compañeros de viaje distintas aventuras en las que el caballero muestra su grandeza de fuerzas y de espíritu a través de pasajes alegóricos —el valle de la Pena, la casa del Descanso, donde reside, esperándolo, su amada Luçiandra, el castillo del Remedio de Amor, la casa de la Fama…— que culminan en una catábasis imitada de la *Eneida* en la que Isea se da cuenta del terrible destino que le depara su mala vida y se llena de arrepentimiento. Isea y Felesindos se despiden cariñosamente y ella dispone ingresar en un convento; no obstante, tras llegar a uno español y ver la materialista, elitista y francamente esperpéntica

idiosincrasia que allá se muestra, desesperando de encontrar refugio allá para su alma y sin expectativa de poder corregir el camino de su vida, se retira, sin más perspectiva que la muerte, a la ínsula Pastoril, desde donde, tratando de dar sosiego a su lacerado espíritu, cuenta para aliviarse la historia de sus desdicha a las mujeres que quieran escucharla en lo que constituye la narración de esta novela.

No es difícil encontrar que se produce una mudanza importante hacia la mitad de la obra en lo que respecta a tono, personajes y temática; en efecto, en el mismo momento en el que salen de escena Clareo y Florisea para no volver —personajes que no solo anteceden a la narradora Isea en el título mismo de la obra, sino con los que se abre la narración propiamente dicha, antes incluso de que Isea sea siquiera mencionada como algo más que narradora—, la obra sufre un cambio que no debe ser desdeñado, y que no puede soslayarse por medio del recurso a que "las aventuras de los héroes griegos" sean "un episodio más" (Núñez de Reinoso, 1997:16); al fin y al cabo, es la situación producida entre Isea y Clareo —en términos generales, extraída de Aquiles Tacio con escasas modificaciones en lo que respecta a su relación— la que lleva a la narradora a ser "sin ventura" (1997: 95) y a la situación desde la que narra sus penas. Por otra parte, son fundamentalmente los hechos que atañen a Clareo —y, en menor medida, a Florisea—, y no tanto a Isea, que no aparece hasta el capítulo octavo, los que vertebran la trama; asimismo, en el momento en que se presenta el caballero Felesindos, en el capítulo vigésimo segundo, este se volverá el centro de la acción hasta su partida al final del capítulo trigésimo primero. Dado que los únicos capítulos en los que no existe una trama que supedite las peripecias de Isea a otra línea narrativa son el vigésimo —en el que, curiosamente, y en contra de la noción de que lo que constituye la diferenciación entre partes es la oposición entre traducción y producción original, Reinoso imita también a Clitofonte (cf. Zimic, 1967)—, el vigésimo primero y el último, resulta razonable considerar la división de los hechos de la obra en dos grandes bloques, especialmente si se tiene en cuenta que, en lo que respecta a la situación de desesperanza de Isea, desde la que narra sus memorias, su experiencia con Clareo resulta suficiente para explicarla.

La existencia de partes diferenciadas en una obra, por otro lado, no es un rasgo que destruya necesariamente la unidad de la misma —por más que, en algunos casos, esta pudiera llegar a no ser tan estricta como podría gustar a sectores como el neoaristotélico— ni una particularidad sin paralelos del *Clareo*. Así, por ejemplo, en *Cárcel de amor* puede trazarse una clara línea entre la primera parte, en la que Leriano, encerrado en la prisión

amorosa, requiere sin éxito los amores de Laureola, marcada por un tono evidentemente alegórico y fantástico, y la segunda en la que, ya establecidos sus amores, se enfrentan a maledicencias y conspiraciones en su contra, esta vez de tono mucho más realista, un tono que no se pierde cuando el protagonista vuelve a una situación de desamor que lo lleva hasta la muerte, esta vez, a pesar de lo análogo con la situación inicial, sin la presencia de iconografía alegórica que caracterizaba los primeros compases de la obra. Así pues, reconocer que en la obra existen dos partes diferenciadas no implica asumir una lectura atomizante de sus elementos en la que se ignore aquello que da cohesión y unidad al relato.

En cuanto a los cambios a los que se somete la *Leucipa* al trasladarla al seno de la nueva obra, ya se ha visto que el más importante es, probablemente, el cambio de perspectiva desde el punto de vista de Clitofonte, finalmente triunfante en sus amores, aunque tras muchas penurias, a la desdichada Isea, tercera y sobrante pieza en el juego amoroso y que acaba abandonada y lamentando su desdicha, sin esperanza, en tono elegíaco. Las razones y las consecuencias de este cambio atañen directamente a una cuestión fundamental en el entendimiento de la novela: qué es, en esencia, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea.*

1.1. **Una cuestión de género**

A simple vista, parecería que preguntarse sobre el género al que pertenece el *Clareo*, en un estudio dedicado al estudio de la novela bizantina y que inicia el análisis de la evolución de esta clase de novelas precisamente con esta obra, es una cuestión superflua e incluso contradictoria. Si la consistencia de la tradición académica al asignarle tal categoría, constante desde que Menéndez y Pelayo así la considerase, y repetida por un gran número de autores (Rose, 1971; Cruz Casado, 1994; González Rovira, 1996b; Fernández Mosquera, 1997…) no fuese suficiente, el hecho de que se trate —parcial, pero sustancialmente— de la traducción de una novela griega, género que sirve de modelo para novela bizantina, debiera despejar toda duda. No obstante, el hecho es que, cuando Núñez de Reinoso decide cambiar el punto de vista del amante elegido por el de la rechazada y trocar el final feliz por el desdichado, está asimilando la obra que traduce a otro modelo, un modelo que, obviamente, no puede ser el bizantino.

Por supuesto, estas reticencias o, al menos, dudas, respecto al género al que se debe adscribir la novela de Núñez de Reinoso no suponen, en modo alguna, una innovación

propia: en tiempos modernos, ha sido José Jiménez Ruiz quien más ha criticado esta identificación taxonómica:

> Se cae así […] en el anacronismo de pretender el estudio de una obra conforme a patrones teóricos de poéticas que aún no se han fijado, sencillamente porque aún no han nacido sus modelos generadores, como es caso del romance pastoril do de la denominada ficción "bizantina" española, que en 1552 no se conocían (Núñez de Reinoso, 1997: 13).

Si bien no estamos por completo de acuerdo con la valoración que Jiménez Ruiz hace del asunto —por más que no hubiese una poética fijada en el momento de composición de la obra, todo género tiene que tener un comienzo, y este rara vez se produce como fruto de la teorización literaria, o, al menos, no completamente—, es cierto que la obra muestra, como dijimos, una serie de rasgos divergentes con lo esperable en una pieza de corte bizantino. El género que quiere adscribirle es, en contra de esta tradición, el de novela sentimental (1997: 20-21).

De semejante parecer es Aida Santos, quien, con prudencia, se refiere a la obra como "novela bizantino-sentimental" (2004: 152). La argumentación ofrecida, aunque no reclasifique definitivamente la obra, resalta los paralelismos con dicho género:

> Embora não se trate de uma novela 'sentimental', no sentido canónico, a sua filiação bizantina não impede o carácter misto das aventuras, em que se sucedem ou cruzam traços de espécies narrativas diferentes, do bucólico pastoril ao sentimental, das aventuras cavaleirescas aos episódios mitológicos, num aproveitamento que se estende muito para além da obra-fonte, para poder ostentar outras referências, outros registos discursivos — nomeadamente o que aqui nos importa, a vertente de cunho sentimental (2004: 152).

De forma más significativa, en el volumen de la BAE en que por primera vez aparece recogida la obra, esta ya aparece reconocida como "novela amatoria" —que, como apunta Jiménez Ruiz, es sinónimo de "sentimental" (Núñez de Reinoso, 1997: 15)—; no solo eso, sino que en este texto se encuentra que "donde hallamos ya algun tanto emancipada la novela sentimental es en la *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, por ALONSO NUÑEZ DE REINOSO" (Aribau i Farriols y Ribadeneyra i Reig, 1963: XXIX), con lo que no solo se integra en dicho ámbito, sino que se considera una obra clave en su desarrollo o incluso el estadio en el que la novela sentimental se instaura como tal.

Por más que esta idea, habida cuenta de que actualmente se ubica el origen del género a mediados del siglo XV (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 74), esto es, un siglo

antes de la publicación del Clareo, mostrando desde un principio obras perfectamente cerradas y autónomas como el *Siervo libre de amor*, parezca desechable, no deja de ser una relación significativa. En efecto, la relación con el género bien podría explicar el llamativo cambio de enfoque que se produce en el trasvase de la *Leucipa* al *Clareo*.

En *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados: la novela española en el Siglo de Oro*, se da la siguiente definición de la novela sentimental:

> La Novela Sentimental […] es un tipo de relato, destinado a un público cortesano, que nace en España a mediados del siglo XV y que se desarrolla con suerte desigual hasta mediados del siglo XVI. *Describe en primera persona, en tono quejumbroso y estilo retórico, los devastadores efectos que causa la pasión amorosa*, declarada también a través de las cartas, en una pareja de enamorados sometida al código del amor cortés y obligada a defender su honor con la colaboración de un tercero, *pero abocada finalmente al fracaso* al no conseguir superar todos los escollos que les impone una sociedad todavía convencionalmente aristocrática (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 74; la cursiva es mía).

Si bien no todos los rasgos son comunes a lo hallado en la descripción —aunque algunos de los no subrayados, como la sociedad aristocrática, tienen un eco, aunque un tanto alejado, también en el *Clareo*—, existen importantes puntos de encuentro entre el trabajo de Núñez de Reinoso y lo aquí expuesto. En particular, frente a la visión optimista y triunfante del amor que encontramos en la novela griega, aun en el exponente más cínico del género que constituye Aquiles Tacio, el amor de la novela sentimental está observado desde un punto de vista, hasta cierto punto, negativo: no en vano el género tiende, como la novela de Reinoso, a desembocar en un final trágico (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 105).

Una buena idea del concepto del amor, del amante y del género en sí mismo que se tienen en este tipo de novelas puede encontrarse en los primeros compases del *Siervo libre de amor*, una de las obras fundacionales del género:

> La muy agra relaçión del caso, los pasados tristes y alegres actos y esquivas contemplaçiones, e innotos y varios pensamientos que el tiempo contrallo non consentía poner en efecto, por escripturas demandas saber. Mas, como tú seas otro Virgilio e segundo Tulio Cíçero, príncipe de la eloquençia, non confiando del mi simple ingenio, seguiré el estilo, a ti agradable, de los antigos Omero, Publio Maro, Perseo, Séneca, Ovidio, Platón, Lucano, Salustio, Estaçio, Terencio, Juvenal, Horaçio, Dante, Marco Tulio Cíçero, Valerio,

> Luçio Eneo, Ricardo, Plinio, Quintiliano; trayendo fiçiones; según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrador de aquellos, mas pregonero del su gran error y siervo indigno del alto Jesús. Fiçiones digo, al poético fin de aprovechar y venir a ti en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sofrir, aprovechar con el seso alegório que trae consigo la cruda letra, aunque parece del todo fallir; la cual si requieres de sano entender, armas te dizen contra el amor. Ni porque mi tratado a mí se endereçe en obras mundanas o en fechos de amores, por él te amonesto que devas amar, o si amas, perseverar; que en señal de amistad te escrivo de amor, por mí que sientas la gran fallía de los amadores y poca fiança de los amigos; e por mí juzgues a ti amador (Rodríguez del Padrón, 1987: 83).

El amor es "gran fallía" y el amante ha de advertir contra los peligros de este sentimiento; sin embargo, para hacerlo se parapeta, culta y cortésmente, tras la panoplia de los clásicos; por más que el amor sea un mal para el que ama, no todo en este sentimiento es malo ni, desde luego, digno de reproche: "Bien amar, aunque es folía/ quiere arte y discreción" (1987: 86). El amor de la novela sentimental tiene su sustrato en el amor cortés, por lo que se encuentra una celebración del sufrimiento amoroso, asociado al martirio cristiano y elevado por estas connotaciones casi religiosas (Nieto Ibáñez, 2004: 41-42); ser capaz de morir de amor ensalza la fidelidad del amante y encarece el valor del amado, que ha de ser preferido sobre la propia vida. De esta manera, el amor adquiere un carácter ambivalente: se concibe como una fuerza dañina que somete y que destruye —que dos de las obras más tempranas se titulen *Siervo libre de amor* y *Cárcel de amor* resulta significativo—, con lo que el autor puede llegar a escudarse, como hace Núñez de Reinoso, que escribe para "avisar a bien vivir" y entienda "por Ysea, quán bien están los hombres en sus tierras, sin buscar las agenas" (1997: 369-370) pero también ennoblece e inspira compasión.

El contraste entre la perspectiva de la novela griega y la de la novela sentimental puede verse claramente en el epitafio de los dos amantes cuya historia se inserta en el *Siervo libre de amor*: allá donde en la *Leucipa*, según la traducción de Ágreda, los protagonistas eran premiados con "el fruto del mas firme y casto amor" (1617:145), aquí encontramos lo siguiente:

> EXEMPLO Y PERPETUA MEMBRANÇA
> CON GRAN DOLOR,
> SEA A VOS, AMADORES,
> LA CRUEL MUERTE DE LOS MUY LEALES

ARDANLIER Y LIESSA,
FALLECIDOS POR BIEN AMAR (Rodríguez del Padrón, 1987: 114).

El premio del firme amor, aquí, es la muerte; sin embargo, los amantes, con ello, se ganan "perpetua membrança", hasta tal punto que su tumba, en la tierra natal del escritor, se convierte en un punto de peregrinaje para los enamorados por los siglos venideros (Rodríguez del Padrón, 1987: 117).

El amor encuentra su condición de sufrimiento intrínseco en tres causas: por una parte, la concepción morbosa de tal emoción, devastadora tanto para la mente —"folía"—, como para el cuerpo, concepción heredada o, al menos, profundamente influenciada, por la retórica del poeta Ovidio (Schevill, 1971: 141); por otra, la pérdida de libertad del amante, que pasa de ser un sujeto libre a siervo del sentimiento y de la persona amada, tan elocuentemente reflejada desde los mismos títulos de las obras, y en la que se entrelazan en intrincada relación la fidelidad amorosa, el servicio caballeresco al señor feudal y la devoción religiosa; y finalmente, probablemente la más dañina, y la que puede conducir al enamorado a la muerte, la falta de correspondencia que conduce al desamor, un desequilibrio que se hace casi inevitable en tanto que, por la mayor parte, el modelo está constituido por un amante que sufre y que busca el amor y un ser amado que rechaza —canónicamente, un hombre que pretende a una mujer.

Respecto a este último punto, en la norma del amor cortés, que permea, aunque en ocasiones con variaciones, la novela sentimental, el amor está regido, como decía Platón de las relaciones pederásticas en Esparta y Atenas, por un νόμος ποικίλος (Pl. *Symp.* 182a7-182b1), una 'ley desigual', en este caso —no así, lógicamente, en las relaciones homosexuales griegas— inextricablemente relacionada con el género, según la cual la actitud adecuada del varón es pretender y la de la mujer, con su honra en juego, rechazar en la medida de lo posible, lo que da pie a un juego de reproches en el que, para quebrar sus defensas y hacer a la mujer abandonar su arquetipo de *belle dame sans merci* (Davis, 182: 176), le expone sus sufrimientos y la acusa de cruel por no ponerles remedio. El papel de ambos está claramente definido: "todo hombre que bien ama es desdichado" (Flores, 1871: aiiib), y ante los lamentos a este respecto la dama responde "con mayor razón de la mengua mía que del mal tuyo debo arrepentirme, porque tus males eran con honra sufridos y los míos son con deshonra buscados, y tú como hombre sufrieras y yo como mujer no podré" (San Pedro, 1987a: 173).

El deber para con la honra, en la mujer, se sobrepone a menudo a sus propios sentimientos; así, tras ver su reputación en juego por murmuraciones maliciosas, Laureola abandona a Leriano y lo deja morir; en la continuación de la *Cárcel de amor* realizada por Nicolás Núñez, apócrifa pero fiel en el espíritu, esta, devastada por la muerte de su amado, confiesa que "quando mas sus seruicios y lealtad delante mi ponía para algo querelle, tanto mi bondad y la grandeza de mi estado me lo estorvava" y, en perfecta síntesis del ideario del amor cortés, afirma que "aunque Leriano, según mi estado y linage por muger no me merescia, nunca debiera perder la esperança" (Núñez y San Pedro, 1553: 60a).

En otros casos, esta pugna amorosa entre amante y amada no se da como tal, sino que ambos comparten un amor, a menudo dado por hecho por la narración y sin un proceso de cortejo explícito —Rodríguez del Padrón introduce a los protagonistas de su "Estoria de dos amadores" escribiendo que "Ardanlier, siendo enamorado de la gentil Liesa, hija del gran señor de Lira, que no menos ardía en amor de aquel…" (1987: 96)—, enfrentados a la oposición que presenta la situación a su amor —"… mas con pavor de su madre, la sabia Julia, entrada en días, edat contraria a los mançebos, no osava venir a cumplimiento de su voluntat", continuaba la introducción del relato de Ardanlier y Liesa (1987: 96)—, en ocasiones por una falta irreal, fruto de la maledicencia de los envidiosos, como en la *Cárcel de amor*, en otras por una transgresión real, como en *Grisel y Mirabella*. En algunos casos, la obra presenta ambas situaciones, como en la *Cárcel de amor*, que comienza y culmina con el sufrimiento —y, finalmente, muerte— por desamor, pero que dedica su parte central a una situación en que el obstáculo es externo a la propia relación. En cualquier caso, el final es desdichado: sea por la imposibilidad de alcanzar el amor, sea por la oposición social, el amor es una potencia funesta que precipita a quien ama a la destrucción.

Ninguna de estas dos situaciones, sin embargo, es la que se da en el *Clareo*; no nos topamos aquí con un protagonista enamorado que desfallece ante la frialdad de su amada y, si bien un elemento central es una pareja que ve la firmeza de su amor puesta a prueba por una serie de oposiciones violentas, el final que les depara la obra es de celebración y no de luto. No, la situación que encontramos en la novela de Núñez de Reinoso es la de una mujer abandonada que llora su miseria, un esquema lo bastante singular como para que merezca un análisis particular.

1.2. **La elegíaca voz femenina de *Clareo y Florisea***

«La elegía de "madonna" Isea y sus modelos en prosa romance», titula José Jiménez Ruiz el apartado en el que analiza la relación de la novela con otras obras (Núñez de Reinoso, 1997: 29), particularmente, y de manera evidente, con la *Elegia di Madonna Fiammetta*. El editor señala que el *Clareo* comparte una estructura enunciativa con la literatura sentimental de la época:

> Para la comprensión de su estructura raramente se ha tenido en cuenta las líneas generales que la prosa de ficción había seguido en nuestra literatura hasta la época, especialmente la sentimental, donde hallaremos una tendencia permanente hacia la concepción de la obra dual, con un primer tiempo sincrónico al receptor, desde el que un "auctor" rememora una historia ajena o propia, formada de materiales varios, acerca de la cual se permitirá algunas reflexiones íntimas con el lector, merced a la convención de la existencia del tiempo compartido, y cuya ordenación también decidirá él mismo (1997: 20),

y destaca "la creación reinosiana de una 'metaficción' literaria" que permite "aceptar que un ente de ficción de que es 'autora' y que, de modo directo, es la que encontramos en el libro" (1997: 30). El tono es el de un lamento y está profundamente influido por la lírica; "en otras palabras, Isea escribe una elegía" (1997: 32).

Ya hemos visto que la perspectiva femenina no era, desde luego, la más común en la literatura sentimental española; de hecho, es el *Clareo* la primera obra ibérica —según el orden de edición— que rompe con la convención centenaria de la voz masculina (Deyermond, 1985: 47). El otro autor que, por las mismas fechas, rompe con la tradición peninsular al introducir una voz femenina, con anterioridad además a Núñez de Reinoso, según se puede ver en el manuscrito, aunque la publicación impresa sea posterior (Deyermond, 1985: 49-50), es Bernardim Ribeiro, autor de *Menina e moça* y, además, junto con el resto del llamado "Grupo de Basto", amigo de nuestro autor (Núñez de Reinoso, 1997: 11), con lo que podemos aventurar, si no un origen común para las decisiones de ambos autores, al menos sí una sensibilidad afín y un trasfondo semejante; "Where else can we look for a tradition that may have inspired Ribeiro's (and Núñez de Reinoso's) innovation in the romance? There are three sources that seem likely: Ovid's *Heroides*, Boccaccio's *Fiammetta*, and the Galician-Portuguese lyric" (Deyermond, 1985: 51).

De estas posibles fuentes, la poesía gallego-portuguesa es la que menos nos interesa, si bien su influencia se hace tanto más probable al tener en cuenta la relación de ambos autores con la literatura portuguesa —el uno por nacimiento y obra, el otro por contacto—

y la filiación de esta literatura con la novela sentimental, tanto intrínseca —los códigos del amor cortés que sirven de andamiaje conceptual a la novela sentimental se importan de Francia a través de la literatura gallego-portuguesa trovadoresca— como, por así decirlo, biográfica —Rodríguez del Padrón, "a Galician, although he wrote in Castilian" (Deyermond, 1985: 47), era continuador de esta corriente trovadoresca—. En cualquier caso, a nuestro entender, el papel las cantigas de amigo que forman parte del corpus de esta tradición se habría reducido a propiciar la adopción de un yo lírico femenino; los aspectos de más peso en la construcción de la visión del amor, las relaciones y la literatura ya habían sido adoptadas por la prosa sentimental, por lo que su relación es más —al menos, en el caso de Reinoso; Ribeiro parece reflejar una huella más directa en de las cantigas de amigo en su novela (cf. Deyermond, 1985: 54)— la de un ancestro que una influencia directa.

Ovidio, por otra parte, es probablemente la influencia más importante, tanto por ser un referente reconocido por el propio Reinoso —"Quanto a en esta mi obra en prosa aver imitado a Ovidio en los libros *De tristibus* […] no tengo pena" (Núñez de Reinoso, 1997: 238)— como por estar también detrás de la composición de la otra influencia, la *Fiammetta*. En efecto, tal como señala Schevill en su monografía, la influencia del poeta romano fue abrumadora durante el renacimiento, llegando al punto de dar forma a géneros literarios enteros, llamadas por él "relatos ovidianos", entre los que se encuentra la novela sentimental española (1971: 203). Aunque esta producción literaria no sea reductible a la influencia ovidiana, creemos que la huella del poeta es fundamental en la creación de ambas obras.

A través de las *Heroidas*, Ovidio dejó para la posteridad —junto a Virgilio con su Dido, aunque este personaje no encontraría en la *Eneida*, en contra del caso de los poemas ovidianos, una expresión autónoma— un modelo de personajes femeninos recriminando a sus amantes su abandono o negligencia, un modelo, además, que adopta una forma epistolar, con lo que se amolda a la perfección a la novela sentimental (cf. Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 74); en las *Tristia*, un modelo más general para el lamento y lo luctuoso.

Boccaccio toma influencia de ambos modelos y la traduce a un texto en prosa en Fiammetta, en el que, en tono luctuoso, expone el caso de una mujer casada que rompe con sus obligaciones matrimoniales al hacerse amante de un hombre solo para que este la

abandone. El resultado es un texto intimista y elegíaco, totalmente afín a la literatura sentimental y, en particular, a lo mostrado en el *Clareo*:

> voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimolate da molti disiri, nelle quali davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime, gl'impetuosi sospiri, le dolenti voci e li tempestosi pensieri, li quali, con stimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l'amata bellezza hanno da me tolta via (1939: 3).

Jiménez Ruiz ahonda más en la cuestión y las implicaciones de esta voz elegíaca femenina (Núñez de Reinoso, 1997: 29-42). Por nuestra parta, preferimos señalar que existe una diferencia significativa entre el yo masculino y el femenino en las implicaciones que este tiene para la valoración del personaje y la obra. Dido es uno de los modelos fundamentales de estas voces elegíacas de mujer que servirían para modelar la de personajes como Isea, *Fiammetta* o la anónima narradora de *Menina e moça*; pues bien, Cascales en sus escritos afirma que Virgilio, "habiendo sido [Dido] casta, la pintó deshonesta y mala" (García Berrio, 2006: 298).

En Isea, como en las otras obras —salvo, quizá, en el caso de la *Menina*, del que apenas sabemos datos concretos más allá del fin desdichado—, se violentan los códigos del amor cortés: "No [caso] de Isea, há toda uma inversão de papéis (o que deixa o leitor, pelo menos, perplexo): é ela que o pretende, lhe pede piedade e com ele insiste, no que se nos afigura um travestismo de papéis" (Santos, 2004: 155). Dado que el código del amor cortés establece este νόμος ποικίλος —el hombre persigue; la mujer rechaza—, y de seguir la mujer su papel depende nada menos que su honra, cuya defensa dio pie, precisamente en la obra de Reinoso, por boca de Florisea, a uno de los más encendidos discursos de la novela[58], reelaborando un discurso de Leucipa (p. 391), resulta evidente que la mujer furiosamente enamorada no puede acogerse al papel dignificador del sentimiento que ennoblecía a los varones; la afirmación de Arnalte, "de mis congoxas no te acongoxes, antes te ufana y alegra, viendo que tienes hermano que en la fuerça de su esfuerço tanto mal puede sufrir" (Santos, 1978a: 155), nunca podría estar en este género en boca de mujer. Fuera de la estructura del amor cortés, también la sociedad condenaba

[58] Yo finalmente me determino de perder la vida por conservar mi honrra; y por tanto, traed hierros, traed açotes, traed fuegos, traed cadenas, traed sogas, y atormentadme desnuda y en carnes, y arrancad mis cabellos, sacad mis oios, quebradme los dientes, cortadme las manos, y hartad en mí vuestra saña, que yo sola, desnuda y muger, traigo comigo un tan fuerte escudo, que es la libertad, que no se puede combatir con armas, ni abrir con hierro, ni quemar con fuego, y ansí no la perderé jamás, porque, por más que abraséis aquestas mis carnes, no hallaréis fuego que de mí la pueda partir (Núñez de Reinoso, 1997: 163).

a las mujeres que, enamoradas, se entregaban a sus pretendientes, y advertía contra el peligro en que se encontraban (cf. Vives, 1996: 204).

A esta transgresión del orden amoroso establecido se suman las faltas propias del personaje que, probablemente debido a que ya no es posible alcanzar una ejemplaridad desde el momento en que atenta contra su honra al trastocar la vía amorosa, no son infrecuentes; así, "Isea bears a close resemblance to Fiammetta and to Ovid's protagonists, especially Dido: older, married or widowed, and now passionately and disastrously in love with another man" (Deyermond, 1985: 53). En efecto, Isea no solo es, paradójicamente a la vez, casada y viuda, sino que persiste —aunque, por la mano de Reinoso, sin éxito— en su voluntad de mantener relaciones con Clareo incluso tras descubrir que tanto su propio marido como la enamorada de él están vivos. Reinoso no esconde su condena hacia la moralidad de su personaje y, de hecho, hace que ella misma se de cuenta de que sus acciones le deparan el infierno (1997: 230).

¿Cuál es, por tanto, el objetivo al construir un personaje de estas características y una novela así? Una posibilidad es la de que sirva de ejemplo para que los lectores —y, muy especialmente, las lectoras, para quien se dice que se escribe un texto tan afín como la *Fiammeta* (Boccaccio, 1939: 3) y a quien se dirige, por más que solamente se escriba para la propia autora, también la novela que nos atañe (Nuñez de Reinoso, 1997: 97)— al reflejar los peligros que les esperan si no siguen una actitud continente y sensata. Sin embargo, nos reafirmamos en la opinión que expresamos anteriormente en un artículo (Torres París, 2024a: 273) y entendemos que el objetivo principal de la obra no es otro que el que expresa su narradora: "De quien leyere esta obra que escrivo, no pido remedio, sino piedad" (Núñez de Reinoso 1997: 97), voluntad patética que va en perfecta consonancia con el carácter de una novela compuesta teniendo en mente el modelo de una obra llamada *Tristia*.

1.3. **El tratamiento de los materiales: poemas, discursos, epístolas**

La novela sentimental muestra, en sus aspectos formales, un carácter notablemente fragmentario. No se trata, estrictamente, de que carezca de una armazón que ponga en común los elementos que la conforman; sin embargo, esta visión de conjunto decididamente recibe menos atención por parte del autor que los distintos materiales que reciben, en extensión e importancia, el interés de la obra. Así,

> buena parte de las narraciones sentimentales no responden al concepto moderno de "novela". El género estaba en mantillas y deberá pasar todavía mucho tiempo hasta que alcance su marchamo definitivo. Por eso, y en embrión, dando sus primeros balbuceos, los escritores se afanan en la tarea de mezclar piezas que aparentemente no parecen tener relación entre ellas y que únicamente se mantienen en pie a partir de una acción endeble (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 76).

El concepto de la novela sentimental no es muy diferente al del *Canzoniere* de Petrarca, autor con quien el género comparte, además de una concepción del amor, en palabras de Nicholas Mann, como "un deseo que es todo él sufrimiento, destinado a no ser correspondido jamás, que separa al amante del resto de personas, alejándolo incluso de él mismo, y que solo puede conducirle a la muerte" (Petrarca, 1989: 71), la voluntad de crear una estructura superior que organiza los distintos elementos que lo conforman, con perfecta capacidad de ser leídos autónomamente, y los dota de un sentido narrativo ulterior. Al fin y al cabo, se trata de un género que, en buena medida, se basa en la prosificación y transformación en relato de la poesía de los trovadores, de lo que da buena cuenta la paternidad del género que ostenta Rodríguez del Padrón, autor de poesía de corte trovadoresca e incluso de algunas epístolas ovidianas inspiradas en las *Heroidas* (Deyermond, 1987: 53).

La estructura de estas obras, especialmente en su estadio más temprano, consiste en la sucesión de distintas formas de discurso de tipo confesional e intimista, entre los que se encuentran poemas en los que el enamorado vierte su pasión, discursos propiamente dichos —largas intervenciones en las que, habitualmente, ora se pretende convencer al ser amado, ora este se defiende de las intenciones de su pretendiente— y epístolas, que constituyen una manera, apenas diferenciada formalmente, de plasmar dichos discursos en un formato diferente. Dado el carácter arquetípico de esta literatura, que no busca tanto, a pesar de los tintes autobiográficos, reales o fingidos, presentes en su origen (Durán, 1973: 22), reflejar una historia concreta de amor como plasmar en unos personajes el esquema general del amor cortés (cf. Guijarro Ceballos, 2007: 79), a menudo este tipo de composiciones adquiere un carácter general que sobrepasa con creces las vicisitudes concretas de los personajes; en estos casos, cuando se alternan posiciones contrarias, las pugnas de cortejo devienen debates de carácter general. Uno de los mayores ejemplos de esta tendencia se encuentra en *Grisel y Mirabella*, donde la historia de los propios personajes queda en buena medida eclipsada por el debate entre Torrellas y Braçayda

sobre cuál es más de culpar en los lances de amor deshonestos, si el varón por pretender o la mujer por consentir. Algún caso de estos en los que las circunstancias personales dan pie a una abstracción que atañe a una cuestión más general se da también en el *Clareo*, como el caso en que la protagonista, defendiéndose ante su esposo de las acusaciones de adulterio, convierte su discurso en una reflexión sobre la envidia, "la qual es la peor cosa que en qualquier suerte de personas hallarse puede, y es destruición de las honrras, y causa que la virtud no sea honrrada, ni los virtuosos favoresçidos, ni los grandes vistos ni conosçidos" (Núñez de Reinoso, 1997: 156-157).

Dentro de estas modalidades de discurso, la carta es, quizá, el que más nos interesa: "La modalidad epistolar […] permite un cauce a la confesión que es el más directo […]. Toda esta compleja disposición se centra en que son libros que pretenden describir un estado sentimental, implicado en un proceso amoroso" (López Estrada, 1974: 342-343). El tono confesional, en efecto, se hace especialmente patente en las misivas, donde la declaración adquiere un sentido de permanencia del que carece, al menos en teoría, la palabra hablada.

En lo que atañe al Clareo, las cartas, en realidad, no ocupan un espacio significativo del texto; las únicas cartas que aparecen reflejadas en el texto son las que intercambian Clareo y Florisea durante el cautiverio de esta, y estos textos son tomados de la *Leucipa*, con lo que su existencia no puede deberse realmente a la influencia del modelo sentimental. Sin embargo, la influencia del modo epistolar no se limita a esos exiguos pasajes, sino que están en la propia trabazón del texto al completo. Y es que el modelo fundamental de la voz de *Isea*, junto con las *Tristia*, son las *Heroidas*, obra también conocida, precisamente, como *Cartas de las heroínas*.

Isea es autora de un texto confesional escrito en que, como las heroínas de la Antigüedad en los poemas de Ovidio, aunque a través de las aventuras de otros personajes —"Esta mi obra […] cuenta fortunas agenas porque mejor se vea quán grandes fueron las mías y aún, al presente, lo son" (Núñez de Reinoso, 1997: 97)—, deja registrados su suerte y sus lamentos. En otras palabras, Isea es autora de su propia epístola, tanto por la condición escrita, también dentro de la propia ficción, de su relato, que es un texto que se dirige y se envía, aunque sin esperanza, como por la concepción lírica de la obra, entendida en los mismos términos intimistas y elegíacos que caracterizaban las quejas de las heroínas ovidianas —y del propio poeta en otros textos.

Más allá de este aspecto, el más significativo para la construcción de la obra, también hacen acto de presencia en la obra tanto poemas —como el cantar con que Isea enamorada trata de sosegar su ánimo, "Quien triste vida sostiene/ no le falte la esperança;/ que la gloria que se alcança/ muchas vezes se detiene" (Núñez de Reinos, 1997: 122-123)—, como multitud de discursos de distinto tipo, propiciados en este caso por el estilo retórico que ya mostraba Aquiles Tacio, cuyos propios textos, reconfigurados, dan lugar, entre otros, a los tres discursos —el planto por Florisea muerta, la defensa de la honra de esta, el retrato de la envidia— que ya hemos tratado en estas páginas.

Con todo, la obra de Reinoso, a pesar de esta notable variedad de materiales externos, que probablemente fue uno de los aspectos que propiciaron la impresión de falta de unidad y coherencia de la que fue acusada por los críticos (cf. Núñez de Reinoso, 1997: 17-18), otorga sin embargo una mucho mayor importancia a la trama y su estructuración de lo que era habitual en el género, especialmente en sus orígenes; es posible que esta mayor firmeza del entramado argumental fuera lo que propiciase la afirmación, ya vista, de que "donde hallamos ya algun tanto emancipada la novela sentimental es en la *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, por ALONSO NUÑEZ DE REINOSO" (Aribau i Farriols y Ribadeneyra i Reig, 1963: XXIX).

Para ello pueden aducirse tres causas: por una parte, la huella del trazado de Aquiles Tacio, quien, a pesar de la dependencia que muestra de la fortuna y lo azaroso para la construcción de su ficción, entrelaza una trama de notable coherencia, especialmente en lo que atañe a la segunda parte de la novela, la que trata sobre las consecuencias de la supuesta muerte de Leucipa y la concatenación de situaciones que la siguen, precisamente la que adapta Reinoso. En efecto, la parte del *Clareo* que muestra una mayor cohesión en cuanto a la estructura narrativa es, precisamente, la que toma de Aquiles Tacio, que, a pesar de los relatos insertos y las digresiones, bien podrían ser consideradas una única acción con un único cambio de la pena a la dicha; si bien no tenemos forma de meternos en la mente del novelista del Renacimiento, es posible que el manejo de los hilos de la trama fuese lo que provocó que considerase *Leucipa y Clitofonte* "cosa de gran ingenio y de biva y agraciada invención" (Núñez de Reinoso, 1997: 97).

Por otra parte, también es notable la influencia de los libros de caballerías, acaso propiciada por la amistad del autor con Feliciano de Silva, hasta el punto de que Menéndez y Pelayo critica que "en cuanto […] aparece en escena el andante paladín Felesindos, su libro se convierte en uno más de caballerías, tan absurdo y desconcertado

como cualquier otro" (2008: 528). Estas novelas, si bien pecaban, a juicio de los críticos, del defecto de la falta de unidad y del carácter episódico—"los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada" (Cervantes Saavedra, 1994a: 553)—, prestan también mucho mayor interés a la acción externa que a la interna, lo que implica un mayor interés en la acción. Los episodios en los que participa Felesindos carecen de una ligazón causal significativa que los ordene de una manera orgánica, pero también distan mucho de tratarse de meros enlaces entre distintas situaciones que permitan el rápido paso de una exposición elegíaca de la psicología de los personajes a otra.

Finalmente, la propia evolución del género había ido dando cada vez mayor importancia a la construcción de la trama; *Menina e moça*, a pesar de que sea recordada sobre todo por lo logrado de la voz narrativa femenina —"The feminine-voice lyric was almost certainly a factor in that achievement, and probably the decisive factor" (Deyermond, 1985: 57)—, dedica una importancia notable al tratamiento no solo de sentimientos, sino de sucesos, influidos también por el género caballeresco. La construcción de escenas resulta, desde luego, mucho más detallada y de más peso, menos abstracta, de lo que encontrábamos en piezas como *Siervo libre de amor*.

Respecto a los rasgos que va adquiriendo la novela sentimental a medida que pasa el tiempo, Teijeiro Fuentes escribe sobre una influencia, especialmente tardía, de las novelas de caballerías y bizantinas sobre el género; respecto a estos rasgos en la *Queja y aviso contra amor*, de 1553, publicada un año más tarde que el Clareo:

> Castillos encantados, augurios, sabios y hechiceras, animales fantásticos… se combinan con la anagnórisis, el viaje, las tormentas, los encuentros y separaciones…, y todo ello en torno al debate alegórico sobre un amor desdichado que culmina en tragedia (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2008: 102).

Aunque, evidentemente, no se estructuren de la misma manera, el grueso de estos elementos se encuentra en el *Clareo*, desde la fantasía caballeresca hasta, obviamente, lo "bizantino", venido de la mano de Aquiles Tacio, junto con la alegoría, tan típica de la novela sentimental. Resulta llamativo que, en el momento de escribir estas palabras, Teijeiro no viese la pertinencia de comparar el caso, por sus obvias semejanzas, con la obra de Reinoso, especialmente si se tiene en cuenta que es alguien que realizó en 1991 una edición del *Clareo*; probablemente se deba a la firmeza con la que la mayoría de la

crítica —excepciones como Jiménez Ruiz aparte— ha encasillado esta novela en la categoría de bizantina.

1.4. **La legitimación de la obra desde la poética del romance**

Indudablemente, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* está fuertemente influenciada por el género caballeresco, lo que le valió las duras críticas, ya vistas, de Menéndez y Pelayo; sin embargo, el autor pretende distanciarse de esta clase de libros, y lo hace además en términos tajantes: "quien a las cosas de aquel libro diere nombre de las vanidades que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise dezir" (Núñez de Reinoso, 1997: 370).

Los libros de caballerías, con la excepción de alguna obra notable —"No hablo de un *Amadís de Gaula* ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno" (López Pinciano, 1998: 467)—, eran objeto de universal crítica; sin embargo, el principal objeto de los ataques era su absoluta falta de verosimilitud. Núñez de Reinoso —no podemos mostrarnos de acuerdo con Fernández Mosquera cuando considera que el *Clareo* cumple, a través de su primera persona, con la "verosimilitud en la poética del género" (1997: 77)— no hace el más mínimo esfuerzo por conseguir que su obra sea, desde un punto de vista referencial, verosímil. Aun a riesgo de incurrir en la repetición, el *Clareo* es una obra en la que conviven elementos tan absolutamente irreconciliables como son los caballeros medievales, burgueses del Éfeso de época imperial, las islas del *imram*, castillos encantados, personajes mitológicos, diosas paganas que azuzan a sus paladines, gigantes, conventos de monjas y el Inframundo de la Eneida. Para que Reinoso buscase verosimilitud en su composición tendríamos que dar por válida la suposición de que era "algun enfermo, que desvaría con la calentura" (Desconocido, 1554: 3b).

Esta total despreocupación —hipótesis de afecciones morbosas aparte— por construir una ficción mínimamente verosímil contrasta con otros representantes del género. Así, a pesar de todas sus convenciones y de su recurso a la alegoría, el *Siervo libre de amor*, un siglo anterior, quedaba mucho más cerca de convencer al lector de su realidad que el *Clareo*:

> Si a esto añadimos que la *Estoria de dos amadores* debía arrastrar a la memoria de sus lectores el recuerdo de la trágica muerte de doña Inés de Castro, resulta fácil comprender que la novela de Juan Rodríguez no solo sea un reflejo de la sociedad española de mediados

> del siglo XV, sino que también transmitiera a sus lectores, acostumbrados a ficciones mucho más desenfrenadas, una sensación de verosimilitud indiscutible (Durán, 1973: 23).

Con todo, no debe interpretarse que los esfuerzos de Núñez de Reinoso por diferenciarse de la literatura caballeresca, vulgar y vana, se reduzcan a unas declaraciones y no se reflejen en absoluto en la forma de componer la obra; a fin de cuentas, el novelista toma, en actitud renacentista, el mundo clásico como referente en su composición: del mismo modo que los templos cristianos del Medievo se ornamentaron con los despojos de la Antigüedad pagana para revestirse de su autoridad (Settis, 1986: 391), la prosa del *Clareo* hace acopio de pasajes del clasicismo, en afán de diferenciarse del vulgar romance.

A través de sus referentes, Reinoso se muestra como un excelente ejemplo de la *imitatio* aristotélica (Núñez de Reinoso, 1997: 241, nota 8). Es posible, sin embargo, que a través de estos recursos haya caído en "el peligro de convertirse en un estilo de centón y mosaico" (García Galiano, 1992: 60); incluso si esto es así, no puede negarse que, como padre amoroso, se ha preocupado de, con los retazos de los distintos autores manejados, componer el centón más digno que ha podido para dejar lo mejor pertrechada posible a su Isea.

No hay contradicción entre el cuidado por dignificar la obra con su prosa y sus referentes y el desarrollo de un espacio ahistórico, mágico y por momentos mítico. A pesar de su desdén común por los libros de caballerías —o, al menos, por los malos libros de caballerías; Feliciano de Silva no solo es amigo del autor, sino que le sirve, como una referencia más, como modelo de imitación (cf. Núñez de Reinoso, 1997: 17)—, el novelista no llega a la misma conclusión como forma de reformar el género que los aristotélicos por el sencillo motivo de que tienen intenciones distintas. Núñez de Reinoso, en contra de estos, se sentía a gusto siguiendo la poética propia del romance; Jiménez Ruiz resume la atribución de la obra a este modo de composición en los siguientes puntos:

1. […] "Historia de aventuras o de amor, corrientemente de ambas cosas" […]
2. […] todo se resuelve en "viaje, búsqueda o 'trabajos'" […]
3. Los personajes […] actúan con una determinación "más cercana al mito que a la novela" […]
4. Junto al humano padecer de Isea, "no hay prohibición ni límites en cuanto a lo sobrenatural" […]
5. Si trazáramos la ruta que siguen los personajes, fácilmente descubriríamos que "no necesitan someterse a normas empíricas" […]

6. Los personajes “han sido psicológicamente simplificados” […]
7. […] se persigue la virtud, mayor cuanto más se sufre. Hay, pues, simplificación de los asuntos morales […]
8. La acción, como es propio de los romances, se estructura en una sucesión de aventuras que, a veces, no son más que historias entrelazadas, aunque perfectamente podrían aislarse y “formar ‘novelas cortas’” […]
9. […] recurso continuado a “peripecias y anagnórisis” que solo tienen explicación en un mundo dominado por la irracionalidad de la fortuna o la providencia
10. Presencia de materializaciones del mundo de los deseos (Núñez de Reinoso, 1997: 26-28).

Así pues, dado el carácter de la obra que está componiendo, no cabe acogerse a una ficción verosímil; sin embargo, tampoco puede permitirse no defenderse de la acusación de escribir “cosas tan a la clara mentirosas, que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas” (Valdés, 1969: 171). El recurso al que acude en su defensa, sin embargo, es tradicional, y de tanta dignidad como para ser aceptado hasta por un censor tan estricto como Vives; esto es, la alegoría:

> Esta historia pasada de Florisea yo no la escreví para que serviesse solamente de lo que suenan las palabras, sino para avisar a bien vivir, como lo hizieron graves autores que, inventando fiçiones, mostraron a los hombres avisos para bien regirse, haziendo sus cuentos apazibles por induzir a los letores a leer su abscondida moralidad, que toda va fundada en gran fruto y provecho; y debaxo de su invención hay grandes secretos, porque ¿qué otra cosa es fingir los poetas la batalla de los gigantes, sino mostrar los hombres que biven sin razón?, ¿y qué otra cosa es Mida, sino mostrar el insaciable desseo de los avaros?, ¿y qué otra cosa es Anteón, tornado en ciervo, comido y despedaçado de sus perros, sino mostrar los hombres viçiosos y desbaratados? Pues Cineo, que traiendo las armas como un diamante y no pudiéndolo vençer los centauros, haviéndolo ahogado con árboles y peñas que echaron sobre él, y convertirse en águila, ¿qué otra cosa es, sino mostrar la fama que los valerosos y grandes dexarán de sí? Como aquel gran sennor de Egipto con sus grandes obras y grandezas dexará para siempre yamás. Y ansí, todas las más cosas de aquella historia tienen secreto, porque por Florisea y Clareo se entienden quán obligados son los casados a guardar firmeza y usar virtud; por Ysea, quán bien están los hombres en sus tierras, sin buscar las agenas; por aquella defunta Ninpha, que ninguno se confíe por gallardo y robusto que sea en la vida ni en su mocedad; por Felicindos, la fortaleza que los hombres de grande animo deven tener por poder llegar a aquella casa de descanso, adonde estava la princesa Luciandra, porque aquélla es la clara y verdadera; y assí, ninguna cosa

> ay en toda aquella historia que no tenga algún exemplo para bien bivir (Núñez de Reinoso, 1997: 369-370).

Es posible, y aun probable, que haya en las palabras del autor algún punto de exageración; al fin y al cabo, difícilmente podría reconvertir con precisión en alegoría provechosa todos los elementos que hereda de manera inalterada de Aquiles Tacio, y tampoco todos los episodios de su propia mano, como la seducción de una mujer casada por un hombre que se disfraza de viuda para acceder a ella (Núñez de Reinoso, 1997: 116-117), parecen fáciles de interpretar en clave alegórica. No es, sin embargo, y como ya dijimos anteriormente (p. 27), solo una pose, y la constante aparición de personajes que encarnan sentimientos y valores confirman que entre las palabras hay introducido un sentido más profundo, en ocasiones religioso (cf. Teijeiro Fuentes, 1986).

Existe una segunda lectura, postulada por la crítica, para el valor alegórico de esta obra; se trata de la concepción de esta novela como obra en clave, postulada al menos desde Bataillon (1964a) y llevada al extremo de mano de Constance Hubbard Rose (1971), en la que cada aspecto de la *Historia de los amores* tendría su trasunto en el mundo real y que estaría definido, en la mayor medida, por la condición de judeoconverso de su autor. Si bien las afirmaciones de Núñez de Reinoso respecto al valor alegórico de su obra no van en ese sentido, sí es cierto que puede recurrirse al ejemplo de Rodríguez del Padrón, que introduce su texto de manera semejante (1979: 83) y en donde sí se intuye la posibilidad de interpretar el texto en clave.

Respecto a esta cuestión, encontramos poco que decir: en cuanto a la "probable, aunque no comprobada" estirpe de Reinoso (Asensio Barbarin, 1972: 133), si bien destacamos la necesidad de no aceptarla como un hecho probado, reconocemos que la misma sospecha de origen judío que afecta a la crítica afectaría, con toda probabilidad, a la gente de su propio siglo desde el momento en que dedica su novela a Juan Micas, también —y, para lo que nos atañe, más significativamente— conocido como Joseph Nasi, sobrino de Beatriz Mendes/Gracia Nasi (Núñez de Reinoso, 1997: 239, nota 4). En cuanto al asunto que nos atañe, la lectura en clave, rechazamos, con Fernández Mosquera (1997), las interpretaciones más radicales, y lamentamos con Jiménez Ruiz "el desmedido interés por trasladar al mundo del autor reflexiones que no deberían nunca exceder los límites de la obra literaria" (Núñez de Reinoso, 1997: 12), pero, siempre que se reconozca una importancia menos central, tampoco nos atrevemos a afirmar que tal lectura no exista.

Por fortuna, el asunto resulta relativamente irrelevante para nuestro estudio, y es únicamente por el interés que ha suscitado en la crítica por lo que nos hacemos eco de ello; dado que nuestro interés reside en la creación de una poética y en la evolución de un género, asuntos estos que, por lo general, atañen a la forma estrictamente literaria, que es lo que puede transmitirse por la herencia cultural —a no ser por relación personal entre los autores, relación que, que se sepa, no existió entre Reinoso y los otros autores de novela bizantina—, parece razonable ignorar la cuestión en lo que atañe a este trabajo; a fin de cuentas, entre los elementos que pueden heredarse y modelar la tradición literaria no parecen estar las secretas alusiones de un posible judío que solo pueden ser entendidas por sus más allegados.

La cuestión que nos interesa, en cambio, es la de la alegoría como una forma de ennoblecer y hacer legítima la obra. La vía de legitimación, en este caso, nos es una vieja conocida: aunque menos convencido de las virtudes estéticas de su obra —"si […] esto que escrivo tiene algo bueno…" (Núñez de Reinoso, 1997: 369)—, el autor se muestra seguro en el ámbito de lo *utile*; independientemente de la valoración que otros autores pudieran tener de esta obra, es esta díada horaciana, precisamente, la que celebra un anónimo caballero en el soneto que dedica a la obra:

> Quien junto querrá ver encadenado
> lo útil con lo dulce en compañía,
> la virtud, discreción y cortesía,
> y el modo de bivir limpio y centrado,
>
> quien sotil invención, quien el traslado
> de toda la moral filosophía,
> quien agradable historia y poesía,
> aquí verá la summa y el dechado (Núñez de Reinoso, 1997: 237).

1.5. **Conclusiones**

En buena medida, *Clareo y Florisea* es el fruto del trasvase de la *Leucipa* a un contexto renacentista; sin embargo, el modo de recepción de la obra la transfigura hasta hacerla casi irreconocible. Históricamente, *Clareo y Florisea* es el primer paso que da la novela bizantina española, pero se construye siguiendo el modelo de la novela sentimental, concretamente en su faceta elegíaca femenina. Resulta difícil determinar si se trata de una novela griega transformada en sentimental o, más bien, una novela sentimental que, al

acoger en su seno una novela griega, se hace bizantina; acaso la distinción carezca de importancia.

Lo que está claro es que, en lo que respecta a la poética, Reinoso no solo no hace uso de la propia de la novela bizantina —todavía no existía—, sino que se encuentra tan lejos de ella como puede imaginarse en el autor de una obra que cabe clasificar como propia de este género: su visión del amor no es la de un neoplatonismo optimista, sino que lo concibe como un sufrimiento trágico con tintes ovidianos; frente al imperio de la verosimilitud que establecerían los aristotélicos, el *Clareo* muestra una realidad mitificada y basa su *docere* en el recurso a la alegoría; frente a la tradición posterior, Reinoso no solo utiliza una voz en primera persona —en lo que sigue la estela de Aquiles Tacio—, sino que, de manera innovadora, ubica esta perspectiva en una mujer ajena a la pareja de amantes y que será rechazada. Únicamente en la mayor importancia de las aventuras y en el estilo de muchas de estas se va asemejando a lo que daría la novela bizantina, y aun en esto difieren en que el carácter del *Clareo* es más episódico frente a la mayor unidad y subordinación de sus sucesoras.

Afirmaba Durán que, "en cierto modo, la novela española de aventuras al estilo bizantino puede ser considerada como una derivación de la novela sentimental" (1973: 162); al menos en el caso de Reinoso, esto ha probado ser cierto.

2. *Selva de aventuras*

En 1565, trece años más tarde que la obra de Reinoso y, en principio, de manera totalmente independiente de esta, se publica otra novela con una historia editorial particular, si bien por motivos totalmente diferentes: la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras.

El argumento de esta obra, dividida en siete libros, es notablemente sencillo y puede resumirse en pocas palabras: Luzmán y Arbolea son dos nobles sevillanos que se crían manteniendo trato cercano. Ya adultos, Luzmán le confiesa que está enamorado de ella y le propone matrimonio, pero ella lo rechaza y le dice que pretende ingresar como monja en un convento. Dolido por el rechazo, Luzmán se echa al camino por alejarse del objeto de sus amores y, en la medida de lo posible, olvidarlo, y es testigo, en su periplo por Italia, de numerosos lances, la mayoría amorosos, hasta que, cuando quiere ya volver, preocupado por un sueño que le dio a entender que Arbolea estaba casada, es hecho cautivo por los moros durante su regreso. Tras ganarse la libertad haciéndole favores a su

amo, vuelve por fin a su patria, donde encuentra que su amada es ya monja. No queriendo casarse con ninguna otra y desengañado de los bienes terrenales, se hace él eremita junto al convento de su amada y dedica el resto de sus días a Dios.

En estas breves líneas se despacha el argumento: el resto de la novela, lo que le da cuerpo, lo constituyen los episodios. No en vano la obra viene intitulada como *Selva*, lo que, admitiendo también otros significados posibles, tiene en la literatura a menudo, como 'silva', el sentido de "todo libro recopilatorio, bien fuese de poemas sueltos de diversos autores, de vidas y milagros de santos, de sucesos y prodigios supuestamente acaecidos en diversas partes del mundo…" (Suárez Figaredo, 2015: 275).

En efecto, el grueso de las páginas de la novela está dedicado a episodios independientes entre sí y en los que, por la mayor parte, el protagonista, aunque testigo, apenas interviene, más allá de dar en ocasiones consejo —que será o no aceptado según las circunstancias— a los implicados (cf. Sánchez Soler, 2021: 14-15 para el héroe-consejero). Los hechos, por otra parte, se suceden por lo general unos a otros sin que haya más andamiaje argumental que los conecte que el hecho de que Luzmán se desplace sobre el espacio físico y se tope ora con unos personajes, ora con otros, que dan rápida cuenta de sus experiencias y, en la mayoría de casos, dejan sus asuntos terminados antes de que el protagonista los deje atrás; esta tendencia tan acusada, que llega al extremo de que los personajes trágicos tengan la deferencia de morirse ante el protagonista para ahorrarle incertidumbres, es criticada por Juan Lorenzo Palmireno: "como le falto muchas vezes el probabile delas narraciones a Hieronymo Contreras en aquel regozijado libro Selua de auenturas, cuando muere Porcia con Herodiano, y Saluzio delante Luzman" (1587: 53a-b). Si, como afirma Aristóteles, "difiere mucho que algo suceda por causa de algo o después de algo", y es en esta sucesión causal y verosímil en lo que se fundamenta la unidad de la fábula (Arist. *Po*. 1542a 18-21), está claro que Jerónimo de Contreras atenta contra este principio.

La sensación de variedad acumulativa y de desconexión con el argumento se acentúa todavía más en cuanto se valoran las piezas literarias que inundan la obra: las piezas en verso abundan entre las páginas de la *Selva* y, aunque a menudo son manifestaciones sentimentales de los personajes —como el poema con que Luzmán llora su desamor (Contreras, 1991: 11-12) o los cantos, harmonizados con harpa, de Porcia (1991: 31-32, 34-35, 38)— o fruto de la experiencia de estos —como los epitafios que están inscritos encima de la tumba de esta misma (1991: 40-42)—, en otras muchas ocasiones se trata

de piezas que no son tan solo absolutamente independientes de las peripecias de los personajes, sino que son, de manera clara y explícita, pura literatura también para los personajes: así, entre los muchos hechos notables de los que es testigo Luzmán, una cantidad no desdeñable consiste en espectáculos de distinta clase, tanto de tipo dramático, los más abundantes —la obra sobre la libertad o sujeción de Venecia (17-21); el diálogo entre pastores respecto al amor (1991: 21-30); el debate sobre si el mundo es bueno o malo (1991: 89-91)…—, como lírico, tanto recitados a viva voz —el acertijo sobre el alma y su respuesta (1991: 61-62)— como escritos —las glosas que acompañan a los distintos cuadros alegóricos en casa de Birtelo (1991: 86-89)—. Las vidas de los personajes y las obras literarias se suceden ante los ojos de Luzmán sin mucha diferencia entre ellas, a menudo dando ocasión las unas para las otras.

Sin embargo, esto no significa que la *Selva de aventuras* sea una colección arbitraria de relatos, piezas dramáticas y poemas: no solo el tema amoroso y lo espiritual permean en todos los materiales presentados —lo que, si bien dotaría de coherencia al conjunto, podría constituir sencillamente una antología temática envuelta en la apariencia de un relato unitario—, sino que, sobre todo, todos ellos tienen un efecto sobre el protagonista, que a través de las experiencias ajenas y de los espectáculos, de marcado carácter didáctico y moral, inicia una "purificación a través del amor, análoga a la vida purgativa de nuestros místicos" (Vilanova Andreu, 1949: 134), que lo lleva a ahondar en su comprensión del sentimiento y que lo hace aceptar, cada vez más, lo fugaz de los bienes, incluso el amor mortal, que la tierra ofrece, hasta que, en su última reunión con Arbolea, está preparado ya para rechazar el mundo y volver los ojos y sus días a Dios.

La obra, así, tiene un carácter indudablemente didáctico: del mismo modo que las vidas ajenas y la literatura sirven de aprendizaje a Luzmán, también la vida de este, junto con todas las experiencias que lo instruyen a lo largo del libro, han de servir de lección para el lector atento. Se explica de este modo, más allá de por un gusto por la variedad o por un estadio embrionario del género novelesco —razones ambas que no tienen, sin embargo, que desecharse, y que muy probablemente contribuyesen a la forma que adquirió el texto—, que una buena parte de sus páginas esté dedicado a piezas estrictamente literarias: dado que se trata de una obra literaria que pretende la instrucción de su lector, es coherente y lógico que este papel didáctico aparezca también reconocido y reflejado dentro de la ficción; literatura y experiencia son análogas a la hora de educar, y como tal aparecen reflejadas en la *Selva*. El propio protagonista da cuenta de la

enseñanza que le reportan estas piezas literarias: "Luzmán recibió gran contentamiento de haber visto esta representación, considerando en ella que debajo de cosas que parecían hacerse por pasatiempo, estaban encerradas verdaderas semejanzas y avisos, y así loó la fábula de la obra, y más la moralidad della" (1991: 30). La distinción termina de difuminarse en el momento en que muchas experiencias reales acaban cristalizadas en obras literarias —incluida, aunque no sería así hasta la segunda versión, de la que hablaremos más adelante, la de los protagonistas (1991: 174-175)—, todo ello unificado en el marco de la novela, que es, en sí misma, un artefacto literario más.

Así pues, la *Selva de aventuras* tiene un trazado que, a pesar de carecer de solidez y de unidad a nivel argumental, goza de notable coherencia y, sobre todo, de una intencionalidad muy clara. En este caso, Jerónimo de Contreras concibe el *prodesse* como una tarea de educación religiosa que roza el misticismo.

Antes de proseguir con otras cuestiones, cabe dedicar unos renglones al tratamiento del amor en la obra, tan estrechamente relacionado con su género.

2.1. **El amor en *La selva de aventuras*: la superación religiosa del amor cortés**

Refiriéndose a la *Selva de aventuras* Armando Durán afirma que "no es de ningún modo una novela de aventuras al estilo bizantino, ni se perciben en ella huellas apreciables del género, siendo en realidad una novela sentimental vuelta a lo divino" (1973: 172). Para llegar a esa conclusión —que, en su momento, será debidamente matizada, pero que tiene, en realidad, una explicación bien sencilla—, se basa en una serie de aspectos: "la reunión definitiva de la pareja […] no se realiza en el plano humano en que vive Luzmán, sino en el plano divino al que aspira Arbolea" (1973: 167); "el viaje de Luzmán no es en busca de la amada desaparecida […], sino […] una verdadera fuga", si bien "en este segundo y superior plano [el divino] el viaje de Luzmán no es una fuga, sino una búsqueda" (1973: 169).

En efecto, la columna vertebral de la *Selva de aventuras* es, como tantas novelas sentimentales antes que ella, la del amor no correspondido de un hombre por una dama que se muestra insensible a sus intentos y le afea sus pretensiones —"Nunca yo pudiera creer, Luzmán, que aquel verdadero amor trabado y encendido desde nuestra juventud, pudiera ser por ti en ningún tiempo manchado, ni derribado de la cumbre donde yo por más contentamiento mío y tuyo lo había puesto" (Contreras, 1991: 11)—; como en tantas otras obras, el sufrimiento por desamor del protagonista aporta tanto el tono patético de

la obra como el hilo constante que mantiene la unidad entre las distintas acciones que se suceden —en este sentido, la perspectiva emocional de Luzmán se asemeja notablemente a aquella de Isea— y, como en tantas otras obras, este sufrimiento sirve para encumbrar y para purificar al protagonista. Sin embargo, existen unas diferencias notables que distinguen este libro del grueso de las novelas sentimentales que la precedieron.

En primer lugar, el final, aunque no sea —todavía— el feliz matrimonio de los protagonistas, no llega tampoco a la esperable muerte con que solían culminar estas obras, sino que termina con la protagonista consagrada monja y el protagonista como devoto eremita. No es un caso absolutamente divergente al de otras obras del género, como hace notar Teijeiro Fuentes, que apunta que

> en *Triste deleytación* se suaviza el desenlace y, como en la *Selva de aventuras* de Contreras, los personajes se inclinan por el mundo espiritual, entrando ella en un convento y levantando él una ermita, siguiendo la misma senda que Lucenda en el relato de San Pedro o que Ysiana en el *Tratado notable de amor*, al rechazar las peticiones y regalos del enamorado y determinarse de 'meterse en religión', aunque, finalmente, no pueda soportar la noticia de la muerte de Cristerno y acabe muriendo de dolor (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2008: 106).

Sin embargo, el tono es distinto: en la *Selva* no se aprecia esta melancolía pesada que acaba por llevar a la muerte a los protagonistas, ni vale, como en otros casos, el ingreso en el convento por una muerte simbólica (cf. Cervantes Saavedra, 1986: 39), como sí sucedía, por ejemplo, con la consagración de Lucenda en la obra de San Pedro; al contrario, aunque el lector pueda albergar ciertas dudas sobre la idoneidad de su estado, el relato acaba con una nota optimista, augurándole el cielo a Luzmán tras veinte años de ascetismo junto a su amada (Contreras, 1991: 145). Aunque el planteamiento inicial pueda ser el mismo, el desarrollo cambia o, más bien, cambian las connotaciones y el sentido de casi los mismos hechos:

1. La mediación que impide la unión de los amantes no es humana sino divina, el amor a Dios de Arbolea.
2. Esta mediación no provoca la muerte ni la desesperación de ninguno de los dos amantes, sino todo lo contrario, la purificación necesaria de los sentimientos del protagonista para poder elevarse hasta el plano superior del amor divino, en el que al parecer encuentra la felicidad (Durán, 1973: 169).

Jerónimo de Contreras toma el esquema de purificación amorosa del amor cortés y lo dota de un sentido ulterior; allí donde el modelo original se basaba en un esquema circular en el que el sufrimiento se justificaba a sí mismo y llevaba al amante inevitablemente a la destrucción, fuera por rechazo de su amada o por oposición de terceros, aquí adopta una estructura lineal y, en lugar de encontrar suficiente justificación en sí mismo, se vuelve un aprendizaje que apunta a otro lado: el aprendizaje espiritual que lleva a desprenderse de las pretensiones mundanas y elevan el alma a la inmutabilidad de lo divino.

De esta forma, el amante literario se convierte en otra cosa: a pesar de que su motivación sea la huida y, secundariamente, satisfacer su "tranquila curiosidad de un turista actual" (Durán, 1973: 168), su periplo se convierte en un camino de expiación marcado por la religiosidad: en otras palabras, Luzmán se convierte en peregrino, y así lo demuestra desde el mismo comienzo de su viaje: "mandando hacer un vestido de peregrino, y tomando tanto haber cuanto le pareció que menester había, se partió de casa de sus padres una noche, tan encubierto que por ninguno fuese entendido" (1991: 14).

El modelo que pasa a encarnar Luzmán, no es, por otra parte, una novedad en la historia de la literatura: Jerónimo de Contreras es tan solo un eslabón más en una "ininterrumpida cadena temática que va desde Petrarca a Torquato Tasso y que se prolonga en España desde Herrera hasta Góngora" (Vilanova Andreu, 1972: 563); yendo más allá, el motivo hunde sus raíces en los modelos clásicos, en personajes como el héroe-viajero Odiseo (Contreras, 1991: XXV), y en las Sagradas Escrituras, con modelos como Abraham (Vilanova Andreu, 1949: 103-104).

Desde muy antiguo —Porfirio, en su *Antro de las ninfas*, es un ejemplo señalado en la corriente pagana— se ha visto en esta figura errante el símbolo del ser humano viajando por el mundo, un mundo que, a pesar de haberlo visto nacer, no es realmente suyo: "Este mundo es el camino/ para el otro, que es morada/ sin pesar" (Manrique, 2012: 6). Que lo que le da el mundo lo da de prestado, que su vida, en definitiva, no es en realidad suya, es precisamente la lección que habrá de aprender Luzmán en sus peregrinaciones.

Teijeiro Fuentes explica la predilección del arquetipo del peregrino en tiempos de la Contrarreforma en los siguientes términos:

> El peregrino reúne en su persona las cualidades del valor y del heroísmo propias del caballero andante, la concepción amorosa del neoplatonismo cristiano con la defensa de la castidad y la consecución final del amor mediante el vínculo del matrimonio, y las virtudes

> del cortesano, ejemplificados en los manuales —a la manera del *Cortesano* de Castiglione o de *El Galateo Español* de Dantisco— y en los tratados políticos y morales del siglo XVII, con Gracián y Saavedra Fajardo a la cabeza. Primero las corrientes erasmistas y, más tarde, los ideales de la Contrarreforma encontrarán en el "peregrino" un modelo de virtud y en el relato un ejemplo de verosimilitud y finalidad didáctica. Estas razones explican, entre otras, el innegable éxito alcanzado por estos relatos en su época (Contreras, 1991: XXV).

Luzmán no cumple, todavía, con todos estos puntos —mal que le pese, no puede encontrar forma de conciliar su amor, por casto que sea, con el matrimonio—, pero es igualmente buen ejemplo del arquetipo. Su camino empieza por amor y curiosidad y termina en Dios:

> esta actitud abiertamente renacentista que se resume en el descubrimiento de nuevos paisajes a través del viaje, en la descripción de un ambiente urbano floreciente y en el conocimiento introspectivo del hombre, va adquiriendo paulatinamente un hondo sentido purificador a partir de las vivencias, y las experiencias que de ellas derivan, del protagonista (Contreras, 1991: XXV).

"Héroe novelesco de la Contrarreforma, el peregrino andante inyecta a la pura ilusión humana del peregrino de amor la aspiración trascendente y ultraterrena del caballero peregrino" (Vilanova Andreu, 1949: 118). El camino de Luzmán es, en efecto, revelador a nivel espiritual, y desde el primer paso va encontrándose el héroe con recordatorios de la fugacidad de la vida que lo llevan al desengaño; su primer encuentro —en el que ahondaremos luego— es, significativamente, con un eremita que ha perdido a la que una vez fue su amada, "conociendo que los bienes de la tierra son mudanzas breves y arrebatados placeres" (Contreras, 1991: 14). Más tarde se encontrará con la viuda Porcia, que habrá de perecer al fin también —"nadie crea/ que se puede soltar de aquesta mano", le dice la muerte en un poema (1991: 41)—; con Salucio, que muere de desamor, en estricto esquema cortés, pero con el particular respeto por el matrimonio que se estilaba en España (cf. Davis, 1982: 195), por la esposa de su señor; con los sabios Menios, que le plantean un enigma que habrá de contestar reconociendo que "el cuerpo es la prisión y sepultura/ del ánima" (1991: 62); con el sabio Oristes, que vive voluntariamente en la pobreza y, desengañado de lo terreno, sabe bien que "es gran vanidad el bien del suelo" (1991: 81)… Luzmán aprende a través de estos ejemplos e historias a entender el amor y la vida, e incluso antes de terminar su proceso de purificación y aprendizaje es ya capaz de aconsejar a un rico avaro con las siguientes palabras:

Así tu debes mirar
que estas riquezas que tienes
en la tierra han de quedar,
y esos miserables bienes
más presto te han de matar.
Procura de desprendellos
con obras de caridad,
no pongas el alma en ellos,
cata que no es cristiandad
adorarlos ni querellos (Contreras, 1991: 118).

Así, Luzmán, peregrino por la vida, va aprendiendo, movido por su dolor amoroso y nutrido de las experiencias aprendidas en su viaje, a desprenderse de lo terrenal y a volverse a lo divino. Su amor desesperado le sirve así, superando los modelos puramente cortesanos, como enseñanza. Analizada la evolución de este sentimiento desde los esquemas de la novela propiamente sentimental a una concepción más religiosa, corresponde ahora tratar de describir con mayor exactitud lo que constituye, en el fondo, un ejemplo de amor platónico.

2.2. **El amor platónico en la *Selva de aventuras*[59]**

Existen, fundamentalmente, dos maneras de comprender la visión del amor en la *Selva de aventuras*, que, en términos básicos difieren en la interpretación que se le da a la oposición amor humano/amor divino.

—La primera asume que "la oposición amor humano/amor divino [es] clave para la interpretación de la *Selva* de 1565" (Contreras, 1991: XXXII). De esta forma, el amor humano supondría un obstáculo para el divino y, por lo tanto, sería necesario renunciar a él; "In Contreras' view, human love is a manifestation of egotism, of personal will, and, as such, stands with the world in eternal conflict with divine love and divine will", escribe Barbara N. Davis (1982: 184). De este parecer, aparte de los propios Teijeiro y Davis, son Sánchez Soler (2021: 155) y, tal vez, Ruth H. Kosoff (1977).

—La segunda considera que esta oposición no es verdaderamente esencial, sino meramente jerárquica: así, "es rechazable el amor humano que se aparta del sentido

[59] Los siguientes apartados están reelaborados sobre el artículo «ὁ Ἔρως μέγας δαίμων. El amor platónico en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras» (Torres París, 2025).

cristiano de la existencia y que no culmina en un matrimonio aceptado por los amantes" (González Rovira, 1996b: 200); el objeto del amor humano debe ser "el matrimonio, pero el matrimonio cristiano que compagina el comportamiento ejemplar intachable con el amor humano" (Fernández Mosquera, 1997: 82). Así pues, el amor humano no sería aquí un obstáculo para el amor divino, sino que, mientras siga los cauces establecidos por la religión, resulta positivo; su supeditación como opción de menor valor que la ordenación o consagración religiosa, que puede dejarse entrever del final de la obra, además de ser explícitamente mencionado en un debate durante la obra —"Dejo afuera la santa vida de los religiosos, que éstos estado tienen y muy maravilloso" (Contreras, 1991: 63)—, no es en realidad más que la aceptación de la postura oficial de la Iglesia Católica tras el concilio de Trento (cf. de León, 1987: 76).

Por otra parte, múltiples autores han relacionado la visión del amor que plasma Contreras con las corrientes neoplatónicas: por poner unos ejemplos, Vilanova afirma que Contreras "funde el idealismo platónico de la novela bizantina y la idea bíblica del peregrinaje de la vida humana" (1949: 114); Pfandl escribe de la *Selva* que "combina lo mejor de Heliodoro, Tacio y las novelas caballerescas, del platonismo y del impulso místico contemporáneo" (1952: 92); Avalle-Arce califica la postura del autor de "mística beatería platonizante" (Lope de Vega, 1973: 28); González Rovira habla de una "orientación platónica" en la visión que tiene el autor del sentimiento amoroso (1996b: 193). Sin embargo, no han llegado a desarrollar en qué sentido es platónico el amor que pinta Contreras ni cómo se articula exactamente este platonismo.

Así pues, el objetivo de esta sección es demostrar, por una parte, que el esquema amoroso que plantea Contreras en su *Selva* es, en el fondo y esencialmente, platónico, y, por otra, explicar cuál es su funcionamiento.

En efecto, el esquema que adopta Jerónimo de Contreras es la platonización del amor cortés, sistema amoroso que, como ya hemos visto, se manifiesta con fuerza en el *Canzoniere* de Petrarca, en que se concibe, tras la pérdida de la amada, el amor hacia esta como una fuerza que, en su impulso por alcanzar lo que no puede —al menos, en vida— ser alcanzado, proyecta al amante hacia lo divino. Las propias connotaciones religiosas que se asociaban irremediablemente a la retórica del amor cortés, por otro lado, ya sentaban una base para esta conversión hacia lo verdaderamente divino: así, también en *Arnalte y Lucenda* el protagonista se vuelve a la Virgen —igual que hacía Petrarca en el último poema de su *Canzoniere*— para tratar de sublimar su pasión, si bien, en este caso,

sin éxito —"Por el desmerecer mío no merescí de Nuestra Señora ser oído" (Santos, 1979a: 198).

Tras estas breves consideraciones sobre la forma en la que se manifiesta el amor platónico en el Renacimiento y los posibles modelos y antecedentes que tenía el propio autor, procedamos al análisis concreto de cómo se manifiesta esta visión en la *Selva de aventuras*.

En primer lugar, parece necesario aclarar una cuestión fundamental: Jerónimo de Contreras no es un platónico ortodoxo. Prueba de ello es un debate sobre cuál es el mejor estado para el varón —matrimonio, "vicio de las mujeres, no teniendo con ninguna lealtad" (Contreras, 1991: 62) o amor ideal e inalcanzable— en el que el abogado de esta última opción es retratado inequívocamente como un neoplatónico que sostiene que "antiguamente la locura se tuvo por alegre movimiento entre los hombres" (1991: 65), en consonancia con lo escrito por Platón (*Phdr.* 245a-c); que el amor procede del "cielo, y así la contemplación dél allá sube" (Contreras, 1991: 66), de forma semejante a lo expuesto por el filósofo en el *Banquete* (202e); que el objetivo del amante es transfigurarse en el amado "y hacer de dos cosas una" (Contreras, 1991: 66; cf. Hebreo, 2002: 81); y que ha de amarse "sin pretender galardón" (Contreras, 1991: 66), de forma semejante al Bembo de Castiglione (1994: 522-523). En el poema que resume su posición, dedica las dos primeras estrofas a plasmar el círculo de amor que une a Dios con el mundo (cf. Ficino, 1978: 146) e incluso menciona el "mar contemplativo" (Contreras, 1991: 66), que recuerda al πέλαγος […] τοῦ καλοῦ, 'mar de lo bello', inmediatamente seguido en el texto griego de θεωρῶν, 'contemplando' (Pl. *Symp.* 210d).

Pues bien, la postura de este personaje no solo sale derrotada en el debate por el defensor del matrimonio, contando además con el beneplácito del protagonista, "conociendo haber juzgado [el juez] rectamente" (Contreras, 1991: 67), sino que recibe un ataque en el discurso del ganador, quien declara: "todavía esto me parece yerro, porque la contemplación sola ha de ser en el cielo, y en el alto principio de sus maravillas y en el movedor dellas" (1991: 64); con lo que sugiere en este platonismo una cierta heterodoxia que puede rayar en idolatría (cf. Foster, 1989: 102), lo que, unido la apelación a las Escrituras (Contreras, 1991: 64), supone, en una novela en la que la religión es tan importante, un argumento irrebatible.

Otro aspecto que parece contradecir el platonismo de la novela es el debate teatralizado entre amor humano y amor divino (Contreras, 1991: 112-115), en el que el humano, que aparece enfrentado al divino y en compañía de los pecados capitales (1991: 112), se entiende como "amor carnal, mundano" (1991: 113) y acaba totalmente sometido a su contrincante (1991: 115). No es de extrañar que esta pieza aparezca citada a menudo en los estudios de quienes consideran sostienen la lectura de oposición irresoluble entre amor divino y humano (Davis, 1982: 184; Contreras, 1991: XXXIV).

También se aleja Contreras del neoplatonismo pleno en la consideración que tiene del mundo. Para los platónicos renacentistas, el mundo tiene una dimensión muy positiva, llegando a considerarse la manifestación del Entendimiento de Dios mismo en tanto que Idea (Hebreo, 2002: 303); para Contreras, sin embargo, conforme a la tradición cristiana, el mundo es uno de los tres enemigos del alma (1991: 61-62) y todo él "son trabajos, afrentas y amarguras" (1991: 175), si bien la cuestión está lo bastante abierta como para permitirse entre las páginas de esta novela un debate —uno de tantos, tanto fruto de su carácter eminente didáctico como herencia del género sentimental— sobre si el mundo es un bien o un mal (1991: 89-91).

Todo ello induciría a considerar que la novela rechaza *de facto* el amor humano, considerándolo un obstáculo al divino; según esta interpretación, como ya vimos, "In Contreras' view, human love is a manifestation of egotism, of personal will, and, as such, stands with the world in eternal conflict with divine love and divine will" (Davis, 1982: 184). Esta visión quedaría confirmada por el siguiente análisis de la estructura de la obra: Luzmán, al verse incapaz de satisfacer su amor por Arbolea, inicia un periplo que lo va purificando hasta que, una vez retorna, se resigna a su situación, deja atrás el amor humano, conociendo el mal que hay en él, y se vuelve a la contemplación de Dios en una vida eremítica.

No obstante, hay algunos problemas que complican esta lectura.

En primer lugar, habría que considerar por qué, si el amor humano es condenado sin fisuras en la obra, la gran mayoría sus episodios no solo tratan sobre este sentimiento, sino que lo retratan como algo positivo: los amantes Porcia y Erediano son ensalzados tras su muerte (Contreras, 1991: 41), el intachable Oristes tiene a su esposa e hijos por lo más querido en el mundo (1991: 82), el avaro Argestes toma esposa al corregir su costumbre (1991: 120) y los amores de Calimán acaban en feliz matrimonio (1991: 137).

Con todo, quizá el ejemplo más claro de la visión positiva del amor es la defensa que de él hace el protagonista frente al misógino Soticles (1991: 75-77). Los episodios en los que el amor sale mal parado, por otra parte, habitualmente tienen la causa de este mal en alguna en algún aspecto exógeno del sentimiento mismo, como la deslealtad con el señor de uno (1991: 55-57) o la infidelidad (1991: 92), si bien es cierto que el caso del pastor Persio, que no parece tener más tacha que el hecho de amar sin posibilidad de éxito, o acaso de no soportar el desamor con entereza (1991: 97-99), es un tanto distinto.

El segundo aspecto es más esencial y afecta al entendimiento mismo de la trama de la novela: la cuestión fundamental que permite o impide la lectura del rechazo del amor humano estriba en si realmente Luzmán renuncia a su amor, y si este supone o no un obstáculo para su realización espiritual. La respuesta la declara el propio Luzmán a Arbolea cuando, al regreso a la patria y tras culminar su periplo de purificación, se decide a emprender vida ascética y rechaza casarse con otra mujer: "Tuyo he sido y tuyo soy, y así quiero seguir de mi cuidado, que no plega a Dios que otra ninguna sea señora de mi corazón sino tú" (Contreras, 1991: 144). Ya como eremita, "haciendo muy santa vida, visitaba muchas veces a su señora Arbolea" (1991: 145), de donde puede colegirse que, si bien renunció a su pretensión de matrimonio, no fue así con su amor humano, lo que, sin embargo, no supuso obstáculo para que acabase "como cristiano, donde se puede creer que gozó del cielo", (1991: 145).

Además, el amor que siente Luzmán no es meramente una cuestión accidental que se limita a no interrumpir el proceso de elevación espiritual del protagonista, sino que es la base sobre la que se sustenta: por amor a Arbolea se hace peregrino ante su rechazo e inicia una "purificación a través del amor, análoga a la vida purgativa de nuestros místicos" (Vilanova Andreu, 1949: 134), y por ese mismo amor se vuelve ermitaño y se hace santo; el mismo arrebato amoroso, ininterrumpido por no poder alcanzar su objetivo, lo dispara hacia el cielo.

Como ya notó Davis (1982: 186), la evolución del protagonista estaba ya prefigurada en la figura del ermitaño Aristeo, quien, tras perder a su esposa, "por no morir desesperado", resolvió esperar "en el verdadero galardón que del cielo viene, despreciando lo de acá" (Contreras, 1991: 14); el alma de su amada "colocada/ en soberano asiento" y que goza "del divino y sacro canto" (1991: 15) sigue siendo objeto de su amor —"El amor que me tuviste/ jamás podrá olvidar con este mío"; "Tu retrato está en mí firme asentado,/ jamás lo perderé de mi memoria" (1991: 15)—; Luzmán lo insta a estar contento con su amor y

su pérdida, y le dice: "*de allí* sacaste este fruto que entre las manos tenéis, adonde os podéis gozar de la divina contemplación, fuera de los engaños y tristezas del mundo" (1991: 16; la cursiva es mía).

Así pues, aunque toda la evolución del protagonista esté asentada sobre la imposibilidad de dar satisfacción a su deseo, su proceso no pasa por rechazar el amor humano —si acaso, por aceptar la imposibilidad de su cumplimiento—, sino que este funciona como catalizador: aunque en la novela se representen enfrentados amor humano y divino (Contreras, 1991: 112, 115), la dialéctica de la narración y sus episodios apuntan a una forma de amor purificado que trasciende esa dicotomía y, partiendo de lo humano, se despliega en su impulso hacia lo divino; un amor que, como en la concepción de Platón, no es divino ni humano, sino que se manifiesta como un δαίμων μέγας que conecta ambas realidades (Plat. *Symp.* 202d-e).

Así pues, esta es la concepción que tiene, según parece, Jerónimo de Contreras del sentimiento amoroso: en su mejor versión, se trata de un deseo que purifica y eleva al amante y lo lleva a un estado de desengaño con respecto al mundo, a una renuncia de este, y a tener por cierto que lo único que tiene valor es Dios; sin embargo, esta postura no es del todo atribuible al autor —no, al menos, sin reservas—, como demuestra un hecho acontecido en 1583 que obliga a la crítica a recalibrar su valoraciones.

2.3. La *Selva de aventuras* de 1583: razones tras una reescritura

En 1583, Jerónimo de Contreras publica su novela *Selva de aventuras*, dividida en nueve libros; a pesar de la coincidencia de título, no se trata meramente de una reedición, sino que añade dos libros a los originales y trastoca el final al completo: mientras que, en la primera edición, el protagonista, Luzmán, tras ser peregrino de amor durante varios años, venía a aceptar que su amada Arbolea ingresase en un convento, lo que lo acababa encaminando a una vida eremita y devota ante la imposibilidad de llevar a término sus deseos de matrimonio, en la de 1583, tras una repetición sin variaciones del grueso de los siete libros, Luzmán descubre al regresar a su tierra —y con él, el lector— que Arbolea, sin causa aparente para su cambio de parecer, en lugar de consagrarse monja ha dejado su casa para buscarlo, lo que inicia un nuevo periplo tras ella que esta vez culminará en el matrimonio.

El hecho es, desde luego, extraordinario, fruto de "un escritor que reelabora una y otra vez su obra, añadiendo nuevas aventuras y proponiendo diferentes significados", como

ya hiciera con *Vergel de varios triunfos*, de 1572, reconvertido en 1570 en el *Dechado de varios subjectos* (Contreras, 1991: XXXI). En un principio, esta revisión de la obra fue sencillamente ignorada por la crítica, seguramente por puro desconocimiento: en la BAE tan solo se describe la versión de 1565 (Aribau i Farriols y Ribadeneyra i Reig, 1963: XXX); Menéndez y Pelayo, a pesar de catalogar la novela como 'bizantina', no da importancia alguna a este final alternativo (2008: 531-5354); López Estrada construye su análisis sobre la primera versión (1974: 363-367); y, como ya vimos, Durán asienta su reclasificación de la *Selva* en que el protagonista, no correspondido en sus amores, se aleja de su amada en lugar de buscarla y en que "la reunión definitiva de la pareja […] no se realiza en el plano humano en que vive Luzmán, sino en el plano divino al que aspira Arbolea" (1973: 167), ambos rasgos, si bien lo bastante significativos como para acreditar por sí mismos una reconsideración taxonómica, ausentes en realidad —al menos, desde el sentido holístico que le otorga el nuevo final; dado que los siete primeros libros de esta novela apenas sufren mudanza alguna, mucho de lo presente en la primera versión continuará en la segunda, por más que no cristalice en el mismo final— de la versión de 1583, con lo que la clasificación de novela bizantina —como veremos más adelante— es aún legítima para la obra, si bien tan solo, y con matices, para la *Selva* de 1583. Todavía en 1980 Ruth H. Kossof presentaba como un asunto ignorado por la crítica la existencia de las dos versiones de la *Selva*.

Evidentemente, esta situación no se prolongó indefinidamente: una revisión de semejante calibre supone un hecho lo bastante notable como para suscitar interrogantes muy atractivos y, así, a partir de que el mundo académico se dio por enterado de este hecho, una buena parte de la literatura científica en torno a la obra se dedicó a tratar de dilucidar los motivos tras semejante cambio de rumbo y qué implicaciones tiene para el trazado de la obra y, en definitiva, a tratar de resolver "un complejo problema filológico: la existencia de dos versiones con desenlaces radicalmente distintos" (González Rovira, 1996b: 184).

En el prólogo a su edición del *Peregrino en su patria*, Avalle-Arce elucubra, al igual que otros autores, que la motivación tras el cambio de final sería un intento de Contreras de tratar de congraciarse con la Inquisición, que había incluido la obra en el Índice (Lope de Vega, 1973: 28); sin embargo, González Rovira prueba que estos cambios se produjeron antes de que tal condena se llevara a cabo y, por lo tanto, no lograron librar a la obra de la censura, si es que era siquiera esa la intención (1996b: 185). Si bien concordamos con

González Rovira —difícil disentir si se presta atención a las fechas—, creemos que la cuestión de la ortodoxia y la censura son aspectos relevantes, y más adelante volveremos sobre ello.

Entre las demás motivaciones que habrían llevado al autor a rediseñar su obra a un nivel tan profundo, los académicos aventuran que "no pareció sentirse muy complacido con el desenlace final de su novela" (Contreras, 1991: XXX) por una variedad de motivos: Teijeiro cree que pretendía encontrar "un nuevo desenlace para su historia que suavizase el dramatismo final de su primera redacción y procurase un desenlace feliz, quizás más del gusto del lector", con lo que la novela dejase "de interesar únicamente por su ascetismo adoctrinador para convertirse además en un relato amoroso" (Contreras, 1991: XXXI, XXXII); para Davis, "The primary motivation for the changes Contreras effected appears to be response to a changing literary taste —one that relished a happy ending for tales of love" (1982: 194); Fernández Mosquera llega a postular que la primera redacción sería, por no amoldarse al modelo bizantino al que adscribe la obra, un proyecto todavía inmaduro, y que Contreras habría cambiado el desenlace como una manera de corregir este defecto:

> De haber "inmadurez" […] no está por lo tanto en Reinoso sino, en todo caso, en la primera versión de la *Selva;* tanto así que el propio autor quiso rectificarla. El género, posteriormente, seguirá estos derroteros y no los de la *Selva I* (1565) […]. Desde nuestro punto de vista, la *Selva* no es más que la continuación paradigmática del modelo ya establecido (1997: 82-83).

Si bien no estamos de acuerdo con esta última afirmación —el plan que rige la primera versión de la *Selva* bebe poco de la novela bizantina, y justificar la inmadurez de la primera versión en función de los cambios que recibiría en la segunda es un argumento que solo puede construirse *a posteriori*—, no puede negarse que, con los cambios producidos, la obra se acercase a la novela bizantina; tampoco es posible negar que esta nueva redacción fuera propiciada por una serie de cambios en la cultura literaria de su tiempo —¿existe acaso una obra literaria que pueda existir al margen de su contexto?

Sin embargo, creemos que las causas tras la *Selva* de 1583, en realidad, deben buscarse en el seno de la obra original. Una cuestión derivada de las causas del cambio de final estriba en si este también implica un cambio de la concepción amorosa. Las opiniones oscilan entre un cambio de paradigma y un simple cambio de foco: de manera poco sorprendente, quienes creyeran que la primera versión oponía irresolublemente amor

divino y amor humano creerán que en la segunda se produce "un cambio radical en la orientación y el significado del relato" (Contreras, 1991: XXXI); quien creyera que ambos amores eran reconciliables, considerarán que "la actitud de Contreras sigue siendo coherente con la ofrecida en la *Selva I*" (González Rovira, 1996b: 200). Por nuestra parte, creemos que la causa tras la segunda versión está, efectivamente, en la visión que trasluce la obra del amor, pero no por un cambio externo a ella sino porque, en la primera *Selva* estaba, como una semilla soterrada bajo la contradicción, la posición de la segunda:

> En fin, que se ha de amar sin esperanza,
> y en aquesto consiste el amor puro,
> y en solo lo del cielo ha de tenerse;
> Pues vemos fenecer cualquier holganza,
> y venir a caer lo más seguro,
> y aquello que es amado al fin perderse (Contreras, 1991: 66).

Con estos versos, que bien podrían valer para resumir la peripecia de la *Selva* de 1565, culminaba el hermano platónico su intervención en el debate; el problema al que se enfrenta Contreras es que este resumen que tan bien refleja el desarrollo de la novela está en boca de un personaje que, como ya vimos, sale derrotado ante el abogado del matrimonio (1991: 67). El novelista mostró en su obra una forma errada de sobrellevar el imposible amoroso, volcándose en la frustración y maldiciendo al amor y a su amada, en el pastor Persio (1991: 97-99), y una purificada que elevaba el alma a lo divino en la figura de Aristeo (1991: 14-16), pero reservó esta vía de ascensión a los amores irrealizables, con lo que, contra lo que expresaba en el episodio del debate, en el fondo se alineaba tácitamente con el neoplatonismo del amante sin esperanza. Esto suponía no solo una idealización derrotista del amor inalcanzable, sino también un conflicto de primer orden con el estado matrimonial, cuyas bondades palidecían ante la elevación espiritual de su contraparte; más aún, dado que alcanzarlo suponía abandonar el estado de pasión no correspondida, el matrimonio se convierte, *de facto*, en una realidad negativa que cercenaba el potencial religioso del amor y en un mal menor preferible tan solo a la lascivia y a la desesperación sin elevación.

Se añade a esto que la vocación religiosa *in extremis* del protagonista era notablemente susceptible de ser observada con una mirada cínica: como señala Navarro, las palabras de Luzmán "bien pudieron parecer a los censores inquisitoriales […] más propias de un impenitente enamorado que de un arrepentido mundano decidido a entregarse a Dios en

religiosa soledad" (1990: 77). La suposición de una interpretación maliciosa no es gratuita: en 1559 se había publicado el *Heptamerón*, obra póstuma de la reina Margarita de Valois, en la que, al modo del *Decamerón* de Boccaccio, una serie de personajes se intercambian relatos para entretenerse. En uno de estos, dos enamorados, ante la imposibilidad de contraer matrimonio, deciden consagrarse religiosos. El episodio, que guarda evidentes paralelos con la *Selva* de 1565, es presentado como encomiable por la narradora, por "d'aymer honnestement en la jeneusse et puis de convertir cest amour du tout à Dieu" (Valois, 1960: 151), y relacionado de manera clara con las doctrinas platónicas —"jamais homme n'aymera parfaictement Dieu, qu'il n'ai parfaictement aymé quelque creature en ce monde", afirma un personaje, para posteriormente exponer la teoría de la escala amorosa (1960: 151-152)—. Sin embargo, la recepción no es unánime: ante las alabanzas de la narradora, un personaje apunta sarcásticamente "Si melencolie et desespoir sont louables, je diray que Poline et son serviteur sont bien dignes d'être louez" (Valois, 1990: 151); otro afirma de los enamorados platónicos que son "de la nature de la camalercite, qui vit de l'aer" (1960: 152).

Con esto no pretendemos sugerir que el *Heptamerón* haya sido una pieza fundamental en la transformación de la *Selva* —ni siquiera que Contreras lo haya leído—, sino que se trata de un caso en el que se manifiestan de manera explícita el tipo de reticencias que un desenlace como el que originalmente tenía la novela podía encontrar entre el público. Por otra parte, mientras que la obra de Margarita de Valois, debido a su estructura en relatos que son juzgados por los oyentes, permite una mayor ambigüedad en la valoración de las distintas formas de amor, la posición de la *Selva* es mucho más didáctica e incluso dogmática, por lo que no puede acogerse a este tipo de indefiniciones.

Como ya se apuntó, la autoridad social, bíblica y sacramental del matrimonio era incuestionable, y negarla o subordinarla a otro modelo amoroso suponía una manifestación de heterodoxia inaceptable para una obra de ficción didáctica en clave contrarreformista, especialmente en un caso en el que la dimensión religiosa tiene tanto peso como en la *Selva*. De esta forma, para no privar al amor matrimonial de su potencial espiritual —y sin descartar otros factores como la influencia de las *Etiópicas* como modelo literario (González Rovira, 1996b: 197), la voluntad de premiar la buena conducta del protagonista (Davis, 1982: 198) o el deseo de escribir un final feliz (Teijeiro Fuentes, 1987: 347), razones todas ellas compatibles con la aducida por nosotros—, y para situarlo en el entramado de la novela por encima de las demás formas de amor, en consonancia

con el debate sostenido por los hermanos, el final de la novela tiene que cambiar: por más que se mantenga la peregrinación por desamor de Luzmán, en los dos últimos libros esta se convierte en una búsqueda de la amada, y el amor ejemplar del protagonista culmina no en la vida contemplativa, sino en la celebración del sacramento (Contreras, 1991: 174).

Con todo, ya hemos adelantado que el neoplatonismo literario renacentista difícilmente acepta narraciones de trascendencia en las que el objeto de amor sea accesible: dado que ningún impulso puede prolongarse más allá del fin al que apunta, un amor que alcance su objetivo no puede trascenderlo, con lo que la elevación religiosa en el mejor caso quedará en un segundo plano y subordinada al objeto amado. Así, la purificación pasa a ser, al menos en parte, una prueba que prepara al amante para el matrimonio (Fernández Mosquera, 1997: 82; Sánchez Soler, 2021: 76). Tal vez Contreras quisiera incluso rebajar la dimensión mística del amor, en la idea de que "la contemplación sola ha de ser en el cielo" (Contreras, 1991: 64).

Sea como fuere, donde la primera versión terminaba con una nota inequívocamente religiosa, en la de 1583 el foco cae irremediablemente en lo humano. Se pone de relieve su descendencia, "tres hijos y dos hijas", y la condición social de estos, "de los nobles y generosos caballeros de su tiempo" (Contreras, 1991: 175); pero, sobre todo, se incide en la felicidad de los contrayentes y en cómo el matrimonio da cumplimiento a su amor: "Y gozándose en lo demás que sus corazones y voluntades deseaban, ataron el verdadero nudo del santo matrimonio en una voluntad unidos, porque verdaderamente se amaron mucho" (1991: 175)[60].

2.4. **La influencia de las *Etiópicas*: la bizantinización de la novela**

Los efectos de este cambio hacen algo más que amoldar los ideales a la ortodoxia católica —una ortodoxia con un equilibrio complicado, que encumbraba como opción óptima el monacato y la renuncia al mundo, pero que, en materia de amores, obligaba a la unión en matrimonio y plena incorporación de la pareja en los mecanismos sociales del siglo—; convierten el relato, siguiendo la distinción que hace Forcione —distinción matizable pero útil—, de la actitud del desengañado a la del humanista (1982: 82), de exiliarse de la sociedad para volverse a Dios a tratar de vivir la vida que Dios aconseja en el seno de esta misma sociedad y un mundo mudable y caduco; el nuevo proyecto no es ya

[60] Aquí termina la reelaboración sobre el artículo «ὁ Ἔρως μέγας δαίμων. El amor platónico en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras» (Torres París, 2025).

contemplativo, sino práctico, e implica, como entre los erasmistas, empezar "a vivir la vida de los ángeles" (Bataillon, 1966: 75). Las relaciones entre Contreras y el humanismo erasmista no están suficientemente demostradas, pero lo cierto es que, a partir de esta revisión, llegan a soluciones parecidas.

Aunque refiriéndose a la obra póstuma de Cervantes —que, evidentemente, también analizaremos más adelante—, Ruth el Saffar escribe las siguientes palabras, válidas en su mayoría para este caso y que, sobre todo, reflejan el cambio de enfoque entre ambas versiones elocuentemente:

> As we shall see as we delve further into *Persiles*, the journey of Persiles and Sigismunda is one carried out in constant exposure to death. It follows, in fact, a pattern of death and rebirth that Alban Forcione also has traced in his *Cervantes's Christian Romance*. Unlike the Christian journey, however, whose goal is transcendence, the alchemical one being enacted between Persiles and Sigismunda leads toward earthly fecundity and power, as symbolized in the marriage of the king and queen (1990: 23).

De esta manera, en la nueva *Selva* se presentaría un deseo productivo y no ya uno urobórico —el anhelo de retornar al seno materno y perderse en él (el Saffar, 1990: 19-20). Cabe apuntar que, si bien este deseo de retornar a una unidad original que se perdió en el nacimiento tiene, a ojos del psicoanálisis, corriente detrás de la lectura de el Saffar, connotaciones regresivas y, con ello, negativas —la sensación de privación viene de la propia insuficiencia del ser humano, y Dios no es sino un fantasma que figura el niño para llenar el abismo que queda cuando toma conciencia de que es un individuo separado del mundo y que no hay correlación entre este y sus deseos; el retorno a la unidad, así, es imposible, porque esa unidad nunca existió más que en la fantasía del infante (Andreas-Salomé, 2023: 13-14)—, esto no tiene que ser así en otro tipo de planteamientos: al fin y al cabo, el objeto último del neoplatonismo no es sino el "conocimiento unitivo" (Hebreo, 2002: 71-72) con Dios, "origen de la primera y verdadera belleza" (2002: 306), es decir, la reunión con la fuente primigenia del ser, que vendría a ocupar el lugar de la Madre a un nivel metafísico.

Independientemente de la valoración dada a una y otra concepción, el hecho es que con la nueva redacción se produce un cambio de enfoque, una en la que el esquema lineal del amor platónico se diluye un tanto en pos de un impulso de realce de las relaciones mundanas y su integración en el tejido social. Ya se ha visto que se habían producido ya distintos acercamientos al neoplatonismo que allegaban el sentimiento a lo terrenal, desde

el "platonismo matrimonial" de Erasmo de Rotterdam hasta la versión literaria que se manifiesta, por ejemplo, en la literatura pastoril (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 203); sin embargo, si se tiene en cuenta el género literario y el contexto, parece hacerse inevitable la conclusión de que, en esta ocasión, el modelo empleado fundamentalmente es otro: las *Etiópicas* de Heliodoro.

Es una hipótesis muy extendida que "este cambio de actitud pueda deberse al influjo ejercido en nuestro autor por el género bizantino" (Contreras, 1991: XXXI); González Rovira le otorga concreción a esta conjetura al señalar que

> la *Selva* II tiene licencia de 1578, por lo que se sitúa entre las ediciones toledana (1563) y salmantina (1581) de *Las etiópicas*, ediciones que indican un aumento del gusto del público por este tipo de narración de aventuras que le permite la adaptación de su novela pedagógica a la tradición clásica (1996b: 198).

En efecto, las *Etiópicas* suponían un modelo literario de un tratamiento del amor neoplatónico que no llevaba a la persecución del absoluto, sino que se contentaba con la felicidad mutua de los amantes; Crespo Güemes observa que "Heliodoro imita con gran frecuencia a Platón en todo lo que se refiere al relato del enamoramiento de los héroes de la novela; es, por supuesto, más que influencia platónica, vulgarización de las ideas más extendidas de Platón acerca del amor" (1979: 197, nota 147), pero es precisamente esta vulgarización lo que necesita un proyecto como el que ahora emprendía Contreras: si la contradicción era inevitable —no se pueden conciliar, no totalmente, el amor platónico con los mandatos matrimoniales de la Iglesia—, mejor que se produjese en el seno del propio amor platónico que con respecto a la ortodoxia.

El platonismo del amor entre *Teágenes y Cariclea* no es demasiado hondo; sin embargo, sí lo es lo bastante como para poder servir como modelo reconocible de un amor idealizado. He aquí la descripción del primer encuentro entre los jóvenes, cuando se enamoran a primera vista:

> Ταῦτα εἶπε, καὶ ὁ μὲν ἔσπενδε, τὸ πῦρ δὲ Θεαγένης ἐλάμβανεν·ὅτε, φίλε Κνήμων, καὶ ὅτι θεῖον ἡ ψυχὴ καὶ συγγενὲς ἄνωθεν τοῖς ἔργοις ἐπιστούμεθα· ὁμοῦ τε γὰρ ἀλλήλους ἑώρων οἱ νέοι καὶ ἤρων, ὥσπερ τῆς ψυχῆς ἐκ πρώτης ἐντεύξεως τὸ ὅμοιον ἐπιγνούσης καὶ πρὸς τὸ κατ' ἀξίαν οἰκεῖον προσδραμούσης. Πρῶτον μὲν γὰρ ἀθρόον τι καὶ ἐπτοημένον ἔστησαν καὶ τὴν δᾷδα ὀλκότερον ἡ μὲν ἐνεχείριζεν ὁ δὲ ὑπεδέχετο, τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀτενεῖς ἐπὶ πολὺ κατ' ἀλλήλων πήξαντες ὥσπερ

εἴ που γνωρίζοντες ἢ ἰδόντες πρότερον ταῖς μνήμαις ἀναπεμπάζοντες· εἶτα ἐμειδίασαν βραχύ τι καὶ κλεπτόμενον καὶ μόνῃ τῇ διαχύσει τοῦ βλέμματος ἐλεγχόμενον. Ἔπειτα ὥσπερ καταιδεσθέντες τὸ γεγονὸς ἐπυρρίασαν, καὶ αὖθις, τοῦ πάθους οἶμαι καὶ τὴν καρδίαν ἐπιδραμόντος, ὠχρίασαν, καὶ ἁπλῶς μυρίον εἶδος ἐν ὀλίγῳ τῷ χρόνῳ τὰς ὄψεις ἀμφοῖν ἐπεπλανήθη καὶ μεταβολὴ παντοία χροιᾶς τε καὶ βλέμματος τῆς ψυχῆς τὸν σάλον κατηγοροῦσα.

Así dijo, y este hizo la libación y Teágenes tomó la llama, cuando, querido Cnemón, también confirmamos que el alma es cosa divina y tiene un carácter innato por obra de acciones de lo alto; pues contemplaban que eran semejantes el uno al otro y se iban enamorando, como si el alma reconociese, desde la primera unión, a su igual, y se lanzase en pos de lo que, por dignidad, les era natural. Pues primero, con una intensa perturbación, se quedaron quietos y la una le entregaba la antorcha y el otro la recibía despacio, fijando largo rato los ojos atentos el uno en el otro, como si se reconociesen o buscasen entre sus recuerdos si se habían visto antes; después les asomó una sonrisa, pequeña y oculta, revelada tan solo en la mirada de alegría. Después, como avergonzados de lo sucedido, se sonrojaron, y, otra vez, supongo que cuando entró la pasión en su corazón, empalidecieron, y, en resumen, en poco tiempo la cara de ambos pasó por diez mil aspectos, y la mudanza de todo tipo de color y de mirada delataba la agitación de su alma (Hld. III 5-6).

Aparte de ser una descripción que refleje delicada y detalladamente los efectos del amor en los amantes primerizos, es sobre todo una muestra de una concepción del amor que arraiga en el alma y en su condición semidivina en la que el sentimiento viene heredado de lo alto, está predestinado y es sancionado por la divinidad; suficiente, desde luego, para cumplir con los estándares de un neoplatonismo literario.

Además de la raigambre espiritual del sentimiento, el amor plasmado por Heliodoro tiene la virtud de distinguir entre una vertiente legítima y otra ilegítima; así, por ejemplo, Cariclea defiende su pasión en los siguientes términos:

«Ἀληθῆ μὲν» ἔφη «ἐπιτιμᾷς, ἀλλ' ἴσως ἐμοὶ συγγνωστά, ὦ πάτερ· οὐ γάρ με δημώδης οὐδὲ νεωτερίζουσά τις ἐπιθυμία πρὸς ταῦτα ἐξάγει τὴν ἀθλίαν ἀλλὰ καθαρός τε καὶ σωφρονῶν ἀπειράτου μὲν ἀλλ' ἔμοιγε ἀνδρὸς πόθος καὶ τούτου Θεαγένους, λυποῦντος μὲν καὶ ὅτι μὴ σύνεστι πλέον δὲ εἰ περίεστιν ἢ μή, φοβοῦντος

—Con razón me criticas —dijo—, pero, con todo, tengo con qué excusarme, padre: pues no me lleva a tales sufrimientos una pasión vulgar ni de nuevas, sino un deseo puro y casto

> por un hombre que, sin haberlo probado, es mi esposo, y además por alguien como Teágenes, sufriendo porque ya no estemos juntos y temiendo si estará vivo o no (Hld. VI 9, 4, 4-4, 9).

Contreras encontró en las *Etiópicas*, así pues, un relato en el que los protagonistas encarnaban un amor idealizado, espiritual, enmarcado en el esquema platónico que él mismo había utilizado, y en el que se ofrecían asimismo ejemplos de enamorados que no seguían este ejemplo, castigándolos por sus malas acciones —"de todas las aficiones ylicitas, y deshonestas, el haze el fin desdichado" (Desconocido, 1554: A4a)—, de manera que el lector cuenta con ejemplos y contraejemplos de la pasión amorosa y puede, como su Luzmán, hacerse una idea más completa del sentimiento.

Las *Etiópicas*, además, no solo ofrecían un modelo literario en el que un amor espiritual se encaminaba indiscutiblemente hacia el matrimonio; también era una novela de aventuras en la que se alcanzaba un final feliz. El triunfo de amor, la innovación más importante que introduce Contreras en la segunda *Selva*, parece haber sido herencia de Heliodoro; la gramática propia de la novela bizantina se estaba fijando.

Un elemento más llega desde las *Etiópicas* hasta la *Selva de aventuras*: Arbolea, o, más bien, una Arbolea enamorada y activa. En la primera redacción, la joven mostraba una determinación absoluta en ingresar en el convento y, más allá de cierto afecto fraternal —"mi verdadero hermano y señor" (Contreras, 1991: 142)— y compasión —"yo te ruego me perdones, si de mí alguna saña tienes, y te conformes con la voluntad de aquel por quien todas las cosas son ordenadas" (1991: 142)—, no siente amor alguno por Luzmán ni participa de ninguna forma de sus aventuras; el amor de esta primera *Selva* es un proceso estrictamente individual, sin ninguna relación de equivalencia entre amante y amada.

El caso de Cariclea es radicalmente opuesto; no solo cae en la pasión amorosa desde el mismo momento que Teágenes, sino que participa con equivalente involucración en las aventuras y, de hecho, puede considerarse que posee más protagonismo que su compañero, habida cuenta de que es su historia familiar la que estructura la peripecia de ambos. De hecho, en la novela hay un texto, una profecía salida de la boca de un cadáver redivivo, que resume la trama de las *Etiópicas*; en ella, Cariclea aparece como personaje central:

…γύναιον ὑπ’ ἔρωτος σεσοβημένον καὶ πᾶσαν ὡς εἰπεῖν ἐπὶ γῆν ἐρωμένου τινὸς ἕνεκεν ἀλώμενον, ᾧ μετὰ μυρίους μὲν μόχθους μυρίους δὲ κινδύνους γῆς ἐπ’ ἐσχάτοις ὅροις τύχῃ σὺν λαμπρᾷ καὶ βασιλικῇ συμβιώσεται

…una jovencita, arrebatada de amor y que, como dicen, vaga a través de la tierra entera por su amado, con quien, tras diez mil desgracias y diez mil peligros, en los últimos confines de la tierra, compartirá una vida resplandeciente y regia (Hld. VI 15 4 8-12).

En consecuencia, la Arbolea de la segunda redacción se transforma; allí donde en la primera redacción se mantenía firme en su propósito, en la segunda, tras ver su intención estorbada durante un tiempo por su padre, sufre en su interior alguna especie de cambio, como se aprecia en que

pasaron más de ocho años que los días y las noches no los pasaba sino entre suspiros y lágrimas, viendo que por su causa faltaba de aquella ciudad un mancebo en quien estaban juntas tantas maneras de virtudes, y teníale por muerto. Pues cavando en su corazón esta continua guerra, determinó seguirle; no embarazando a esto ser delicada doncella, ni el amor de la madre, no el temor de los parientes, ni el dicho de todos los otros que sobre tal hecho echarían diferentes juicios. Y viendo que Luzmán, su verdadero amigo, se había partido en hábito de peregrino, muy secretamente lo hizo para sí, dando a entender que le hacía para un pobre que se le había encomendado. Y una noche al primer sueño se salió por una huerta que su casa tenía, abriendo un pequeño postigo que al campo salía, y con más esfuerzo que de mujer, se comenzó a ir la vuelta del río. Y luego que amaneció, viendo que una barca se partía a Sanlúcar, se metió en ella teniéndole todos por hombre, porque el rostro con alguna tizne y tierra se le había afeado, y sus rubios cabellos llevábalos cogidos con un paño de tocar, y encima un sombrero y en la mano un bordón, de modo que iba muy disimulada (Contreras, 1991: 148).

De esta manera, Arbolea ya cuenta con los atributos propios de la heroína de la novela bizantina: tan enamorada como su amante, se echa a la aventura con “más esfuerzo que de mujer”. Incluso el disfraz, con que afea su aspecto para pasar por un muchacho en los caminos, es probablemente un eco de una estrategia similar empleada por Cariclea, si bien esta no parece haber tenido intención de ocultar su sexo (Hld. VI 11 3).

La salida, el hábito, incluso la fingida condición de varón de Arbolea, imitan en todo a la peripecia de Luzmán y la repiten; el paralelo se lleva incluso más lejos: cuando, al poco de iniciar su periplo, la joven se encuentra —al igual que le había sucedido a Luzmán— con un eremita, también desengañado del mundo a raíz de un suceso traumático de corte

amoroso, ambos intercambian los relatos de sus vidas, y ella, fingiéndose varón, se presenta con la historia de su enamorado:

> …mi nombre es Tridonio, natural de la ciudad de Sevilla, porque allí nací, y soy hijo de ricos padres, y puede haber algunos años que me enamoré de una doncella hija de un noble caballero llamada Arbolea, con la cual dende mi niñez me crié. Pues como el amor me sujetase, supliquéla que se casase conmigo y ella, teniendo en poco el amor que la tenía, despreció mis palabras, por cuya causa desesperado y viéndome sin remedio, dejé mi tierra, y ha algunos años que voy por el mundo […]. Y agora, volviendo a la casa de mi padre, hallé que aquella a quien amaba no estaba en el lugar donde la dejara (Contreras, 1991: 150).

De esta manera, se cumplen dos objetivos: por una parte, los amantes quedan igualados por el amor en un paso más hacia la unión, de manera que queda, en su periplo amoroso, la "amada en el amado transformada" (de la Cruz, 1982: 151); por otra, a pesar de que, durante el largo viaje que purificó a Luzmán y le sirvió de aprendizaje, Arbolea permaneciese en casa sin hacer nada semejante, por medio de esta transmutación simbólica, se hace partícipe de la experiencia de su amado, tanto de las aventuras, que con tanto arrojo se había dispuesto a emprender a comienzos del libro ocho, como, sobre todo, de su aprendizaje.

A decir verdad, a pesar de este recurso, el esquema de la obra sigue estando claramente desequilibrado entre sus protagonistas: no solo los primeros siete libros están dedicados en exclusiva a las aventuras de Luzmán, sino que, incluso dentro de los dos añadidos, a Arbolea parece olvidársele pronto su "más esfuerzo que de mujer" y vuelve a embarazarle sus intentos "ser delicada doncella", con lo que, al final, se resguarda en el refugio del eremita Valerín, dado que "estimaba tanto su honra que no osaba apartarse de aquella honesta y recogida vida en que estaba, adonde servía a Dios y tenía entera esperanza que de su mano le vendría el remedio" (1991: 157).

Lo cierto es que el personaje de Arbolea no sale del todo coherente de los remiendos de Contreras, desde su inmotivado cambio de opinión respecto a Luzmán y al monacato hasta su repentina pérdida de valentía al poco de salir en busca de su enamorado; sin embargo, también aprende, proporcionalmente de manera mucho más temprana que él, a abandonarse en manos de Dios, como hizo Luzmán cuando salió en su busca que "iba confiado en Dios" (1991: 144); más significativamente para nuestro trabajo, es también un paso, inseguro pero fundamental, en el establecimiento del modelo bizantino:

> Les femmes ont la part belle dans le roman grec, et les romans espagnols qui s'en inspirent tendent vers une égalité assez remarquable de protagonisme entre héros masculin et féminin, contrairement au roman de chevalerie où le protagonisme féminin est nul, contrairement aussi au roman pastoral où les personnages ne sont pas, ou exceptionnellement, aux prises avec l'action (Marguet, 2005: 308).

Evidentemente, esta transformación en el equilibrio del protagonismo de los personajes se traduce también en rasgos formales: se trata, como señala Teijeiro Fuentes, de la introducción de la doble acción (Contreras, 1991: XXXVIII), que, como adelantábamos (p. 262), saca buen partido de la particularidad de la épica que le permitía, "por ser una narración, […] representar partes sucedidas al mismo tiempo" (*Po*. 1549b 23-25), un rasgo que, si bien no es asociado explícitamente con la novela griega, resulta fundamental en el género para mantener el protagonismo compartido que lo caracteriza, tanto a nivel temático —el amor de la novela griega no es el deseo lineal de un amante que busca alcanzar al ser amado, sino un anhelo mutuo que, a través de las peripecias a los que se ven sometidos, intenta alcanzar la unión dichosa, a menudo representada en el matrimonio— como, sobre todo, a nivel narrativo, puesto que ambos amantes, aunque no siempre se mantenga el mismo nivel de equitatividad, intervienen en la acción y padecen los infortunios.

Junto con estos aspectos, otros tantos, de menor calado, se filtran hacia la *Selva de aventuras* desde las *Etiópicas*; Teijeiro Fuentes glosa varios de ellos: el mar como escenario, la tormenta que sobreviene al protagonista, la mentira con que Arbolea oculta su identidad, el cambio de vestidos —preludiado este, por otra parte, por la toma de hábito de peregrino por Luzmán también en la primera redacción—; otros de los mentados por este autor, como las lamentaciones, los largos parlamentos, las fuerzas sobrenaturales , los sueños proféticos y la anagnórisis, estaban en realidad plenamente presentes ya en la primera redacción, y si son compartidos con la novela griega tiene que interpretarse más como una feliz coincidencia que facilitó la asimilación de la obra al molde de otro género que como una influencia (Contreras, 1991: XXXVIII-XLIII).

Así pues, si bien coincidimos con Suárez Figaredo en que no es hasta el momento de la segunda redacción que la obra "se aproxima a la novela bizantina" (2015: 276), la segunda no se reduce a convertirla en una imitación de la novela griega, sino que da como resultado un modelo más fértil:

> La fusión de estos elementos con el sentido ascético de la *Selva* I significará el primer paso importante para la configuración del héroe arquetípico de la novela bizantina barroca, al intensificar sus valores morales, cristianizar la tradición pagana y considerar el viaje como experiencia formativa (González Rovira, 1996b: 198).

En este sentido, puede considerarse que la *Selva de aventuras*, en su redacción de 1583, constituye, a pesar de todas las disonancias con un modelo que le sobrevino después de recibir su primera forma, la primera novela bizantina española.

2.5. **La novela bizantina de un ingenio lego**

Iluminado por el ejemplo de Heliodoro, Jerónimo de Contreras contrahace su "novela sentimental vuelta a lo divino" (1973: 172) y la transforma en una —y, a nuestro juicio, la primera— novela bizantina; sin embargo, cuando escribió este texto, el aristotelismo todavía apenas había germinado en España y, en particular, López Pinciano, que fue, en gran medida, el responsable de fijar una manera de leer y valorar a Heliodoro, tardaría todavía más de una década en publicar su *Philosophía antigua poética*. Esto provoca que, si bien muchos de los rasgos imitados, obviamente, coinciden con lo planteado por los preceptistas, la obra también difiera notablemente en otros de los planteamientos.

La diferencia más obvia entre la visión de Heliodoro fijada por los teóricos y preceptistas con la imitación que hace Contreras es que en la de este último no se encuentra el alabadísimo principio *in medias res*, probablemente el rasgo más apreciado de las *Etiópicas* y, desde luego, el más llamativo. La solución a este problema, sin embargo, es bien sencilla: más que interpretar que nuestro novelista se mostró insensible a los encantos de tal estructura, parece preferible considerar que, dado que "Contreras was not the most imaginative of writers" (Davis, 1982: 188), aplicar esta técnica, por atractiva que fuese, requiriese un esfuerzo de rerredacción que no estaba dispuesto a hacer. En propiedad, hay un conato de este *ordo artificialis* en la segunda redacción, habida cuenta de que en el libro VII el lector se encuentra con que Arbolea está ausente y no es hasta el VIII en que se describe cómo es que la joven tomó la decisión de salir en busca de su —ahora— amado Luzmán; sin embargo, se trata de algo tan insignificante que apenas se reconoce como tal, y es probable que ni siquiera fuese tanto un intento de aplicar la técnica como una pura economía narrativa que exigía dejar la trama de Luzmán encaminada a los libros venideros antes de pasar a prestar atención a Arbolea.

Otro aspecto en el que no sigue al aristotelismo ni el ejemplo de Heliodoro —en este caso, en absoluto— es en la construcción de la fábula: mientras que el neoaristotelismo, y esta vez sí seguían la opinión tajante de su maestro, y aun no con suficiente rigidez, consideraba que era la construcción del argumento lo fundamental de la ficción, Contreras se limita a ensamblar azarosamente una sucesión de episodios sin la más mínima relación entre sí para hacer llegar su mensaje ideológico y religioso. Este aspecto bien podría excusarse en los primeros siete libros, todavía libres de la influencia de Heliodoro, pero lo cierto es que el total desinterés del novelista por ensamblar los elementos constitutivos del argumento κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, por enlaces de tipo causal, casi se puede decir que se acrecienta en los libros añadidos.

Un aspecto en el que esto resulta flagrante es en la cuestión del *deus ex machina*: Aristóteles afirmaba que φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, "está claro que también los desenlaces de la fábula deben seguirse de la propia fábula, y no, como en la *Medea*, de una máquina" (*Po*. 1454a 37-1454b 2), y López Pinciano confirmaba que

> para atar el ñudo, lícito es el socorro divino; para desatarle, parece muy mal y es mucha falta de artificio, porque el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo el socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos lo obran (1998: 213-214).

Por el contrario, tras su peregrinación purgativa, Luzmán, "confiado en Dios", se embarca, sin motivo aparente, camino a Inglaterra en busca de Arbolea; Dios no lo desampara, sino que, "al quinto día" sobreviene "gran tormenta" —manifestación máxima de la fortuna sobre el destino de los humanos, acorde con el sentido italiano de la palabra, en este caso una fortuna en manos de la Providencia— que lo hace desembarcar en Portugal, donde precisamente se encuentra su amada (Contreras, 1991: 144). El reencuentro y agnición de los amantes también es azaroso y orquestado por la divinidad: no solo acaba Luzmán yendo por casualidad "al campo hacia aquella parte donde estaba la ermita" (1991: 171), sino que, después de rezar en ella, se va a una fuente donde se queda dormido; allí va también Arbolea y, agobiada por su situación, se desmaya en el mismo lugar donde duerme Luzmán, de donde sucede que llega el eremita Viseo y, viendo a quien cree que es su compañero Tridonio, lo auxilia, revelando su condición de doncella; Luzmán despierta, reconoce a su amada y, al fin se reúnen (1991: 171-172).

Así pues, no hay en la *Selva* una construcción coherente de la fábula que priorice la unidad y la causalidad. Esto se debe tanto a motivos estéticos —la obra nace de una recopilación de materiales didácticos con un protagonista-espectador que aprende de ellos— como, sobre todo, por motivos ideológicos: el mundo "es como barca en mar rota, sin remos,/ que la llevan los vientos a porfía/ sin que pueda valer sabiduría" (1991: 175); "the narrator is sure of himself and of his craft because he reflects the author's view that God is also a reliable narrator weaving a fiction of infinite complexity in which the characters will be saved if only they trust in His mercy and act in accordance with their faith" (el Saffar, 1974: 20-21).

El otro gran pilar de la poética aristotélica, y uno de los aspectos que supuso un mayor impacto sobre la teoría literaria del momento, es la verosimilitud, asunto tan central que quienes la ignoran "deshacen del todo los nervios de la imitación" (López Pinciano, 1998: 116); a primera vista, Contreras parece salvaguardado de este problema: dejando de lado el episodio de la sabia Cuma, en el que el protagonista entra en una dimensión alternativa en una imitación de la catábasis de Virgilio en la *Eneida* (cf. Torres París, 2024a: 273-275), el resto de acontecimientos, por más que "le falto muchas vezes el probabile" (1587: 53a), son, desde un punto de vista referencial —una vez más, el imperante en la crítica literaria de la época—, verosímiles. No se encuentran entre las páginas de la novela gigantes, monstruos de ninguna clase, caballeros que puedan desarmar ellos solos ejércitos enteros ni ninguna fantasía de esas que tanto ofendían con su presencia el gusto de los eruditos; incluso la alegoría, con todo el prestigio que podía gozar, reduce su presencia a piezas que también son literarias dentro del contexto de la novela. Es verdad que los sueños proféticos rompen este ambiente de, por así llamarlo, 'realismo', pero se trata de un tipo de fantasía sutil, que cuenta —en el contexto de la novela, al menos; es posible que la ortodoxia católica no lo viese con buenos ojos en el mundo real— con un sustento religioso y que, además, contaba con suficiente aceptación en la sociedad del momento como para que se permita un pequeño debate, aunque el fallo sea contra su existencia, en la *Philosophía antigua poética* (López Pinciano, 1998: 38-39). No hay duda de que entre Reinoso y Contreras se ha operado un importante cambio de gusto, posiblemente influido por la personalidad de cada uno, pero que también refleja, en cierta medida, una mudanza en el signo de los tiempos.

Sin embargo, concluir por ello que en la *Selva de aventuras* impera la verosimilitud es, a todas luces, un acto precipitado: Suárez Figaredo destaca lo arbitrario geográficamente

del camino de Contreras (2015: 275), lo que, salvando las distancias, lo acerca a la poética del romance presente en obras como *Clareo y Florisea*, tan poco preocupadas con la geografía real (Núñez de Reinoso, 1997: 27). Es, sin embargo, en el aspecto histórico donde la verosimilitud de la novela acaba de desmontarse por completo: el neoaristotelismo renacentista daba una gran importancia a este aspecto, al considerar que "la épica es imitación de la historia" (López Pinciano, 1998: 488); las consideraciones de López Pinciano respecto a que, de introducir reyes que no existieron en la historia de España, "los hombres que de historia saben se reirían" (1998: 345), dan prueba de ello, y Forcione considera que "one of the most important results of this interpretation [la verosimilitud entendida en un sentido referencial] was a repeated insistence on historical subject matter in poetry and a preoccupation with the fear that the historian would discover falsehoods in the poet's adaptation of historical matter" (1970: 47). Por el contrario, en la BAE se escribe lo siguiente de *Selva de aventuras*:

> A la verdad no sabemos á qué época se refiere su narracion. Un viejo habla de vista de un rey de Nápoles, llamado *Segismundo*, de cuya existencia no tenemos noticia; Luzmán encuentra imperando en aquel reino á don Alonso, á quien llama el sabio, sera probablemente el quinto de Aragon, gran protector de las letras, que vivió hasta 1458; vuelve luego á España, y supone que Málaga estaba ya en poder de cristianos, siendo así que no fue conquistada hasta 1481: así anda confundiendo los tiempos con una libertad que hoy sería severamente censurada (Aribau i Farriols y Ribadeneyra i Reig, 1963: XXX).

Así pues, la verosimilitud plasmada por Contreras es puro trampantojo: es muy probable que nuestro autor sintiese el mismo rechazo que los humanistas de todo tipo ante las fantasías de la literatura romance de su tiempo, pero parece poco plausible que, en su intento de corregir este defecto, se haya asentado en una teoría más desarrollada. Si lo hizo, desde luego no fue en el aristotelismo, que tanta tinta gastó en la relación entre literatura e historia, especialmente al tratarse la cuestión de la prosa.

Contreras, por tanto, se halla en un punto medio entre la fantasía desbordada —que ya había sido encauzada por la alegoría a manos de autores como Reinoso— y la estricta verosimilitud neoaristotélica; Chevrolet describe este gradual cambio de gusto del siguiente modo:

> En étant plus radicalement "littéraire" que l'allégorie, l'exemple, et en particulier l'exemple fabulaire ou fabuleux, est un pas vers l'aristotélisme et notamment vers le vraisemblable

> qui est lui aussi, littéraire avant d'être vrai, cést-à-dire en totale symbiose avec le système "persuasif" du texte qui l'induit (2007: 241).

Así, el ejemplo, sistema con el que se puede adoctrinar al lector sin convertir a los personajes en puras abstracciones, y que se encontraba ya, coexistiendo con la pura alegoría, en el *Clareo* —"por Florisea y Clareo se entiende quán obligados son los casados a guardar firmeza y usar virtud" (Núñez de Reinoso, 1997: 370)—, sirve como fundamento para la construcción de la *Selva*, en un estadio muy avanzado, rayano casi con la verosimilitud, pero que todavía deja notable libertad ante ciertos aspectos poco realistas que no se perciben inmediatamente y, sobre todo, todavía del todo ajeno a la construcción de la fábula, que, por el momento, tan solo se preocupa por el *docere*.

La novela, así, se ha ido acercando a lo que postularían los preceptistas, pero, sin el apoyo teórico de estos, todavía no cumple con sus estrictos estándares y no puede cristalizar en la novela ideal que ellos querrían.

2.6. **Conclusiones**

En un principio, la *Selva de aventuras*, según sale en su edición de 1565, no es una novela bizantina, sino una obra fundamentalmente religiosa, de carácter místico, que hunde sus raíces en el género sentimental; en ella, Jerónimo de Contreras plasma el ascenso espiritual por vía del amor platónico de un hombre desengañado con el mundo hasta dedicar su vida a Dios y, con ello, ganarse el cielo.

Sin embargo, en este libro Jerónimo de Contreras incurría en ciertas contradicciones, contradicciones que no le era dado pasar por alto, habida cuenta de que la suya era una novela fundamentalmente religiosa y, sin embargo, mientras de palabra se adhería a la ortodoxia católica al defender la superioridad de la opción matrimonial en los casos de amor, la acción de la obra, en la práctica, encumbraba sobre esta institución el amor irrealizable, al arrastrar al enamorado hasta la contemplación de lo divino; a esta clase de peligros se enfrenta el escritor que no se limite a plasmar una doctrina de forma textual, sino que pretenda desarrollarla de manera activa en el propio entramado literario.

Personalmente, creemos que fue precisamente esta condición la que llevó a la Inquisición a censurar la *Selva de aventuras* en sus dos versiones: traducir el mensaje de Dios a una forma activa, como pretendían los humanistas cristianos hacer en sus propias vidas (Bataillon, 1966: 75), resulta mucho más difícil que limitarse a transmitir la doctrina; el discurso se ve así sujeto a los riesgos de llegar a consecuencias inesperadas —como

sucedió, precisamente, en la *Selva*—, puede llegar a contradicciones y, aun en los casos en los que la labor se hiciera con toda la perfección posible, tiene todavía que ser interpretada por el lector, que puede cometer sus propios errores y dar al traste con todo el esfuerzo. Un discurso activo era, así, un peligro, y una Iglesia ansiosa ante la proliferación de herejías a lo largo y ancho de Europa y que había cerrado filas sobre sí misma, dejando fuera posturas que pudiesen resultar demasiado cercanas a las protestantes —la condena de la literatura de Erasmo (cf. Bataillon, 1966: 715-724) es un buen ejemplo de ello—, una Iglesia, en definitiva, en crisis, no podía correr semejantes riesgos, y mucho menos dejar la tarea en manos de un simple escritor lego.

En cualquier caso, Contreras trató de corregir su novela para que encumbrase el matrimonio cristiano y, para ello, se valió del ejemplo que, desde la Antigüedad, dejaba Heliodoro: en su revisión, el autor integró numerosos elementos de los que estaba ausente la primera redacción y, así la obra pasó a representar un amor mutuamente profesado, a compartir el protagonismo entre la pareja de amantes y, sobre todo, a establecer como final el matrimonio de los jóvenes —un final feliz. La *Selva de aventuras*, tras su proceso de metamorfosis, se convirtió en 1583 en la primera novela bizantina.

El concepto de amor que surgió de este cambio se asemejaba notablemente a la versión erasmiana del amor platónico: un amor puro, espiritual, en que los amantes ven en el otro el reflejo de lo divino y que Dios consagra por medio de la unión matrimonial (cf. Rotterdam, 1528: r3b-r4a); el parecido entre ambos es suficientemente acusado como para que Forcione considere que la concepción del amor presente en el *Persiles* —y, entendemos, en mayor o menor grado, también en el resto del género bizantino— es recibido directamente de los textos del holandés (1982: 144). Sin embargo, hay un elemento que Contreras y Heliodoro muestran en sus obras que está ausente de la concepción del insigne humanista: la recuperación de la concepción platónica del amor como deseo. Esto no solo resulta fundamental por serlo el sentimiento en la obra, sino también porque permite estructurar la novela en una estructura narrativa; “the story of unfulfilled desire is the very substance of fiction” (el Saffar, 1984: 6).

Sin embargo, no fue tan solo la *Selva de aventuras* la que se vio demudada cuando incorporó dentro de sí el ejemplo de las *Etiópicas* y devino novela bizantina; la propia historia del género, también, cambió para siempre.

> En este sentido Jerónimo de Contreras es el primer escritor español que designa conscientemente a su héroe con el nombre de peregrino, que intenta definir con este nombre la esencia de su condición humana y que tiene presente el simbolismo bíblico de la peregrinación del hombre en la tierra (Vilanova, 1949: 132-133).

De esta manera, el peregrino pasará a convertirse, con mayor o menor literalidad, en el protagonista de la novela bizantina; otros rasgos de este hálito cristiano, como los eremitas que se retiraron por algún desengaño relacionado con sus amores —un arquetipo que aparece dos veces en la obra de Contreras, la segunda en la revisión de 1583—, también serán heredados por las novelas bizantinas posteriores. El cristianismo propio de la novela bizantina, con sus tonos místicos y ascéticos, es una herencia atribuible a Contreras.

La *Selva de aventuras* de 1583 es, acaso por accidente, la primera novela bizantina de las letras españolas. Es todavía una novela bizantina muy imperfecta; a fin de cuentas, no fue concebida con este modelo en mente, sino que le fue aplicado *a posteriori* y no sin ciertas tiranteces. Sin embargo, se trata, aunque torpe —con respecto a la poética que todavía no se había consolidado— por la carencia de andamiaje teórico, del nacimiento, tras una obra que acababa en tierra de nadie como el *Clareo*, o que acaso caía más del lado sentimental, de un nuevo género. Más tarde, los escritores pulirían sus pretensiones literarias y harían sus novelas según el patrón que la teoría literaria marcaba; no obstante, la materia sobre la que por primera vez se trazaron estos diseños sería, con una huella que duraría para siempre, la de la *Selva*.

3. *El peregrino en su patria*

En 1604, Lope de Vega publica *El peregrino en su patria*; de esta obra, la crítica ha prestado especial atención a sus paratextos, ya que, junto al prólogo, el autor incluyó una lista, para evitar que otros autores se aprovechasen de su fama, con todas las comedias por él escritas. Esta cuestión, a pesar de la importancia innegable que tenga para los estudiosos del arte dramático de Lope, a nosotros nos resulta, por salirse de nuestro campo de trabajo, casi indiferente, pero con una salvedad: en la inclusión de este texto se aprecia, más allá de los aspectos prácticos que, evidentemente, motivaron tal acto, una voluntad de reivindicación personal que también se manifiesta en los emblemas de la portada original —"Si leemos este jeroglífico de tres piezas como un conjunto: 'Para mí el caballo sejano es un pegaso. Quieras o no, Envidia, [yo soy] único o peregrino', estamos ante una

actitud reivindicativa, acaso soberbia, pues el Fénix responde a la Envidia con altanería" (Lope de Vega, 2016: 19)— y que, como veremos, fueron un factor importante en la intención de Lope al componer la novela.

El argumento de la novela, si se compara con los ejemplos anteriores —particularmente la *Selva*, que no contaba con un influjo como el que la *Leucipa* había ejercido sobre el *Clareo*—, se complica y gana unidad. Sin presentaciones de ningún tipo, la novela se abre con el protagonista, Pánfilo, con hábito de peregrino y tirado en una playa de Barcelona tras un naufragio; tras ser recogido y restituido por unos pescadores, sale en busca de "un amigo, si no prenda de su gusto, a lo menos compañero de sus trabajos" (Lope de Vega, 2016: 140) y llega a donde unos bandoleros, que tienen a quien busca, en realidad su amada Nise, que había estado disfrazada con ropas de peregrino, como él, y haciéndose pasar por varón. Creyendo que Nise está engañándolo con el jefe de los bandoleros, Pánfilo, celoso y herido en su ánimo, carga contra él, que le dispara en el brazo y lo manda ahorcar; los bandoleros, sin embargo, se apiadan de él y lo liberan, solo para ser apresado por las autoridades, que creían que estaba conchabado con los bandoleros. Así, es echado a prisión, de donde no será liberado hasta que el líder de los bandoleros recibe el perdón real.

Ya libre, sube el peregrino con unos extranjeros, con quien pasa el camino en docta conversación, hasta la Virgen de Montserrat, y continuando su camino por el monte tratan con distintos eremitas que les dan lecciones de sabiduría moral. Volviendo de su viaje, el grupo es atacado, pero Pánfilo logra librarse y acaba llegando a una playa donde se topa con una tropa de moros que están asolando el territorio. Con una treta los pone en fuga y rescata a un hombre, que resulta ser un conocido de la prisión, Everardo, con quien va hasta Valencia. En esta ciudad, Pánfilo se topa con Nise, que había perdido el juicio tras creer muerto a su amado, en una casa de locos; arrojado fuera por los que gobiernan el hospicio, se topa con Celio, hermano de Nise, que, sin saber quién es él, le cuenta al maltratado peregrino su propia historia: cómo, enamorado de la doncella por un retrato, Pánfilo fue a casa de Nise haciéndose pasar por un criado; cómo la sedujo y cómo, al enterarse ambos de que los padres de esta estaban concertando su casamiento, y desconociendo, irónicamente, que la boda que estaban preparando era precisamente con Pánfilo, los amantes se dieron a la fuga; teniendo a su hermana por deshonrada, Celio se echó a la búsqueda de Pánfilo para vengarse, y en su periplo se topó con la hermana de este, llamada Finea, se enamoraron y también se dieron a la fuga; en el momento de este

relato, esta se halla en Francia, al cuidado de unos caballeros. Sorprendido Pánfilo, pero clemente con Celio al tener en consideración sus propias faltas, lo insta a que no desampare a Finea y ambos se despiden.

Más tarde, Pánfilo salva a un tal Jacinto —trasunto del propio Lope (Lope de Vega, 2016: 386, nota 75)— de unos asaltantes y, gracias a este, Pánfilo consigue que lo tomen por loco y lo ingresen en el hospicio con el fin de estar con Nise. Sin embargo, reconocida esta como mujer y sacada de la casa de locos por ello, durante una travesía en barco le sobreviene otra tormenta y da consigo en las playas francesas; allí conoce a Finea y le cuenta sus aventuras con Pánfilo, pero sin declararle que es ella misma Nise y no un varón como finge: así, le refiere que ella y Pánfilo, al comienzo de su fuga, tras pasar por Sevilla, huyeron hasta Ceuta, donde él, unido a una tropa de cristianos, fue hecho preso de los musulmanes. Nise, fingiendo ser un joven moro, consiguió rescatar a Luzmán y ambos partieron de nuevo rumbo a Europa, hasta que, pasado un tiempo, cuando ya pretendían volver a su patria, les sobrevino la tormenta que los dejó naufragados en la costa barcelonesa, según se cuenta al comienzo de la obra; a Finea, sin embargo, para ocultar su verdadera identidad, le cuenta que ella misma murió ahogada y Pánfilo fue llevado cautivo a Constantinopla.

Sale Pánfilo, con intermediación de Jacinto, de la casa de locos, y una vez más es hecho preso, de donde se viene a reunir con aquellos extranjeros que habían ido con él a Montserrat. Entretanto, Finea y Nise siguen su camino y llegan a Barcelona, donde se topan que casi ajustician a Pánfilo y lo llevan de nuevo por loco a Valencia; además, aparece por ahí también Celio, que, creyendo que Finea lo engaña con Felis, pseudónimo de Nise, apuñala a su propia hermana sin reconocerla. Consigue la libertad Pánfilo, llega a Barcelona y sabe de la herida de su amada; buscando a Nise, se topa con Jacinto, que, ofendido por creer que Pánfilo había deshonrado a su hermana, se bate con él, pero es herido; Pánfilo huye a Zaragoza, donde se ve envuelto en unos asesinatos de los que es acusado, pero Flérida, hermana del asesinado, lo salva; dadas las gracias a la Virgen del Pilar, pasa la noche en una ermita donde lo atormentan unos espectros, y se acaba refugiando con unos labriegos. Entretanto, Nise se recupera y Celio, ya sabiendo quién es, va a buscarla, pero, temiendo esta que sea para matarla, se da a la fuga; llega de Flandes el hermano mayor de Nise y Celio, de nombre Lisandro, llevando consigo a Finea sin saber quién es, y se topa a Pánfilo trabajando sus tierras con los otros campesinos y decide hacerlo criado suyo; de esta forma, aunque todavía con peripecias por medio, se acaban

por reunir Nise y Pánfilo y se casan al mismo tiempo que Celio y Finea, junto con otras tres parejas aparejadas por el autor *ad hoc*.

La copia de episodios de la obra, desde luego, es notablemente dilatada, hasta el punto de que a menudo el narrador mismo llama la atención sobre lo ajetreado de las experiencias del protagonista —"Caso digno de ponderación en cualquier entendimiento discreto, que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona" (Lope de Vega, 2016: 510)—; cuando el narrador, a modo de recopilación, pasa revista a los cambios de estado de su protagonista a lo largo de la obra, la lista es larga y azarosa:

> Mirad cuán medrado llevamos nuestro peregrino, después del largo proceso de sus trabajos, pues de cortesano vino a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura, para que veáis qué vuelta de fortuna de un polo a otro, sin haber en el principio, estado y declinación un átomo de bien ni una semínima de descanso (Lope de Vega 2016: 638).

No es, sin embargo, esta extraordinaria acumulación de peripecias lo que llevó a Teijeiro Fuentes a referirse a la obra como el "plúmbeo *Peregrino en su patria* de Lope de Vega" (2011: 410); junto al complicado entramado narrativo, Lope, con espíritu de autor de miscelánea, aúna a la trama todo tipo de materiales literarios, desde piezas líricas a piezas teatrales, con tal abundancia que, en cada uno de los cuatro primeros libros —esto es, todos menos el último, en el que la ajustada sucesión de acontecimientos apenas deja espacio para nada más—, el autor incluye un auto sacramental —*lato sensu*; aunque técnicamente solo la *Maya* sea un auto, como señala Avalle-Arce, "las cuatro obras son de propaganda y catequesis" (Lope de Vega, 1973: 26)— que ocupa aproximadamente la mitad de sus páginas.

El objeto de este copioso "conglomerado inorgánico de materia doctrinal" (Lara Garrido, 1984: 51) es del todo evidente; el propio Lope describe sus intenciones didácticas en el prólogo de su obra: "No carece su historia de algún deleite, porque Tulio dijo: *Lectionem sine ulla delectatione negligo*, ni de algún provecho, por obedecer a Horacio: *Qui miscuit utile dulci*" (2016: 132). En efecto, la voluntad educadora se hace evidente en este texto; por voluntad de prestigio o por verdadero afán de enseñar, nadie podrá echarle en cara a Lope la composición de una obra sin provecho.

Esto se nota desde la misma prosa; como afirma McGrady, "si hay un rasgo que distingue la prosa lopesca de su verso, es el de la erudición: mientras sus poesías se caracterizan por su llaneza y limpidez, la prosa se carga de toda clase de sapiencias, ante todo del saber clásico" (Lope de Vega, 1997: 27). En efecto, a través de las múltiples digresiones de la obra, las citas a autores clásicos se acumulan, a menudo sin más interés que dejar reflejado lo que pensaron distintas eminencias sobre un tema, de manera no muy diferente al procedimiento de humanistas como Luis Vives o Lorenzo de Zamora, autores de géneros tan distintos a la novela amorosa de Lope.

Forcione destaca en el autor su "emphasis on erudition, wit, courtly philosophy, and a type a discourse in which univocal doctrinal content can be clearly isolated and indeed even dissociated from its fictionalization through reductive *discursus*, aphorism, and *sententia*" (1982: 5); en pocas palabras, la interpretación de Lope de lo *utile* es de corte claramente lucreciano, lo que explica la sobreabundancia de obras aislables de carácter marcadamente moral. Si el arte es una forma de dorar la píldora del conocimiento, en el *Peregrino* Pánfilo y Nise sirven de caramelo a los abundantes elementos de doctrina, tanto moral como intelectual, que se ubican a lo largo de sus páginas.

A pesar de las limitaciones estéticas que pueda conllevar este enfoque —y del hastío que pueda provocar la obra, con su plétora de elementos doctrinales, entre los lectores contemporáneos, y aun entre los franceses de su propio tiempo—, no cabe duda de que esta postura cuenta con importantes ventajas, tanto a nivel de transmisión de las ideas como, en un contexto marcado por la censura como el contrarreformista, como manera de proteger la obra y a su autor.

Así, Avalle-Arce afirma:

> la inclusión de estos *autos*, el marcado carácter de catequesis de tantos pasajes, las otras características ya vistas, la propia orientación del *Peregrino*, todo ello nos debe precaver acerca del hecho de que toda fuente que se le busque en la literatura profana solo lo será a medias y en forma aproximada […]. La mística beatería platonizante de Contreras está en decidida oposición al rígido catolicismo post-tridentino de Lope (Lope de Vega, 1973: 27-28).

Así, donde Contreras trataba de adoctrinar, mayoritariamente, en acto, a través de la configuración de la trama, y si incluía materiales aislables lo hacía también con intención de que dejasen su huella en el desarrollo del protagonista, Lope se limita, sobre todo, a

transmitir esta doctrina y no a tratar de traducirla a lo concreto. Se trata esta forma de una mucho más cara a los preceptos de la Contrarreforma, como ya hemos visto, en tanto que le confiere a la Iglesia un control mucho mayor a la hora de controlar su mensaje; puede que también en el *Peregrino* esta doctrina tome a menudo formas literarias, pero se trata de formas alegóricas que permiten plasmar las ideas fundamentales de formas inequívocas. Más allá de estas piezas literarias, los propios centros marianos como símbolos de la religión católica sirven para anclar el mensaje religioso de la obra; puede ponerse en duda tal o cual dogma respecto a la virgen, pero la grandeza de sus templos y la devoción que suscitan resultan elementos incuestionables.

La carga doctrinal es tan explícita, tan unívoca y aislable que, por contradictorio que resulte, permite a Lope urdir una trama casi sin relación alguna con ella. González Rovira escribe:

> …las aventuras de Pánfilo y Nise, en sí mismas, carecen del sentido trascendente de la novela de Heliodoro y de Contreras, cuyos personajes actúan de acuerdo con los designios divinos o destacan la superioridad del amor divino sobre el humano. Los personajes de Lope actúan por su propio interés y toda interpretación simbólica de sus peregrinaciones depende de las declaraciones explícitas del autor, no de un significado intrínseco de la historia de los dos jóvenes, lo que se traduce en una dicotomía entre programa ideológico y desarrollo narrativo. El ejemplo más significativo resultan las peregrinaciones a distintos monasterios, cuyo marcado carácter circunstancial y gratuito no incide en el desarrollo de los personajes, sino que son solo un recurso retórico para introducir digresiones marginales y nuevos encuentros. Lope ha comprendido perfectamente las posibilidades lúdicas de la estructura abierta del *cronotopo* del camino que permite la acumulación de aventuras variadas y de historias entretenidas y se sirve de ello para divertir al lector y atraer así su atención hacia los elementos ajenos a la historia de los jóvenes. *El peregrino en su patria* es, en este sentido, uno de los intentos más complejos de utilización de la novela bizantina para la educación manipuladora de los lectores (1996b: 213-214).

Esta llamativa dualidad de la obra, por otra parte, no se trata de un descuido de Lope ni de una gratuidad caprichosa; González Rovira, de nuevo, estudia la intencionalidad del Fénix de los ingenios y llega a la siguiente conclusión:

> Para hacer más efectivo este *docere*, en una dirección claramente contrarreformista que aquí no vamos a tratar, se servirá de distintos recursos cuya función será el *movere*. Es decir, Lope intentará determinar la recepción ideal de la obra mediante mecanismos de

> persuasión que hagan al lector más permeable a su contenido doctrinal, indicándole de forma explícita cuáles son las reacciones que de él se esperan (1996a: 239).

Una de las herramientas utilizadas para conmover al lector y hacerlo susceptible al aprendizaje es la cercanía de los personajes, que en buena parte se consigue, precisamente, por su falta de ejemplaridad:

> Pánfilo destaca en la galería de los protagonistas del género bizantino no por su caracterización idealista, sino precisamente por su humanidad: […] Pánfilo es un galán de comedia. El rasgo más destacado de esta caracterización antiheroica de Pánfilo es su postura ante la castidad ideal tópica en el género. Se trata de una aceptación resignada que vence, pero no elimina, sus naturales inclinaciones masculinas […]. La caracterización de Pánfilo, por tanto, no mira tanto a la ejemplaridad épica como a la empatía. Lope, identificado también como hombre con su Pánfilo, se sitúa en el centro ideal del género bizantino (la defensa de la castidad) y lo problematiza desde una perspectiva vitalista, sin desdeñar la ironía al indicarnos la difícil relación entre un hombre y una mujer reales […]. *El peregrino en su patria* es, en el fondo, una novela bizantina protagonizada por personajes de comedia (1996a: 243-244).

Esta decidida dualidad, pues, entre una complicada trama de amores de tablas y una erudición moralizante postridentina marcan, más allá de los aspectos de género que trataremos inmediatamente, el perfil básico de la novela.

3.1. **Lope de Vega, aplicador de la poética bizantina**

Que Lope estaba familiarizado con las discusiones literarias en torno a la prosa artística y, en particular, en torno a la obra de Heliodoro como modelo de poesía en prosa lo prueba elocuentemente el pasaje de *La dama boba* que ya hemos citado, pero que reproduciremos de nuevo por comodidad:

> NISE: Bien lo merece Heliodoro,
> griego poeta divino.
>
> CELIA: ¿Poeta? Pues parecióme
> prosa.
>
> NISE: También hay poesía
> en prosa.
>
> CELIA: No lo sabía.
> Miré el principio, y cansóme.

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

CELIA: En fin, es poeta en prosa.

NISE: Y de una historia amorosa
digna de aplauso y teatro.
La historia, lisa y leal,
cuenta verdades patentes,
con frasi y términos claros;
la poética es hermosa,
varia, culta, licenciosa,
y escura aun a ingenios raros:
tiene mil exornaciones
y retóricas figuras (Lope de Vega, 1989: 15-16).

Cierto es que este pasaje, en el que se pasa revista a los rasgos más característicos y más discutidos del género novelesco, es notablemente más tardío que la novela que nos ocupa, con lo que, solo por él, no podríamos tener noticia de que Lope realmente se viese influido por la novela griega y los preceptos en torno a ella; sin embargo, tanto las digresiones que hace en la obra como la propia estructura de la misma demuestran que estaba familiarizado con el tema y que, de hecho, intentó aplicar tal poética, en un empeño de construir obras de prestigio que ya venía arrastrando varios años (cf. Lope de Vega, 1973: 10), en la construcción de su novela.

La cuestión de la poesía en prosa debe darse, en líneas generales, por sentada, por más que en aspectos de mayor detalle pueda dar lugar a cuestiones interesantes, como se verá; el concepto de poesía en prosa no deja de ser una idea que sirve de dignificación para la ficción sin verso, y todo aquel que emprenda la tarea de construir una novela entra, según los parámetros aristotélicos, en la suma de los poetas en prosa. Si no se hubiera acogido, de una forma más consciente o más automática, a este criterio, en este trabajo no estaríamos tratando del *Peregrino*.

El primer rasgo en que se muestra la correspondencia del *Peregrino* con la novela griega es en ser una "historia amorosa", y construida además según el esquema bizantino que

había ensayado por primera vez Jerónimo de Contreras en las letras españolas: la fábula —que, como dijimos, no se corresponde, al menos totalmente, con lo expuesto en las obras doctrinales en ella insertada— tiene como tema principal el amor, y además un amor mutuo que se ve puesto a prueba por todo tipo de asaltos de la fortuna y que culmina triunfantemente en el matrimonio. El tratamiento del sentimiento y de cómo construye este la fábula, por supuesto, merece una atención más detallada, pero por ahora basten estas escuetas pinceladas para apuntar que, en sus líneas maestras, la arquitectura de la novela coincide con el tema y el tratamiento de la poética bizantina.

Sin embargo, es otro el aspecto que resulta más llamativo desde un comienzo en la lectura, un aspecto sobre el que los críticos habían vertido ríos de tinta en tono laudatorio y que no se había manifestado, todavía, en el proyecto de la novela bizantina: nos referimos, por supuesto, al comienzo *in medias res*.

Este recurso no era, en sentido estricto, un rasgo específico de la novela bizantina, y otros autores lo habían empleado ya en sus obras; de hecho, cuando Amyot alabó su uso en las *Etiópicas*, lo hizo en la idea de que el novelista actuaba "comme font les Poëtes Heroïques" (1553: iiiib). Así, también en otros géneros se hace uso de esta técnica: el *Gerardo* de Meneses es un ejemplo de ello.

No obstante, como ya se ha visto, Heliodoro era tenido por el mayor exponente en el uso de la técnica, y era precisamente en su efectista comienzo en el que se cifraba uno de los mayores primores de su obra; aunque estrictamente nada impidiese lanzarse a la labor de escribir épica en prosa sin seguir este recurso, el modelo heliodoriano que constituía en el fondo la piedra de toque del género lo asociaba irremediablemente con este rasgo. A ello se sumaba, además, la particularidad de que "los poemas heroicos que no son en metro […] entran con su prólogo dissimulado y narración" (López Pinciano, 1998: 475), lo que, por más que sea visto como una falta por los neoaristotélicos, supone también una atractiva oportunidad para dar comienzo a la obra con un arranque abrupto que deje en suspenso al lector.

El principio del *Peregrino* no es, en cierto sentido, tan espectacular como el de las *Etiópicas*; si bien resulta una apertura igual de repentina —o, en cierto sentido, incluso más— y también presenta una situación de gran peligro, Heliodoro se ganaba la intriga del lector al plantearle una situación paradójica cuya solución tardaría cerca de la mitad de la novela en responder. Lope, por su parte, se limita a plantear un naufragio, con lo

que, si bien se excita la curiosidad del público al dar paso a su protagonista como una *tabula rasa*, sin explicación alguna de su identidad ni de sus circunstancias, no produce el mismo efecto respecto a la situación en sí; por más que el trayecto o la tripulación del barco sean desconocidas, un naufragio es un fenómeno de sobra conocido y comprensible —además de ser uno de los episodios más tópicos de este tipo de narraciones—, y no merece, por sí mismo, mayor interés.

Donde sí busca Lope sorprender al lector y crear una situación paradójica es en el tratamiento que da a las analepsis con que se cuenta lo sucedido hasta la secuencia de enlace[61]; con espíritu barroco, Lope retuerce las convenciones para alcanzar un extrañamiento por parte del lector. El caso más notorio es el de la primera narración, la del enamoramiento y fuga de Pánfilo y Nise, que no está, como cabría esperarse, en boca del protagonista como sucedía, por ejemplo, en la *Odisea*, ni, como en las *Etiópicas*, de un compañero fiel que haya sido testigo de las aventuras, sino de Celio, que no solamente conoce la historia tan solo porque la "había dejado escrita a un amigo suyo el mismo Pánfilo, y que […] aquel original […] a sus manos había venido" (Lope de Vega, 2016, 380) y tiene motivos, por ser la honra de su hermana la que está en juego, para verla con los peores ojos posibles, sino que, sobre todo —y en esto reside el mayor punto de ruptura con la tradición y la innovación más atrevida del relato—, cuenta la historia al propio Pánfilo, sin reconocerlo, y lo va poniendo al corriente de sus propias aventuras.

Esta muestra de osado virtuosismo narrativo tiene en su contra romper con uno de los motivos por los que, a juicio de la crítica aristotélica, era conveniente el recurso del relato intradiegético, esto es, la mayor capacidad de conmover que produce el hecho de contar las desdichas en primera persona (López Pinciano, 1998: 485); a cambio, el texto gana, además de la capacidad de sorprender por lo inesperado y el gusto barroco por la paradoja, una marcada ironía, por así decirlo, tragicómica, en la que el lector, junto con Pánfilo, tienen mayor conocimiento que el personaje narrador e interpreta sus palabras —y el mismo hecho de narrar— de manera distinta.

El caso del relato de Nise resulta, en conjunto, menos iconoclasta, pero tampoco carece de innovaciones: allí donde antes encontramos la narración de los hechos de los protagonistas por boca de un extraño, aquí hallamos el caso estrictamente opuesto —una

[61] Tomamos el término de González Rovira: "Denominaremos *secuencia de enlace* al momento en una analepsis en que el narrador homodiegético enlaza con el inicio *in medias res* de la historia principal o de su propio relato" (1996b: 211).

protagonista que conoce los hechos en primera persona y, sin embargo, los narra fingiendo ser alguien ajeno a los hechos. En el relato de Celio, Pánfilo, en el anonimato, recibía la narración de sus propios amores como si le fueran ajenas; en este, Nise, transformada en Felis, rechaza su relación con ellos negando su identidad. Esta negación culmina cuando, al llegar a la secuencia de enlace, la protagonista acaba con una mentira en la que, para más inri, se hace morir ahogada.

Los motivantes más importantes detrás de estas extravagancias son, probablemente, de tipo formal, y se deben al gusto por la innovación y por retorcer las convenciones del género; no obstante, lo cierto es que también cuentan con un importante engarce temático con la novela. Avalle-Arce señala la paradoja que supone la situación que da título a la novela, el ser peregrino en la propia patria (Lope de Vega, 1973: 32); los protagonistas, en efecto, se encuentran perdidos, extrañados de sí mismos y exiliados de una patria simbólica en la medida en la que no pueden cumplir su anhelo de amarse libremente (Lara Garrido, 1984a: 509), sometidos a una degradación que los lleva incluso a negar su propia identidad, a asesinar simbólicamente —como hace Nise en su narración— quiénes son verdaderamente. En este sentido, resulta coherente que sus experiencias se les sean arrebatadas a nivel narrativo; particularmente en el caso de Pánfilo, el extrañamiento para consigo mismo es también un elemento narrativo fundamental, que pone en marcha toda la maquinaria de la novela: su incapacidad, en un "rasgo eminentemente barroco" (González Rovira, 1996b: 211), de reconocerse a sí mismo como el prometido de su amada:

> Pánfilo, ignorante de que era él mismo, comenzó a hacer tales extremos que después de muchas lágrimas y locuras le dijo que se determinaba a irse, antes que a ver en casa al nuevo esposo. Extraña y no vista historia que un hombre viniese a estar celoso de sí proprio, pues el que temía y el que esperaba, el que había de huir y el que había de gozar, era todo uno (Lope de Vega, 2016: 384).

Por otra parte, la novela cumple también con los preceptos respecto a la unidad de tiempo de un año —a pesar de la ingente cantidad de peripecias, estas se suceden tan seguidas que ocupan poco tiempo— y hace uso, aunque decantándose claramente por la centralidad del protagonista masculino, del desdoblamiento del narrador para seguir la doble acción, fundamentalmente para seguir los pasos de Finea cuando está lejos de Pánfilo una vez se separan del hospital de locos, pero también en alguna ocasión para Celio y para algún otro caso de menor importancia.

Esta atención del narrador a distintos focos nos lleva a otro asunto; Lope, a pesar de todos los añadidos doctrinales que inserta sin demasiado cuidado hasta el punto de casi llegar a ahogar la fábula, tampoco descuida el mandato de unidad de acción que exigía el aristotelismo en lo que respecta a esta. En primer lugar, a pesar de los incansables giros y retorcimientos que entreteje su autor, se trata, en el fondo, de una única acción, en la que, por confusos caminos, les suceden a los protagonistas un cambio de fortuna —en este caso, al menos en parte, un retorno— de la desdicha a la felicidad. El esquema de soportar trabajos hasta la feliz unión matrimonial es notablemente abierto, más todavía en este caso, en el que los protagonistas carecen de una meta fija que les permita llevar a término sus deseos y se limitan a ser vapuleados por la fortuna hasta que esta les permite unirse, pero sigue siendo significativamente más unitario que lo encontrado en sus ancestros: respecto al *Clareo*, por más que la voz doliente de Isea dote de cierta unidad la obra (cf. Fernández Mosquera, 1997: 82), resulta difícil sostener que esta unidad recoja también la fábula, habida cuenta de que la triste ventura de la protagonista ya se salda, como poco, al salir de escena Clareo para no volver —"la fábula no es una, como creen alguna, si trata de uno solo" (Arist. *Po*. 1451a 16-17); en cuanto a la *Selva*, a pesar de lo enormemente dispar de sus elementos, que carecen en la mayoría de casos de relación causal entre sí, puede considerarse que la edición de 1565 representa una acción única en tanto que trata, en el fondo, del proceso de cambio de Luzmán desde la desesperanza al desarraigo místico, pero con la revisión de 1583 y su cambio de final ya cabe hablar de dos procesos distintos, primero de ascenso religioso y segundo de búsqueda amorosa, que, por más que evidentemente guarden relación temática, y el uno deje al protagonista preparado para el otro, constituyen en realidad dos acciones distintas.

En segundo lugar, Lope, a pesar de lo embrollado del argumento, se preocupa de integrar los episodios de manera que, en la medida de sus posibilidades, y en un sentido francamente lato, integren una unidad. Ya se vio como Cascales aclaraba que en la épica "se dice la fábula *una*, siendo compuesta de varias acciones encaminadas a un fin, y de tal manera entre sí conformes, que vengan a hacer una sola acción" y que, "acabada la acción de esta persona [principal], todas las demás han de estar acabadas, como dependientes de ella" (García Berrio, 2006: 140-141). En efecto, Lope no solo se molesta en cerrar todas las tramas antes de finalizar la obra, llegando al extremo de manufacturar una espectacular, aunque un tanto forzada, boda quíntuple, sino que también integra, aunque a menudo con hilos endebles, a los distintos personajes que van apareciendo al

conflicto principal; frente al estricto carácter episódico que encontrábamos en la *Selva*, en que la gente se quitaba de en medio cuando concluía su historia para no entorpecer la narración hasta el punto de morirse en escena,

> estas historias secundarias están convenientemente trabadas respecto al desarrollo principal de la obra, es decir, los protagonistas de estas analepsis tendrán alguna función en el devenir de la historia de Pánfilo y Nise. Por ejemplo, las historias contadas por Everardo (Libro I) y Jacinto (Libro III) no tienen en principio ninguna relación directa con la principal, sino que son meros personajes de encuentro. Pero ambos personajes tendrán luego un papel destacado en el desarrollo del relato como ayudantes u opositores de los protagonistas (González Rovira, 1996b: 223).

En ocasiones, las reapariciones de los personajes son enteramente caprichosas y fruto del azar, como cuando Pánfilo, hecho preso por enésima vez, es llevado "donde los peregrinos alemanes lo habían estado hasta entonces" (Lope de Vega, 2016: 510); en otras, la acción no llega a integrarse más allá de la coincidencia en el cronotopo del camino, como en el caso de los relatos de los distintos eremitas que se encuentran los peregrinos mientras suben por Montserrat. Las reapariciones de los personajes a menudo no obedecen a ningún propósito concreto; así, la reaparición de Everardo, salido de la cárcel fuera de escena y bajo el peligro de un asalto morisco ahora, no tiene más implicaciones para Luzmán que el de ver un rostro familiar y, aparte del papel de persona en apuros a quien salva el protagonista, que podría haber cumplido cualquier otro personaje, se limita más adelante a hacer de acompañante de Luzmán durante una etapa de su camino. No obstante, estos momentos sirven para dotar de cierta coherencia —o, al menos, de espejismo de coherencia— al conjunto, y hacen que el constante recurso al azar pierda un poco de su impresión inverosímil al implicar a actores conocidos.

Mención especial a estas historias intercaladas y su entrelazamiento con la trabazón argumental merecen el caso de Celio y Finea, hermanos de los protagonistas y amantes entre sí, que bien pueden considerarse verdaderos deuteragonistas de la obra. Estos personajes reciben una atención importante, llegando incluso a centrarse la narración en ellos sin que estén presentes los protagonistas en alguna ocasión, pero, al no cometer la falta de "llegar a la excelencia de la persona por quien se constituye y forma la fábula" (García Berrio, 2006: 141), todavía entra dentro de los criterios unitarios de los neoaristotélicos. La integración de estos personajes en la trama es, al contrario que la de otros, casi figurantes, muy cuidada. No solo hacen numerosas apariciones a lo largo de la

novela y llevan a cabo acciones de importancia, sino que su implicación en ella viene dada causalmente por la trama misma: en el momento de descubrir la fuga de su hermana con Pánfilo, Celio se lanza en su busca para limpiar con su sangre el honor de su familia y, cuando llega a la casa del protagonista en su busca y se encuentra con su hermana Finea, decide que "servirla y procurar gozarla sería satisfacción de [su] honor y principio de [su] venganza" (Lope de Vega, 2016: 385); de este plan vengativo surgirá un amor sincero y los jóvenes, olvidados los antiguos rencores, acabarán por contraer matrimonio junto a los protagonistas.

De esta manera, Celio y Finea cumplen un papel complejo en relación con la trama; por una parte, sirven de reflejo, como otros peregrinos enamorados, a los protagonistas y constituyen un desdoble que permite explorar otros aspectos de la pareja principal y del amor que encarnan; por otra, Celio, en su busca de venganza, es también un antagonista de los héroes y una amenaza para ellos, e incluso llega, si bien sin ser consciente de ello, a herir de gravedad a su propia hermana; finalmente, Finea cumple también con el papel de acompañante y, aunque pasajeramente, de enamorada de Nise, de quien cree que es un varón llamado Felis, lo que, si bien no supone realmente una tentación ni una amenaza en sí misma para la protagonista, sí acaba por causar el encarcelamiento de esta y su herida a manos de su hermano, enloquecido por los celos.

Aun cabe comentar algo más sobre esta pareja secundaria, pero procede hacerlo en otra parte; por el momento, baste lo dicho.

El *Peregrino en su patria* es también una ficción cuyos personajes carecen de una base transmitida por la tradición y que pone cuidado en hacer un relato verosímil; la relación entre estos aspectos, sin embargo, es lo bastante compleja como para merecer un apartado propio.

3.2. **El "poema histórico" de Lope de Vega**

> Si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero, con cuánta más razón le convendrá al histórico, y si esta opinión en la poesía tiene pareceres contrarios, a la historia ninguno le niega que la verdad sea su fundamento, como se ve en el poco crédito que ha merecido en el mundo Diodoro Sículo. De las cosas incógnitas o que jamás fueron escritas ni vistas, arguye el que lee o el que escucha la falsedad del que las trata. Las que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque como dice en su *Poética* Tasso, donde falta fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee, y acreditando esta opinión con Píndaro, grandemente esfuerza

> la elección de los argumentos de las cosas verosímiles que han sido, que pueden ser o que hay fama de su noticia. ¿A quién parecerá creíble el que yo sigo? Tanto más, obligado a que sea cierto cuanta diferencia tiene la licencia de la poesía a la verdad de la historia (Lope de Vega, 2016: 475-476).

Con estas palabras, Lope no solo reconoce su conocimiento de las teorías literarias y debates estético de su tiempo, sino que se mete de lleno en ellos y se permite jugar con ellas. "La épica es imitación de la historia" (López Pinciano, 1998: 488), tiene claro Lope, pero, a pesar de ello, la épica *no es* historia; para que se parezca más al objeto imitado, para que de veras parezca historia, la épica debe presentarse como si no lo fuera, rechazando su condición de ficción de cara al público y presentándose como el registro de unos hechos reales. Así lo había hecho ya el Desconocido en la coda que añadió a su traducción de las *Etiópicas*, tratando de apelar a una supuesta crónica que acreditaría la historicidad de los hechos; López Pinciano, por su parte, se basaba en la inexistencia de un texto semejante para defender la verosimilitud del relato (1998: 476).

Por supuesto, Lope es muy consciente de estar escribiendo ficción y de que debe seguir sus reglas y, por ello, la imitación de la historia se reduce al esfuerzo —más juguetón que un empeño en condiciones, dicho sea de paso— de hacer creer que el relato ha sucedido realmente. A fin de cuentas, no solo construye unos hechos totalmente ficticios —regidos por lo verosímil y no por lo factual— y que, además, no se basan en personaje conocido alguno —como sí hacían muchas obras de cuño tanto trágico como épico—, sino que también se amolda a las leyes narrativas de la ficción y no a las que sigue el género histórico:

> Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι.

> Respecto a las imitaciones narrativas y en metro, está claro que hay que montar las fábulas, como en las tragedias, de forma dramática, y en torno a una única acción completa y terminada, que tenga comienzo, medio y final, para que, como un ser vivo único y completo, produzca el placer que le es propio, y las composiciones no deben ser semejantes a las de la historia, en las que es necesario desarrollar la exposición no de una acción única, sino de un único tiempo, cuantas cosas sucedieran en este en relación a uno o a varios, de las que cada una sucedió para con las otras por casualidad. Pues, al igual que sucedieron al mismo tiempo la batalla naval de Salamina y la batalla contra los cartagineses en Sicilia, sin que su desenlace guardase relación alguna, así también pueden suceder a veces en tiempos sucesivos unas cosas detrás de otras sin que de ellas surja un único final. Quizá la mayoría de poetas obre así (Arist. *Po*. 1459a 17-30).

Así pues, es evidente que Lope no pretende crear verdaderamente una historia ficticia, sino una ficción que pase por histórica —esto es, verdadera. El objeto de su novela, con todos los matices y laxitudes que se quieran añadir, es la peripecia de unos personajes concretos y no el estudio de un acontecimiento de mayores dimensiones. Además, cuando en *La dama boba* Lope trata de las diferencias entre la prosa poética y la histórica, afirma que la segunda es "lisa y leal,/ cuenta verdades patentes,/ con frasi y términos claros" (Lope de Vega, 1989: 16), lo que difícilmente puede aplicarse al recargadísimo texto del *Peregrino*; si quisiera construir un texto liso y leal que transmitiese la información de manera clara, por otra parte, no habría recurrido al *ordo artificialis*, que, si bien excita la curiosidad del lector, también oscurece la trama; "Al poeta conviene otro lenguaje que al que escribe historia y la abusión que a mí sería vicio, a él fue virtud" (López Pinciano, 1998: 52).

La presentación de la novela como historia es, así pues, una estrategia para dotar el texto de verosimilitud; "el ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe, o a lo menos, que no constatando que lo sea, parezca verisímil" (Lope de Vega, 2016: 476). Esta verosimilitud, este querer hacer pasar por verdaderos los trabajos de Pánfilo, se basan, en buena medida, en el sentido referencial del término, en la ausencia de elementos fantásticos y de sucesos imposibles:

> Pues a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, quimera de Belerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no solo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas, y si el poeta de Venusia […] pintó en los naufragios de Ulises las transformaciones de Circe en

> los soldados griegos que lo acompañaban, y la espantosa estatura del gigante que mató con el tizón ardiendo; y el príncipe de los poetas latinos en la peregrinación de Eneas pone tantas cosas fabulosas hasta bajarle a los campos Elíseos, aunque esto hablando como gentil bien pudo ser que lo tuviese por verdadero; pero, en fin, transformó las naves y levantó aquel testimonio de Dido, con otros mil imposibles para exornación de su poema, de donde por ventura tomaron ocasión muchos para decir que el argumento de él había de ser de cosas falsas: ¿por qué lo han de parecer que una mujer con dolor perdiese el seso y que un hombre por verla fingiese que le había perdido? Respondida, pues, esta objeción, nuestra historia, cuyo fin es mover con los trabajos de este hombre, prosigue así (2016: 477-478).

El argumento presentado es doble; por una parte, el de mayor importancia, consiste en acogerse a la autoridad de los grandes poetas de la Antigüedad: si ellos son dignos de crédito a pesar de incorporar en sus poemas tantos prodigios como las novelas de caballerías, más debe serlo Lope, que tan solo ha incluido en su novela hechos infrecuentes y azarosos, pero posibles. Por otra, establece un silogismo falaz que se basa en la confusión intencional entre lo general y lo particular: si "desdichas [cualesquiera que sean] de un peregrino [cualquiera que sea] […] son […] forzosamente verdaderas" —no puede emprenderse un peregrinaje sin que al viajero le sobrevenga algún tipo de calamidad, en tanto que el viaje en sí mismo es ya una fuente de, como poco, incomodidades—, de ahí se concluye que las "desdichas [concretas y recogidas en este libro] de un peregrino [Pánfilo] […] son […] forzosamente verdaderas"; de esta manera, se pasa de la potencia al acto sin solución de continuidad y, pasando así de lo verosímil a lo factual, convierte el relato de poesía en historia.

El narrador conoce la historia —según afirma— de boca del propio protagonista, con quien mantiene frecuente trato: "Acuérdome en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo, ya descansado de sus fortunas…" (Lope de Vega, 2016: 611). Sin embargo, la acumulación de peripecias es tan destacada que el autor se ve obligado a mostrar él mismo admiración ante tal diversidad de sucesos contra lo esperable: "Caso digno de ponderación en cualquier entendimiento discreto, que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona" (Lope de Vega, 2016: 510); "No me excuso todas las veces que llego a las desdichas de este hombre de admirarme de nuevo, y de advertir a quien me escucha, que si como a mí le mueven, apenas puedo resistir las lágrimas" (2016: 585-586); "¡Notable enredo de este intricado suceso, que tanto más me admira a mí cuanto yo sé mejor que quien le lee que fue verdadero!" (2016: 644). La variedad de sucesos produce admiración,

pero también puede restar crédito, con lo que Lope acude a tratar de fundamentar la veracidad del relato apuntando que es materia de escritura aquello que se sale de lo común: "¡Quién creerá que en el espacio de una tarde y la distancia de una noche tantas desdichas pudiesen suceder a un hombre, si no llevase advertido que las cosas se escriben por notables!" (2016: 164).

La insistencia en que su relato sea creído, desde luego, llama la atención sobre los aspectos más inverosímiles del mismo, con lo que, más que reafirmar su veracidad, arroja dudas; podría acaso tenerse esto por una torpeza de Lope, cuya excesiva angustia respecto a la verosimilitud de su novela lo habría llevado a manifestaciones excesivas de realismo, logrando un efecto contrario al propuesto. Sin embargo, más allá de que la personalidad del autor, por más que inexperto en el arte de novelar (cf. Lope de Vega, 2016: 39), no parezca encajar con tales inseguridades, lo cierto es que hay un aspecto inequívoco que decanta la balanza claramente en favor de una complicidad irónica del novelista con su público: se trata de una ocasión en la que Lope introduce un episodio de carácter totalmente fantástico, el asalto de Pánfilo por parte de unos fantasmas y, sin embargo, se empeña en defenderlo como un hecho totalmente posible y verosímil, acudiendo a la habitual panoplia de autoridades de prestigio:

> Muchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturaleza y condiciones tendrán esta historia mía por fábula, y así es bien que adviertan que hay algunos de quien se entiende que cayeron del ínfimo coro de los ángeles, los cuales, fuera de la pena esencial […], la cual padecerán eternamente, respecto de su menos grave pecado padecen pocas penas y estos son de tal naturaleza que pueden dañar y ofender poco, pero solo toman placer en hacer algunos estrépitos y rumores de noche, burlas, juegos y otras cosas semejantes, los cuales son oídos y vistos de algunos, como se sabe de muchos lugares y casas, las cuales son turbadas de tales escándalos hechos de los demonios, echando piedras o molestando los hombres con golpes, encendiendo fuego o haciendo otras operaciones delusorias. Estas cosas hacen estos muchas veces porque no pueden ofender a los hombres de otra manera que con estos efectos ridículos y inútiles, constreñidos y ligados por el infinito poder de Dios. Estos se llaman en la lengua italiana *foletos* y en la española *trasgos*, de cuyos rumores, fuegos y burlas cuenta Guillermo Totani en su libro *De bello demonum* algunos ejemplos […]. Casiano escribe de aquellos que habitan en Noruega […]. Michael Psello pone seis géneros de estos […]. Hierónimo Menchi cuenta de un espíritu que, agradado de un mancebo, le servía y solicitaba en varias formas… (Lope de Vega, 2016: 605-607).

Así pues, Lope de Vega admite —cómo no hacerlo en un ambiente literario como el suyo y un género como la novela— el principio de la verosimilitud, pero no sin ironías y sin jugar con sus límites. Las decisiones estéticas de Lope para abordar el concepto lo llevan a lo factual y, por medio del recurso al conocimiento del relato por boca de su protagonista, a lo cercano; uno de los aspectos más destacados de esto es que el autor ubica, contra los consejos de un López Pinciano (1998: 477), la acción en tierras españolas, en su propia patria.

Esta innovación, en realidad, no lo es tanto con respecto a la tradición —si bien la acción del *Clareo* transcurría por todo el mediterráneo, y sus episodios mejor ubicados, en su sección oriental, la *Selva* transcurría en España, Italia y Portugal, territorios cercanos a los narradores—, sino que se trata, más bien, de un rechazo a la postura estética imperante en los círculos que dieron a luz la poética de la novela bizantina: entre los neoaristotélicos, se consideraba beneficioso que una historia, resultando familiar al público, fuese sin embargo lo bastante oscura como para que el lector pudiese hallar los errores y tacharla de falsa. Esto se consigue tanto por medio del distanciamiento geográfico —"fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad" (López Pinciano, 1998: 477)— como cronológico —"ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda decir nadie 'eso no pasó ansí'; y ésta es otra condición que debe tener la buena épica" (1998: 462-463)—; sin embargo,

> el *Peregrino* rompe con ambas coordenadas, especialmente la segunda, en favor de la verdad pretendidamente histórica […]. Porque si Lope de Vega desaprovecha estas ventajas de la distancia para la verosimilitud destacadas por Piccolomini, Tasso y López Pinciano, entre otros, no es para romper con el género, sino para acercarse a ese lector sobre el que pretende actuar como ideólogo al servicio del Poder desde unas vías ensayadas ya en la escena: el mundo de su novela no pretende ser verosímil, sino auténtico (González Rovira, 1996b: 216-217).

Este "proceso de nacionalización del género, que, partiendo de la *Selva*, alcanza su plenitud en Lope, cuyos protagonistas peregrinan por tierras de España" (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 168) bien puede considerarse, como afirma Teijeiro, como parte de un proceso comenzado por Contreras[62], pero, con todo, no se trata de una

[62] Propiamente, Teijeiro Fuentes considera que este cambio se da "desde el convento español del Clareo" (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 125), pero consideramos más seguro tomar como punto de partida la *Selva de aventuras*.

reproducción mecánica, sino que sirve, como indicaba González Rovira, para este fin de acercar a los protagonistas al lector. Asimismo, da ocasión a Lope de ejercer una labor de encomio de la "católica España" (Lope de Vega, 2016: 247) y la envidiable "bondad y fortaleza de [sus] príncipes, y esta santa y venerable Inquisición, instituida por aquellos esclarecidos, felicísimos y eternamente venerables Reyes, con que, enfrenada la libertad de la conciencia, vivís quietos, humildes y pacíficos al yugo de la romana Iglesia" (2016: 249). Encontramos así, como señala Avalle-Arce (Lope de Vega, 1973: 29, nota 39), aunque en estado embrionario todavía, un principio de nacionalismo, y un nacionalismo además ligado a la religión.

Relacionado con la cercanía y, secundariamente, con la verosimilitud, se encuentra, también, la condición social de los protagonistas; si bien no son de clase baja —Nise es dicha de "alto nacimiento" (Lope de Vega, 2016: 371) y Pánfilo, hijo de un caballero (2016: 372)—, tampoco forman parte de la más alta nobleza, como sí lo hacía, por ejemplo, Cariclea; de hecho, Avalle-Arce escribe que "la actualización del género es tan íntima y personal (de Lope, en fin), que el protagonista, Pánfilo de Luján, es un madrileño amigo del autor, y que ostenta el mismo apellido que la amante de turno" (Lope de Vega, 1973: 34). Por muchas glorias nobiliarias que buscase Lope queriendo "hacer torres los torreznos", resultaría probablemente excesivo hasta para él hacerse codear y mantener trato, siquiera en la ficción tan solo, con príncipes y reyes.

Así, la bajeza de estado de los protagonistas —muy relativa, pero notable en un género que "tiene por fin dar suma excelencia y gloria a la persona principal que celebra" (García Berrio, 2006: 276)— sirve para hacerlos sentir más cercanos al lector y, de esta manera, facilitar la función de *movere*. Sin embargo, también hace, en cierto modo, más verosímil la ficción: ya señalaba López Pinciano que "Theágenes no era tan gran príncipe que se debiera tener el nombre suyo en memoria y fama" (1988: 345) y Huet diría que "la fiction totale de l'argument est plus recevable dans les Romans dont les acteurs sont de mèdiocre fortune […] parce qu'il ne serait pas vraisemblable que de grands événemens fussent demeurés cachés au monde, et négligés par les historiens" (1966: 9-10). El hecho de ubicar la acción en España, así, acrecienta la necesidad de hacer humildes a los personajes; difícilmente sería aceptado, en efecto —sobre todo por los aristotélicos—, un príncipe Pánfilo del que nadie tuviera noticia, e incluso en el caso de que los lectores estuvieran dispuestos a admitirlo, sus lances amorosos difícilmente se saldarían con riñas privadas que lo llevasen a convertirse en "peregrino en su patria". Baste señalar que,

mutatis mutandis, la premisa de un joven que, por amor, se da a la fuga con una mujer sin la aprobación de su familia, con la consiguiente búsqueda de venganza de estos últimos, es también compartida con el trasfondo de la *Ilíada*; la diferencia entre las consecuencias de uno y otro caso pueden dar buena prueba de cuánto cambia el asunto en función de la clase social de los implicados.

Lope, en su novela bizantina, adopta los principios de verosimilitud propios de su poética e impulsados por las autoridades del momento, pero juega con sus límites y los adapta a sus propios intereses, acercando —en estado, comportamiento, temporalidad y patria— a los protagonistas al público; un enfoque original y, en cierto modo, esperable en un dramaturgo que contaba con el invariable aplauso del público.

3.3. *El peregrino en su patria* y sus modelos griegos: una revisión irónica

Como ya se ha visto, la poética de la novela bizantina que establecen los preceptistas y demás eruditos toma como modelo a Heliodoro, y solo secundariamente recurre a Aquiles Tacio, y únicamente para reforzar con otro ejemplo lo que ya está asentado por el autor de las *Etiópicas*. Por ello, las líneas maestras que definen el nuevo género siguen todas el trazado de *Teágenes y Cariclea*: una ficción en prosa, sin base histórica, verosímil, que tratase de una materia amorosa, con principio *in medias res*… Incluso el tratamiento del sentimiento amoroso había sido fijado por Contreras, en las letras españolas, acorde con el de Heliodoro, como un platonismo idealista difuso, compartido y que culminaba en el matrimonio.

Por eso, Lope, siquiera superficialmente, se amolda al modelo del autor de Emesa; el aspecto más evidente en el que lo hace es, por supuesto, el alabado comienzo *in medias res*, que, a pesar de su asociación con el género al completo, era en realidad una innovación específica de Heliodoro que no encuentra paralelo en la novela griega. Desde su aplicación en el *Peregrino*, sin embargo, este prestigioso recurso queda incorporado indisolublemente al género de la novela bizantina.

Lope, por otro lado, no se limita a seguir las doctrinas marcadas por otros; su conocimiento del autor es, a juzgar por lo que aparece en su obra, de primera mano: así, el episodio de los bandoleros catalanes que prácticamente abre el libro, capitaneados por Doricleo, está inspirado, con toda probabilidad, en el cautiverio de Teágenes y Cariclea a manos de los bandidos de Tíamis, tanto por la propia amenaza que suponen los bandidos como, sobre todo, por el esclarecido linaje de ambos líderes y su posterior restitución en

la sociedad; asimismo, el hecho de salvarse los protagonistas porque su apariencia conmueve a los villanos —Οὕτως εὐγενείας ἔμφασις καὶ κάλλους ὄψις καὶ ληστρικὸν ἦθος οἶδεν ὑποτάττειν καὶ κρατεῖν καὶ τῶν αὐχμηροτέρων δύναται, "Así una apariencia de buen linaje y una imagen de la belleza saben someter incluso un carácter corsario y domeñar hasta a los más brutales" (Hld. I 4 3 3-5)— es replicado también por Lope —"Pero […], donde ya otro nudo procuraba adelantar la muerte, descubrió el alba de todo punto su noble rostro […]. Viendo pues los soldados el rostro grave y honesto de aquel mozo, sus pocos años y culpa […], concertáronse de dejarle con la vida" (Lope de Vega, 2016: 165)—. Asimismo, repite también el motivo de hacer el varón un "solemne juramento de no gozarla menos que estando casado con ella" (2016: 384; Hld. IV 18 5-6).

Podrían, por supuesto encontrarse muchos más paralelos entre ambas obras: algunos serían ecos específicos, como los ya vistos; otros, simplemente, fruto del hecho de imitar el género, como las tormentas o el cautiverio como sucesos típicos; finalmente, también se hallarán algunos elementos que se tratan, probablemente, de meras coincidencias, como en el caso del disfraz que, si bien se encontraba también en Heliodoro, era también un elemento común del teatro del momento, especialmente en el caso de la mujer que se disfraza de varón, presente en el personaje de Nise y ausente, sin embargo, en las *Etiópicas*. Este análisis podría resultar, sin duda, esclarecedor con respecto a la obra, pero también requeriría un análisis caso por caso que supondría un esfuerzo del todo excesivo para el objeto de este estudio.

En términos más generales, las *Etiópicas* son una de las influencias más importantes; a fin de cuentas, la poética explícita a la que se adscribe el autor está basada, fundamentalmente, en la obra de este autor. Sin embargo, es probable que, a pesar de esta primacía de Heliodoro entre los novelistas, *El peregrino en su patria* haya recibido mayor influencia de *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio —en contra de la opinión de González-Barrera (Lope de Vega, 2016: 53)—. En algunos motivos concretos, desde luego, parece haber seguido más de cerca a este autor que a Heliodoro: así, mientras que en Heliodoro el enamoramiento entre los personajes es súbito por ambas partes, tanto Aquiles Tacio como Lope hacen que sea el héroe el primero que se enamora, y no sea sino después de un cortejo, en ambos casos caracterizado por la astucia y cierto punto de engaño, que sean correspondidos (Ach. T. I 16-II 23 3; Lope de Vega, 2016: 373-384); igual que Clitofonte se declara culpable de la —falsa, por tercera vez— muerte de Leucipa

para que lo ajusticien y dejar así de vivir (Ach. T. VII 6 4), también "Pánfilo confesaba el delito y con suma tristeza pedía la muerte" (Lope de Vega, 2016: 585); incluso el mito de Filomela, que es explicado por Clitofonte en la obra de Tacio (Ach. T. V 5) aparece también en el *Peregrino* —"comenzó a discurrir en los amores de Filomela, diciendo que todo el tiempo que después de haberle cortado la lengua Tereo estuvo muda, quería ahora esquitar con la parlería de su veloz garganta" (Lope de Vega, 247: 247)—, si bien en este caso aparece referenciado Marcial, lo que bien puede haber sido un añadido posterior y no la génesis del pasaje.

Es, sin embargo, en el carácter general de la novela en lo que se aprecia realmente esta influencia. De una parte, ambos autores interrumpen a menudo el hilo de sus narraciones para introducir elementos ajenos a la trama que sirven, a menudo exclusivamente, para ilustrar al lector y hacerlo poseedor de nuevos conocimientos. Si bien ambos autores abundan en digresiones sobre la psicología de los seres humanos, tomando como excusa —y, a veces, ni siquiera— las tribulaciones de los personajes, los añadidos de Lope tienden decididamente, por lo general, a la filosofía moral, y los de Aquiles Tacio tienden más a las ciencias naturales y a aspectos de la cultura; no obstante, ambos, a pesar de sus diferencias, demuestran una actitud parecida, de anexión pura, ante estas píldoras de conocimiento enciclopédico, integradas en la trama de manera que son perfectamente aislables. Resulta probablemente excesivo suponer que el susodicho énfasis de Lope "on erudition, wit, courtly philosophy, and a type a discourse in which univocal doctrinal content can be clearly isolated and indeed even dissociated from its fictionalization" (Forcione, 1982: 5) sea una herencia directa de Aquiles Tacio, pero sí resulta verosímil que, en el momento de emprender la escritura de una novela bizantina, siguiendo la estela de los novelistas griegos, encontrase en este autor una forma de legitimización de sus propias tendencias.

Con todo, el rasgo que más claramente comparten ambos autores es la ácida ironía que permea sus páginas, como es notado en varias ocasiones por González Rovira (1996b: 212, 216). En cierto sentido, tanto *Leucipa y Clitofonte* como *El peregrino en su patria* suponen una desviación, por medio del rebajamiento, del modelo arquetípico del género. La ironía no alcanza, en el caso de Lope, las cotas de Tacio: su protagonista, a pesar de no ser especialmente ejemplar, como ya hemos visto, sí es, sin embargo, erudito (Lope de Vega, 2016: 247), ferviente católico (2016: 248), valiente y buen luchador (2016: 301), astuto (2016: 302), de nobleza manifiesta (2016: 370); sus fallas, más bien morales, lo

dotan sin embargo de un perfil vigoroso y viril, que sin duda podría ser también visto con simpatía por buena parte del público. Poco tiene que ver, en definitiva, Pánfilo con el pusilánime Clitofonte.

Una parte de este rebajar el género se encuentra, como ya hemos visto, en la clase social de los protagonistas; ambos protagonistas son gente de buena posición social, pero no realmente figuras principales de sus círculos, y, de esta manera, el carácter de sus personas y de sus peripecias es más privado y, en cierto sentido, más burgués. Sin embargo, es en el aspecto moral donde más se aprecia la mordacidad de Lope.

Pánfilo, por más que sea el protagonista de una novela bizantina, no se aviene con el ideal de castidad y amor espiritual que sería esperable en él. Así, igual que Clitofonte, trata de mantener relaciones sexuales con su amada y es rechazado por esta:

> Partiéronse los amantes a esta frontera, donde vivieron pacíficos algunos días, aunque Pánfilo, con el descontento de ver tan imposible su deseo en la honesta determinación de Nise, no tenía mucha paz con sus pensamientos. Intentaba casarse y no le era posible, porque en razón de estar Nise en aquel hábito le parecía notable ofensa de su honra, y aun tratándose de esto lo contradecía con lágrimas persuadiéndole que era suya y que el verdadero amor solo mira el fin honesto, porque el que le tiene en el deleite es común con los animales. Maldecía Pánfilo estas filosofías de Nise y tal vez enojado no la hablaba en algunos días, hasta que vencido el rigor con que ella le trataba, enviaba de sus suspiros mil embajadores de paz al imperio que sobre él tenía (Lope de Vega, 2016: 501-502).

En justicia, es necesario señalar que estos intentos frustrados del varón son también pintados por Heliodoro, el más idealista de los dos novelistas griegos que Lope conoció, si bien hay una enorme distancia entre la reacción de Pánfilo y la de su contraparte griega: ἡ γὰρ Χαρίκλεια τὸν Θεαγένην εἴ τι παρακινοῦντα αἴσθοιτο καὶ ἀνδριζόμενον ὑπομνήσει τῶν ὅρκων ἀνέστελλεν, ὁ δὲ οὐ χαλεπῶς ἐπανήγετο καὶ σωφρονεῖν ῥᾳδίως ἠνείχετο ἔρωτος μὲν ἐλάττων ἡδονῆς δὲ κρείττων γινόμενος, "Pues Cariclea, si se percataba de que Teágenes se exaltaba y se comportaba como un varón, lo rechazaba recordándole su juramento, y este cejaba sin asperezas y, con facilidad, practicaba la continencia, tomado por el amor, pero siendo dueño de su concupiscencia" (Hld. V 4 5 5-9); también la hay, y es pertinente señalarlo, entre el héroe de Lope y Clitofonte, que, para calificar sus intentos, emplea el verbo βιάζεσθαι, que significa, entre otras cosas, 'violar'. Todavía se parece a este pasaje de Heliodoro otro anterior, pero muy semejante, pero que ocurre en Sevilla:

> Aquí intentó Pánfilo gozar de Nise, mas como ella se quejase del juramento rompido hasta que los dos estuviesen casados, y él procurase como hombre perderle respeto, Nise, desabrida, se escondió de su presencia algunos días en los cuales estuvo cerca de volverse loco, pero volviendo a hallarla, pidiéndole perdón y prometiéndole cumplir con grande puntualidad el juramento hecho, quedaron amigos (Lope de Vega, 2016: 499-500).

Así pues, Pánfilo se sitúa entre la virtuosa mansedumbre de Teágenes —tampoco, por otra parte, el arquetipo absoluto de continencia— y la desesperada miseria de Clitofonte. También en otro pasaje señalará Lope que considera que la castidad es, en el fondo, cosa de mujeres: "Alábese Nise de esta virtud de su honrada y casta resistencia, que Pánfilo, al fin hombre, muchas veces se hubiera rendido a su apetito si ella no gobernara con su modestia el freno de aquella furia" (Lope de Vega, 2016: 479).

La actitud de Pánfilo de cara al amor tiende, además, a otras libertades; así, el narrador escribe en cierto punto:

> Acuérdome en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo, ya descansado de sus fortunas, que en su vida había hecho por Nise cosa más fuerte que resistir la voluntad de Flérida, porque fuera de tan altos beneficios, era singularmente hermosa, más que había continuado su amistad y correspondencia con muchos regalos y cartas a ella y a sus hermanos, hasta que casada con un caballero andaluz la llevó a las Indias (Lope de Vega, 2016: 611).

En nuestra opinión, es un tanto exagerado afirmar que "Pánfilo-Lope es un cínico que incluso se permite deplorar no haber cedido a las pretensiones de Flérida" (González Rovira, 1996a: 244); al fin y al cabo, no está lamentando *sensu stricto* haber resistido la tentación, sino reconociendo que fue, en efecto, una tentación enorme. No obstante, resulta del todo significativo que, en un libro en el que el protagonista es blanco de un disparo, hecho preso, condenado a muerte, víctima de un naufragio y perseguido en general por los infortunios, considere que el trabajo más duro sea el de conservar su fidelidad hacia Nise frente a las pretensiones de una mujer hermosa. Pánfilo podrá resistir hasta la muerte cuando algún mal externo lo amenaza, pero, en el momento en el tiene que oponerse a sus deseos, es casi vencido por su sentimentalidad —en la interpretación más generosa.

Con todo, Pánfilo no sucumbe a Flérida como sí hace Clitofonte ante Mélite; esto no quiere decir, sin embargo, que la narración no plantee esta posibilidad. Por el contrario, esta posibilidad se presenta claramente, solo que para ser rechazada:

> ¡Oh, cuánto pueden los beneficios en fuertes ocasiones! Pues a la firmeza de un amor que no pudieron ofrecer trabajos tan exquisitos, naufragios tan estupendos, cautiverios tan insufribles, cárceles tan afrentosas, una buena obra sola en sazón tan triste hizo temblar y estremecer, si no el dueño, la casa, si no los cimientos, las paredes, y por lo menos se cayeron algunas almenas, aunque se quedaron los muros firmes. No le pese al que escucha, que esto no fue mudanza del amor de Nise, si no agradecimiento de la voluntad de Flérida, que como no hay pared tan sólida por donde el sol alguna vez no penetre, que aunque es verdad que por esta mudanza y variedad pudiera mi narración ser más lépida y festiva, que es lo que Cicerón llama *acroama*, no dudo de mi condición que si Pánfilo hubiera ofendido a Nise, rompiera el hilo a su historia y destroncara su curso, cortándolo pues a esta digresión, que siendo larga es contra las leyes de la buena retórica, pues en la poética misma divierten los episodios (Lope de Vega, 2016: 599).

En contra de Aquiles Tacio respecto a Mélite, Lope parece haber creído que un episodio así "destruye todo el pensamiento de la obra" (Menéndez y Pelayo, 2008: 526); sin embargo, ello no le impide juguetear con el concepto, alabando la agradable variedad que resultaría de la situación. Además, si bien afirma que una infidelidad así "rompiera el hilo a su historia y destroncara su curso", el fundamento de la argumentación es, en realidad, literario, y se manifiesta, más que en una falta de tipo moral de la obra, en que el episodio, o bien sería desproporcionado con respecto a la historia, o bien, si se convirtiese en la trama central, haría sobrantes los amores con Nise. La actitud con la que Lope rechaza la infidelidad de Pánfilo, pero se permite sin embargo sacarles partido a sus posibilidades y ponerla ante los ojos del lector, es uno de los puntos en los que el novelista muestra un cinismo más acentuado, menos marcado que el de Aquiles Tacio, quizá, pero que, precisamente en su ambigüedad, en su rechazar y aceptar a un tiempo la situación, resulta de algún modo más irónico.

La ironía de Lope se cuela también en otros pasajes: como señala González Rovira, "hay que destacar una digresión del autor que muestra cierto escepticismo irónico sobre la castidad de Nise que recuerda las dudas de la novela de Aquiles Tacio" (1996b: 121), sospecha que queda rechazada no por los hechos —como, a pesar de sus ironías, sí sucedía en la *Leucipa*, donde, a falta de prueba mejor, la protagonista quedaba reivindicada por medios mágicos (Ach. T. VIII 6 12-14)— ni por el crédito que merece la protagonista, sino, meramente, por la cortesía del narrador: "No sé si de una mujer sola parece digno de crédito. La historia alaba su castidad y yo lo creo piadosamente del valor de las mujeres, estimado de mí toda la vida en alta veneración" (2016: 158). A este respecto,

quizá sea relevante señalar que ambos pasajes anteriores, en los que Nise se mostraba tan desdeñosa de los avances de Pánfilo, estaba en boca de la propia Nise, con lo que hasta ahí se puede filtrar un poso de duda en si no será la suya una versión interesada.

Con todo, ni siquiera la firmeza de Nise y su amor espiritual, de ser ciertos, esquivan las ironías de Lope; así, cuando viaja junto a Finea bajo disfraz de varón, estando la hermana de Pánfilo ya enamorada de ella, el autor, tras hacer una digresión sobre el amor, escribe:

> Casi podíamos alabar a nuestros peregrinos de aqueste amor platónico, a lo menos a Nise, pues con tanta castidad la vemos seguir su comenzado propósito. No sé si en este mismo estado se halla Finea, mudada del primero que tenía, y amando a Nise; pero como a mí no me toca el disculparla, sino la prosecución de la narración propuesta, para volver a ella solo digo que me lastima su nuevo pensamiento, porque aunque fuera posible no hallará en Nise género de esperanza de remedio, que quien jamás se le dio a Pánfilo, por ningún mortal interés le hiciera ofensa. Finalmente, Nise era como aquellos de quien dice Aristóteles en su *Retórica* que si el tiempo en ninguna cosa muestra más presto su fuerza que en la hermosura, avaricia se puede llamar el no comunicarla a quien la goce, que muchos, dice Demóstenes, pierden lo que poseen con la esperanza de mayores bienes (Lope de Vega, 2016: 582-583).

Así, Lope parece admitir, por medio de la habitual copia de autoridades clásicas, la superioridad del amor platónico arraigado en la contemplación espiritual —"Pausanias […] llama vulgar amador al que más desea la hermosura del cuerpo […], pero que quien ama las virtudes del alma por todo el curso de la vida persevera en el amor, como aquel que sigue una cosa estable, inmortal y eternamente firme" (2016: 582)—, pero enseguida vuelca sus ironías, primero sobre Finea, que, desde luego, no ha mostrado una firmeza platónica y ha pasado a enamorarse de nada menos que de la hermana de su amante, pero después sobre la propia Nise, precisamente porque sí se ha mantenido casta y constante; a pesar de ser lo estipulado por el código del amor neoplatónico y por las costumbres sociales, Lope, en una reedición sofística de la *belle dame sans merci* (Davis, 182: 176), critica cínicamente la actitud de la dama por no compartir generosamente la belleza en la que tanto abunda y parece tachar, como Pánfilo, el ideal espiritual y casto de sus amores como "filosofías" (Lope de Vega, 2016: 502); en términos semejantes, Mélite había desdeñado también los argumentos de Clitofonte en contra de su unión sexual: Σὺ μέν, […] σοφίζῃ, φίλτατε, "Cariño, […] lo que tú estás diciendo son sutilezas" (Ach. T. V 16 3 1-2).

En lo que respecta al amor, nadie está a salvo de los dardos de Lope: Pánfilo es objeto de burla por su intemperancia, Nise por su filosófica castidad; Celio es criticado por sus celos, Finea por su inconstancia. Desde las concepciones más idealizadas del amor, como el neoplatonismo propio del género y al que el *Peregrino* se adhiere superficialmente, hasta las más apegadas a la experiencia cotidiana y a las que, probablemente, Lope se sintiese más cercano por su experiencia —no en vano el autor había llegado a estar desterrado por las afrentas cometidas contra su antigua amante, Elena Osorio (cf. Lope de Vega, 1973: 12)—, todas son vistas con distancia irónica y hasta con sarcasmo. González Rovira considera que la presencia de estas ironías "no se trata de un cuestionamiento irónico del género, sino de cierta desconfianza hacia los rasgos más inverosímiles del mismo"[63] (1996b: 216), pero, a nuestro juicio, esta actitud irónica supera los límites de la literatura y se vuelca también en la vida misma; en su obra, sencillamente, Lope no puede más que observar con ironía un sentimiento que tanto lo ha marcado personalmente.

Así pues, Lope hereda el molde de Heliodoro y sigue los preceptos establecidos por los humanistas del momento, pero insufla en su obra una dimensión irónica que parece inspirada en el humor de Aquiles Tacio. Es posible que la influencia de este autor, en realidad, no sea más marcada que la de Heliodoro —desde luego, Lope no llega a los niveles de parodia que alcanza el autor de la *Leucipa*—, pero la del autor de las *Etiópicas* estaba ya en el mismo trazado de la poética del género, mientras que la *Leucipa* es, como el *Peregrino*, en buena medida una desviación, por lo que su perfil, en cierto modo, resalta más.

3.4. ***El peregrino en su patria*, heredero de la *Selva de aventuras***

Como ya hemos visto, la andadura de la novela bizantina en las letras españolas, en gran parte, se inició con la revisión de la *Selva de aventuras* que Jerónimo de Contreras realizó en 1583. El parecido entre esta novela y la bizantina de Lope es fácilmente apreciable. Ya en su momento, Menéndez y Pelayo apuntaba: "la *Selva de aventuras*, con sus cuadros de viajes, con sus intermedios dramáticos y líricos, nos parece el antecedente más inmediato de *El Peregrino en su patria*, de Lope de Vega" (2008: 535). González-Barrera otorga solidez a esta hipótesis al señalar las posibilidades materiales de tal influencia: "la

[63] Propiamente, este pasaje se refiere a la irónica admiración que muestra el narrador ante la acumulación de peripecias; si bien consideramos que la observación también aplica a los otros distanciamientos del autor, aclaramos el contexto para no incurrir, siquiera inintencionadamente, en tergiversaciones.

estancia de Lope en Valencia coincide con la salida a la luz de una de las ediciones de la segunda *Selva* (1589)" (Lope de Vega, 2016: 38).

La influencia de Contreras sobre nuestro autor, por otra parte, ha sido bien apuntada por Donald McGrady:

> No cabe duda que Lope conoció la *Selva de aventuras* […], y que la imitó en algunos aspectos, casi todos formales. Desde luego, el detalle del hábito de peregrino que lleva el protagonista proviene de Contreras. Pero la principal influencia de la *Selva* se halla en su noción de la estructura —o, mejor dicho, en la falta de ella—: tanto en la *Selva* como en el *Peregrino*, la novela se concibe como una miscelánea, como un talego sorpresa en el que todo cabe (Lope de Vega, 1997: XVIII).

En cuanto a lo dicho en torno a la estructura, caben hacer algunos matices: aunque de estructura un tanto abierta, el *Peregrino* no es en modo alguno una aglomeración gratuita de materiales diversos; más allá del hecho de que posea una trama coherente, incluso sus interpolaciones están dispuestas con cierta harmonía; Avalle-Arce, por ejemplo, señala que la ubicación de los autos sacramentales en la novela obedece a "una arquitectura de deliberada simetría" (Lope de Vega, 1973: 24). Así, encontramos exagerada esa identificación con un "talego sorpresa"; asimismo, nos unimos a González Rovira en su negativa a aceptar las premisas de Avalle-Arce (Lope de Vega, 1973: 30): "La novela bizantina no es un mero 'cañamazo' […], sino que aprovecha las posibilidades del modelo clásico, con su dignificación de la prosa narrativa" (1996b: 208).

En cualquier caso, esto son, mayoritariamente, cuestiones valorativas: el hecho es que el Peregrino, si bien tiene una mayor unidad narrativa que la *Selva* y, sobre todo, da más importancia a la fábula —huella sin duda del reciente imperio de las ideas aristotélicas—, introduce dentro de sí, y en abundancia, distintos materiales no narrativos, tanto líricos como dramáticos, en mayor cantidad todavía que la novela de Contreras. Esta corriente iniciada por Jerónimo de Contreras, que se justificaba por las particulares tendencias del autor —que también había escrito el *Vergel de varios triunfos*—, por el carácter poco unitario de la novela sentimental y por la voluntad de crear un compendio de materiales que sirviesen de provecho a los lectores —a la manera, por ejemplo, de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel—, se asienta con el *Peregrino* en la novela bizantina consolidada. "Con la obra de Lope se confirma la tendencia a la inclusión de elementos heterodiegéticos, iniciada por Contreras, que será característica de todo tipo de novela

barroca" (González Rovira, 1996b: 225), si bien rara vez con la exuberancia con que la emplea nuestro autor.

El otro aspecto en el que se aprecia la huella de Contreras es en el "hábito de peregrino", esto es, en el aspecto espiritual. Ya se ha visto anteriormente que el tratamiento concreto de lo religioso varía considerablemente entre ambos autores, desde una actitud vitalista, activa y de tintes místicos en Contreras —la "mística beatería platonizante" de la que hablaba Avalle-Arce (Lope de Vega, 1973: 28)— al adoctrinamiento riguroso y asentado en el dogma y los símbolos comunes de Lope. Sin embargo, en ambos casos el aspecto religioso es central y, por más que pueda interpretarse también como el fruto de una cristianización de la espiritualidad de Heliodoro, la *Selva de aventuras* resulta una influencia más directa y, por tanto, más verosímil; cosa distinta es que las *Etiópicas* hayan podido servir también como referencia de que la novela de tipo bizantino también admite un sentimiento religioso fuerte, que es una posibilidad.

El primer elemento en el que se aprecia la influencia de la *Selva* es, en efecto, en el hábito de peregrino que llevan los protagonistas, tanto Pánfilo como Nise; asimismo Nise, al igual que Arbolea en la segunda versión de la *Selva*, no se limita a vestirse de peregrina, sino que finge ser varón. Este hábito, en propiedad, carece de una motivación religiosa; si bien Nise asegura a un pretendiente molesto "que por voto no podía vestirse, lo que no fuese jerga y hábito peregrino hasta haber visto en Compostela de Galicia al patrón de España" (Lope de Vega, 2016: 495), en realidad esto se trata de un puro embuste y, de hecho, en la novela si siquiera se pasa por ningún lugar ni remotamente cercano a Santiago de Compostela.

Esto no quiere decir, sin embargo, que toda la religiosidad de los personajes sea impostada. Al fin y al cabo, si bien no es cierto que emprendan su camino para peregrinar en un sentido religioso, los protagonistas —o, al menos, Pánfilo— visitan nada menos que tres de los centros marianos más importantes de España, esto es Montserrat, el Pilar y Guadalupe; por más que estas peregrinaciones azarosas tengan un "marcado carácter circunstancial y gratuito" (González Rovira, 1996b: 214), esto no es óbice para que tales visitas doten de un sentido cristiano a la peregrinación de los personajes, siquiera por yuxtaposición.

Lara Garrido afirma que "resulta obvio que el relato de las peripecias de Pánfilo y Nise en nada participa del ejemplar bíblico-patrístico de la *peregrinatio vitae*" (1984a: 47); por

el contrario, el autor del artículo considera que el modelo para los personajes es, en realidad, el de los héroes viajeros como Odiseo o Eneas, propios de la literatura épica (1984a: 48-49), enlazándolos, sobre todo, con el género literario. Desde luego, no puede negarse que la teoría literaria había hecho de la novela griega una forma de épica en prosa; asimismo, es cierto que una buena parte del papel del viaje de los personajes responde a una lógica de heroicidad y aprendizaje general, que no exclusivamente cristiano. El mismo Pánfilo, con sus astucias y su vigor pragmático, tiene un algo de odiseico en su perfil, menos cándido que otros héroes como Teágenes. El siguiente fragmento, también citado por Lara Garrido, podría servir de fondo para el héroe de Ítaca, y, de hecho, lo menciona explícitamente:

> Quien no ha peregrinado, ¿qué ha visto? Quien no ha visto, ¿qué ha alcanzado? Quien no ha alcanzado, ¿qué ha sabido? Y ¿qué puede llamar descanso quien no ha tenido fortunas, o por la mar o por la tierra?, pues como Ovidio dice, no merece las cosas dulces quien no ha gustado de las amargas, ni ha tenido regalado día en la patria quien no ha venido de larga ausencia a los brazos de sus amigos, ni alegre noche el que al fuego, cercado de la atenta familia, no ha contado sus peregrinaciones, como en Zacinto Ulises a su querida Penélope y deseado Telémaco. Pánfilo va llegando al dichoso día de su descanso y si bien no ha peregrinado, porque no venció a Troya ni con el animoso Cortés a la conquista de Nuevos Mundos, no ha sido poco valor haber defendido el pequeño suyo de tantas diferencias de asaltos de la Fortuna, y finalmente haber merecido por medio de tan innumerables trabajos el fin del descanso de la patria, que ya se le acerca (Lope de Vega, 2016: 640).

Sin embargo, a nuestro juicio, Lara Garrido se ha excedido a la hora de privar de simbología cristiana al peregrino; creemos procedente apuntar las observaciones de Teijeiro Fuentes: "la idea que subyace en estos relatos es la de presentarnos al hombre e identificárnosle con la imagen del peregrino en busca de una 'tierra-objetivo' figurados que supongan el final del camino" (1988: 26). Esta búsqueda, llena de tintes metafísicos y asociada a la compleción y a la identidad, aparece también mencionada en el texto de Lara Garrido (1984a: 25-26) y es descrita por Christine Marguet: "Le roman tient aussi du récit initiatique: c'est au terme d'une série d'épreuves qui pourrait être interminable que les héros réintègrent la société dont ils ont vécu en marge et retrouvent ou plutôt conquièrent pleinement leur identité" (2003: 82). Resulta, por tanto, sorprendente que el autor no haya reparado en la fácil conversión a la que puede someterse este esquema abstracto para convertirlo en una visión cristiana. Deffis de Calvo describe este anhelo general que articula el romance y su aplicación a la novela bizantina:

> El arquetipo del viaje es la peregrinación al centro o tierra santa. El centro místico, representado por el punto central de la circunferencia, equivale a lo interior, la contemplación, la unidad, lo inespacial o intemporal. Aristóteles lo denominó "motor inmóvil" y Dante "L'amor qui muove el sole e l'altre stelle". Simboliza el "estado paradisíaco" primordial (que algunos conciben como el retorno al antro materno) y la identificación con el principio supremo (2000: 37).

Así pues, este esquema, sugerente pero vacío de concreción, encuentra en la novela bizantina una doble significación: el impulso amoroso y la búsqueda divina. Así,

> el héroe de amor, joven casto que busca la felicidad en la correspondencia amorosa de su amada a la que solo accederá después de compartir con ella las más arriesgadas aventuras […] se transforma en la novela bizantina española en un peregrino, romero por la tierra, en busca de su acatamiento final a los ideales cristianos (Teijeiro Fuentes, 1988: 35).

Así pues, el peregrino, por más que no encuentre en esta novela la encarnación más estricta posible del arquetipo, dota de una dimensión religiosa el conjunto de las peripecias.

Del elemento de los autos sacramentales ya hemos hablado anteriormente; González Rovira considera que no guardan relación intrínseca con la trama (1996b: 214), mientras que autores como Deffis de Calvo (2000: 486) y Meunier (2010) consideran que son sus complementos y la reafirman. Sin deseo de ahondar demasiado en ello, creemos procedente señalar que es posible, al mismo tiempo, que los autos sean temáticamente independientes a la trama y, sin embargo, como un coro de tragedia griega, sugiriesen sentidos más generales y abstractos, aunque sea por mera evocación.

Sí querríamos mencionar, antes de cerrar este apartado, la persistencia del motivo de los eremitas, heredado directamente de la *Selva de aventuras* y fruto, sin duda, de la tendencia religiosa que había insuflado Contreras en el género, si bien es necesario señalar que "la proliferación de cuevas y ermitaños en la España de la Contrarreforma fue, como se sabe, enorme" (Egido, 1994: 206, nota 69), con lo que este motivo no tendría, a pesar de todo, un origen tan exclusivo.

En su segunda *Selva*, Contreras había ubicado dos ermitaños, ambos antiguos enamorados, que servían de primera guía en su peregrinación el uno a Luzmán, el otro a Arbolea. Lope, por su parte, los multiplica: tan solo en el ascenso por Montserrat ya añade ocho, y aún uno más acoge a Pánfilo en el episodio de los espíritus. De entre todos ellos,

únicamente el séptimo de Montserrat responde al arquetipo, fijado por Contreras, del antiguo enamorado desengañado, pero esto es suficiente para fijarlo en el género.

Mientras en la *Selva de aventuras* los eremitas funcionaban como imagen del desprendimiento y modelo del ascenso espiritual, en la novela de Lope parecen más bien un símbolo más, de ostentosa pobreza, de la Santa Iglesia Católica. La mayoría de ellos se limitan, como graves guardianes de la norma tridentina, a transmitir su doctrina a los viajeros. En ese sentido, tanto los ermitaños como los centros marianos sirven para lo mismo: son símbolos con los que la Iglesia alardea de su fuerza y que, además, carecen de equivalente entre la reforma protestante. En el *Peregrino* de Lope, la Contrarreforma encuentra muchos emblemas con que galonearse.

La *Selva de aventuras*, así pues, deja su impronta en el género de dos modos; por una parte, abriendo la estructura de las novelas a la hibridación y permitiendo la integración en la estructura bizantina de materiales diversos; por otra, la más importante, penetra la novela bizantina de un profundo sentimiento religioso. Ambos elementos están presentes de un modo del todo notable en *El peregrino en su patria*.

3.5. **La novela de un autor de comedias**

Si algo le granjeó el éxito a Lope de Vega entre las masas, esto fue, sin duda, su actividad teatral; en los paratextos de esta misma novela, aparte de adjuntar una impresionante lista de las comedias por él escritas —cientos de ellas—, ataca, en su prólogo, a aquellos que, adueñándose de su renombre, pretendían cosecharse el éxito que su labor merecía. Y es que la autoría del comediógrafo había llegado a ser sello de calidad reconocido, hasta el punto de usarse la expresión "es de Lope" no ya para encomiar comedias, sino productos de toda clase.

Con todo, este incuestionable éxito entre el público —del que Lope hace gala, tras el velo de la ironía, en el *Arte nuevo de hacer comedias*— sufría de un talón de Aquiles que le era inherente: precisamente por ser un éxito entre las masas, consolidaba en Lope la imagen de un poeta popular. Esto lo hacía blanco fácil de los desdenes de otros poetas como Góngora, cuya obra gozaba de una aceptación más restringida pero que podía vanagloriarse de ser lectura de una minoría culta.

Es probablemente el deseo de ganarse un aplauso más selecto el que lleva a Lope a embarcarse en la composición de géneros de mayor prestigio (cf. Lope de Vega, 2016:

13); los intentos a los que se entrega son numerosos, pero lo que aquí nos interesa es que, entre ellos, se encuentra la novela bizantina, empeño que cristalizará en *El peregrino en su patria*.

Famosa es la actitud de nuestro autor en lo que respecta a los preceptos clasicistas y su producción teatral:

> y cuando he de escribir una comedia, 40
> encierro los preceptos con seis llaves,
> saco a Terencio y Plauto de mi estudio
> para que no me den voces (Lope de Vega, 2006).

Lope se había ganado, como él mismo reconoce, el favor del público apelando a su gusto. Podría pensarse que la práctica del autor variaría considerablemente sus normas entre los géneros que escribe, sin embargo. Al fin y al cabo, ya hemos visto las declaraciones de McGrady que diferenciaban la prosa y el verso del autor (Lope de Vega, 1997: 27); el mismo Lope, en las *Novelas a Marcia Leonarda*, reconoce su inexperiencia con la novela —entendida en su sentido italiano, de relato corto— frente a su ingente producción teatral:

> Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua, diciendo así (Lope de Vega, 1968: 28).

Sin embargo, esta brecha, a pesar de lo aparente, no es tan grande; así, Lope más adelante, en la misma obra, que "demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte" (1968: 74). Observa González-Barrera, como mero *caveat*, que, propiamente, Lope no consideraba el *Peregrino* una novela en el mismo sentido que las que dedicó a Marcia Leonarda, si bien cree que la afirmación es válida también en el caso que nos ocupa (2016: 40); a esta inducción puede añadirse, como refuerzo, que autores como Lugo y Dávila sí consideran las *Etiópicas* y la *Leucipa* novelas, con lo que la brecha entre ambos géneros y su preceptiva no parece que sea insalvable (2023: 8).

Sin embargo, esto no debe interpretarse como que, en el *Peregrino*, Lope hace caso omiso a los preceptos y a los postulados de la crítica literaria; a fin de cuentas, la novela

bizantina, en su forma consolidada, es un género que nace en el seno del aristotelismo, por lo que, de haberlo ignorado, no podríamos considerar esta obra como tal. Más allá de este hecho de principio, ya hemos visto que, en la práctica, Lope sí se atiene, al menos en la mayoría de rasgos, a lo que se esperaría de una novela de este género —género todavía nonato, o, al menos, nunca construido siguiendo activamente los preceptos—, y, además, muestra un conocimiento suficiente de sus fundamentos teóricos no ya para seguirlos, sino para cuestionarlos y jugar irónicamente con sus límites. El afamado autor de comedias, pues, no concibe la escritura de su novela como una mera prosificación de su teatro —no solo, al menos.

No obstante, Lope sí muestra una importante teatralización de su prosa narrativa, quizá por su mayor seguridad en el género dramático (González Rovira, 1996b: 214-215). En palabras de Vilanova, el "confuso laberinto de intrigas, prodigios y sorpresas que inyecta a las aventuras de la novela bizantina el efectismo y la habilidad escénica de Lope, convierte el *Peregrino en su patria* en una verdadera novela de capa y espada" (1949: 137-138).

Uno de los aspectos en los que se manifiesta este aspecto de la novela es en el comportamiento de los personajes, galanes de comedia, como señalaba González Rovira (1996a: 243); en esta revisión del género, aspectos como los celos ganan importancia: así, Pánfilo, convencido de la infidelidad de Nise sin grandes pruebas de ello, afrenta de palabra a su amada y se lanza contra el supuesto ladrón de su honra para matarlo, lo que casi le cuesta la vida (2016: 157-158); Celio, por su parte, asesina por celos —según Finea, infundados (2016: 587)— a un hombre, y casi hace perecer a su propia hermana (2016: 588). La seguridad y la confianza —no siempre merecida, en la obra de Aquiles Tacio— que los amantes depositan el uno en el otro en la novela griega queda así diluida en un estado de alarma continuo.

Gran parte de este cambio se debe al cambio de la centralidad del concepto de castidad, individual, al de honor, social y que atañe al conjunto familiar y que resultaba de capital importancia en la producción dramática de la época (González Rovira, 1996b: 212). En efecto, la importancia del honor, encarnado en las mujeres de la familia, no solo se da en ásperas discusiones de enamorados, sino que tiene consecuencias narrativas más serias; Pánfilo y Nise huyen, en buena medida, por la amenaza de muerte que pende sobre sus cabezas y que Celio encarna en su búsqueda vengativa; por otra parte, cuando Pánfilo se ve obligado a herir a su amigo Jacinto en un duelo, este se produce, precisamente, porque

el otro, creyendo deshonrada a su hermana por el peregrino, lo reta, considerando que solo la sangre puede limpiar tal mancha.

No es, sin embargo, la visión adoptada en esta novela la más intransigente que aparece en las comedias, sino una más tendente a la concordia y al perdón; Pánfilo, concretamente, al saber de los amores y fuga de Celio con su hermana decide perdonarlos, porque, "teniendo en las manos el ejemplo de lo que él había intentado para engañar a Nise, y no siendo menos agravio que el de Celio, no le pareció justo pensar en venganza" (Lope de Vega, 2016: 386). Al respecto, González Rovira afirma: "Sin duda, el propósito didáctico cristianizante presente en todos los rasgos de la obra le obliga a adoptar ante la honra una actitud más acorde con la postura de la Iglesia católica, que sigue condenando como pecado mortal el asesinato como venganza restauradora del honor" (1996b: 213). Aparte de esto, creemos encontrar también un llamado al perdón común en el reconocimiento de las faltas propias en el otro, idea que, si bien "no es precisamente evangélica" (Lope de Vega, 1973: 35), sí facilita una cierta condescendencia para con los pecados ajenos —además de, claro está, ayudar a disculpar a los personajes, favorecer el final feliz y, también, dar ocasión, una vez más, al recurso a la ironía.

En el aspecto formal, uno de los recursos más importantes que Lope toma del teatro e incorpora a su novela es la inserción de la pareja secundaria, tan cara al teatro del Siglo de Oro (cf. González Rovira, 1996b: 224), representada en este caso por Celio y Finea, hermanos de los protagonistas y espejo de estos. El papel de esta pareja es complejo, y desempeñan tanto las acciones propias de un antagonista —en especial Celio— como encarnan un trasunto de los héroes, siendo también ellos peregrinos de amor —"también soy peregrino y extranjero de mi patria como tú", afirma Celio (Lope de Vega, 2016: 366).

Además de para aderezar la trama con variedad, estos segundos peregrinos sirven para explorar los papeles de los protagonistas y los caminos que podrían haber tomado. Como imagen especular de Pánfilo y Nise, Celio y Finea representan una versión degradada, por más que no lleguen a caer en la parodia ni sean, por lo general, caracteres negativos. Frente a la clemencia comprensiva que muestra Pánfilo ante la huida de su hermana con su cuñado, como ya hemos visto, Celio, aun después de cometer el mismo acto, sigue considerando al protagonista su enemigo —"Él merece serlo [un demonio]", afirma (2016: 376)— y, como ya hemos comentado, sus celos se saldan con la vida de un hombre

y casi la de su hermana. Pánfilo es presa de sentimientos feroces en algunas ocasiones, pero es claro que Celio representa una versión más sanguinaria del protagonista.

Por su parte, Finea sirve de reverso inconstante a Nise; ya Pánfilo se había sorprendido de "que su hermana con tanta liviandad hubiese desamparado su casa y seguido un hombre" (2016: 386); del mismo modo, Celio, incapaz de creerlo de Nise, había llegado a plantearse, contra la fe católica, que hubiera sido sometida por embrujos (2016: 382); la diferencia estriba, sin embargo, en que, si bien Nise tras su huida demuestra su firme adhesión amorosa a Pánfilo, loada como platónica por el autor (2016: 582), a Finea, oyendo hablar al guapo Felis —disfraz de Nise— como "en la hermosura de su rostro y suavidad de su lengua había estado transformada, solo se enterneció con sus pensamientos, dejándose llevar de su imaginación donde quisieron sus deseos" (2016: 510), volubilidad tanto más admirable cuando lo que narraba Nise no era otra cosa que el fingido rapto del hermano de Finea por los turcos; más adelante, la confesión de los sentimientos amorosos que alberga por el supuesto peregrino le valen a Nise la entrada en el calabozo (2016: 585).

Si introduce estos personajes, sin embargo, no es porque quiera "de todas las aficiones ylicitas, y deshonestas, [hacer] el fin desdichado" (Desconocido, 1554: A4a); la voluntad de Lope, como la de Pánfilo, es más conciliatoria; tanto es así que la obra culmina con un final feliz para todas estas parejas, cristalizada en una boda múltiple. Este recurso es, también, una huella de la tarea dramática de su autor, y desde el *Peregrino* quedará definitivamente incorporada en la novela bizantina (González Rovira, 1996b: 223).

Con el *Peregrino*, Lope "funde la novela bizantina con la comedia de capa y espada y crea la verdadera novela española de aventuras del siglo XVII" (Vilanova, 1949: 136). Las aportaciones que hace al género son, desde luego, numerosas:

> Sin embargo, inaugurando una tendencia que se consolida en las obras posteriores, tanto la historia principal como la trama secundaria de Celio y Finea, contrapunto de los protagonistas, así como varios de los relatos interpolados, tienen un desarrollo marcadamente cortesano, en los que abundan los elementos que la novela italiana y el teatro, incluido el propio Lope de Vega, se han encargado de popularizar en los años inmediatamente anteriores. Entre estos aspectos, señalaremos tan solo los lances de amor y de honra, el galanteo y las seducciones, los celos y los desafíos…, elementos que quedan definitivamente incorporados a nuestra novela bizantina, incluso en las obras más fieles a

los modelos clásicos, como parte del horizonte de expectativas del lector de novelas (González Rovira, 1996b: 212).

3.6. **Conclusiones**

Durán afirmaba que "no puede hablarse de una auténtica novela española de aventuras al estilo bizantino hasta la publicación del *Peregrino* de Lope" (1973: 172). En cierta medida, esto es cierto: el del Lope es el primer esfuerzo consciente de hacer una creación dentro del género, esto es, el primero que aplica los principios teóricos desarrollados por la crítica literaria de la época —la *Selva de aventuras* había devenido novela bizantina por influencia directa de la novela y no de una poética reflexionada. De esta manera, es en la obra de Lope en la que, por primera vez, la novela bizantina española adquiere un perfil maduro, con algunos rasgos, como el ineludible principio *in medias res*, que tanto la definirían en adelante.

Sin embargo, el *Peregrino* es también una novela *sui generis*, con notables divergencias con respecto al modelo griego; lo es, en parte, por la herencia de Contreras, que le aporta la variedad de materiales interpolados, la espiritualidad cristiana y, en parte, la ambientación cercana. Lo es también, y quizá de manera más importante, por las innovaciones propias de Lope de Vega que, dramaturgo con el aplauso perenne del público popular, decide acercar el género, poblando sus ubicaciones —ya no remotos reinos de otrora, sino la misma España de sus lectores en los años inmediatamente precedentes— con personajes directamente sacados de los tablones teatrales. Lope de Vega adopta el género bizantino que proponen los aristotélicos, acepta también el papel de la literatura prestigiosa de *docere* y *delectare* —la ingente copia de materiales doctrinales que trufan las páginas de su obra, de modo lucreciano, lo acreditan—, pero lo contamina con su propia producción teatral.

Algunos de estos rasgos novedosos de esta novela quedarán en ella, dándole un perfil singular; otros, en cambio, serán heredados por la tradición posterior. *El peregrino en su patria* es la primera novela bizantina plena de la literatura española y, de alguna manera, supone también una desviación, irónica y allanada, del género. Asimismo, supone una de las vías posibles que los autores de novela bizantina del futuro pudieran seguir; la otra es la marcada por el *Persiles* de Cervantes (González Rovira, 1996b: 226). Sin embargo, ninguna de ellas se sustraerá completamente de su influencia.

4. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

En 1617, un año después de la muerte de su autor, sale a la luz *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes. A diferencia de en los casos anteriores, en el de Cervantes contamos con numerosos testimonios que explicitan qué pretendía con la escritura de su obra, que, según su intención y de acuerdo con la opinión de sus amigos, había "de llegar al estremo de bondad posible" (Cervantes Saavedra, 1994b: 28).

Antes de entrar en ello, sin embargo, conviene resumir el argumento de la obra, a fin de que la exposición sea más clara. La novela se abre, de nuevo, con un comienzo *in medias res*: de una lóbrega prisión gobernada por bárbaros sacan al protagonista, llamado Periandro, para su ejecución, y lo suben a una barca; apiadados de él, sin embargo, no lo matan, pero una ola desbarata el bote y el joven, arrastrado por las olas, acaba en el navío de Arnaldo, duque de Dinamarca. Enterado allí de que Auristela, su hermana —según dice él mismo— ha sido apresada por los susodichos bárbaros, que matan a los varones que capturan y tratan de engendrar con las mujeres un líder mesiánico para su pueblo, Periandro se resuelve a disfrazarse de doncella para tratar de rescatar a Auristela. En la isla de los bárbaros, encuentra entre los prisioneros, disfrazada de varón, a la joven, a punto de ser sacrificada; no obstante, la belleza del héroe, tomado por mujer por los captores, excita entre ellos la discordia y acaban por prenderle fuego a su propia isla en la reyerta. Los protagonistas se dan a la fuga, guiados por un muchacho bárbaro que los lleva a una cueva donde viven sus padres, un español llamado Antonio que, tras dar consigo en la isla bárbara, se casó con una mujer del lugar, Ricla, con quien, convertida ya al catolicismo, crio a dos hijos: el muchacho, llamado Antonio como su padre, y una joven de nombre Constanza. Este grupo, al que se une un antiguo profesor de baile llamado Rutilio y una mujer llamada Transila, ambos antiguos prisioneros también de los bárbaros, se echan a la mar; por el camino se encuentran a Mauricio y Ladislao, padre y prometido de Transila, respectivamente, así como al maledicente Clodio y a la vieja cortesana Rosamunda. Se embarca el grupo en el navío de Arnaldo, que pretende a Auristela, pero un motín provoca la separación de los protagonistas; más tarde, el barco en el que viaja Auristela naufraga y, rescatados los navegantes, llegan a una isla gobernada por el rey Policarpo, donde ya está el otro grupo.

Allí, se da la situación de que Auristela es pretendida por Policarpo y Periandro por la hija de este, Sinforosa. Periandro y Auristela —en realidad Persiles y Sigismunda, y amantes en vez de hermanos— se ven obligados a fingir condescender con tales pretensiones, alentando cada uno las pretensiones de su rival hacia su amado. Durante

esta estancia, a lo largo de varias veladas, Periandro narra pormenorizadamente, aunque ocultando el origen de sus viajes, las aventuras vividas durante los dos años de separación de su amada hasta llegar al episodio de la isla bárbara, para fatiga de algunos de los oyentes. Entretanto, una bruja llamada Zenotia pretende al mozo Antonio y este, ofendido, trata de dispararle, con tan mal tino que, en lugar de a ella, hiere de muerte a Clodio; el asesinato accidental sirve a Policarpo, manipulado por la bruja y abrasado de deseo hacia Auristela, para retenerlos. Resuelve finalmente el rey fingir un ataque al castillo y hacerse definitivamente con su amada, pero el grupo logra la huida, Policarpo pierde la corona, Zenotia es ahorcada y Sinforosa muere de desamor.

Los protagonistas llegan a la Isla de las Ermitas, donde viven dos enamorados ermitaños en castidad; allí, para corregir el rumbo de su mala vida, queda Rutilio, mientras los peregrinos amantes, desaparecido el obstáculo de su estancia en la patria, vuelven a su casa. Se separan también del grupo Transila y su familia, así como Arnaldo, y los restantes acaban por arribar a Portugal. Siguen su camino por España, donde les acontecen distintas situaciones y Antonio padre vuelve a su pueblo natal, donde se asienta con su esposa. Continúan por Francia, donde se unen a la comitiva unas doncellas francesas y se reencuentran con Arnaldo y, tras distintas peripecias, arriban finalmente los protagonistas a Roma, objeto de sus viajes, donde Auristela se dispone a educarse como conviene en el catolicismo. Una vez más, la pareja es allí víctima de las insidias de una mujer, Hipólita, que, enamorada de Periandro, hace que otra bruja envenene a Auristela; ante la enfermedad de su amada, Periandro vela por ella hasta enfermar también y, temiendo Hipólita que muriera el objeto de sus amores junto con su rival, manda parar el hechizo. No parece haber ya obstáculo que impida la boda de los protagonistas, pero la voluntad de Auristela flaquea y resuelve hacerse monja; roto de dolor, sale Periandro a las afueras para estar solo y allí oye por casualidad a Rutilio, que ha vuelto para buscarlos, hablando con un ayo suyo, y descubre así el lector los orígenes del viaje de los protagonistas: Persiles es príncipe de Tile —la *ultima Thule* de Virgilio— y Sigismunda de Frislandia; estaba esta prometida con el hermano mayor de Persiles, Maximino, rey de Tile, pero Persiles y ella se enamoraron y, con la complicidad de la madre de este, se dieron a la fuga; en el momento de la narración, Maximino está moribundo de una enfermedad, con lo que se hace factible la vuelta al hogar. Antes de poder transmitir la nueva, sin embargo, Periandro es herido, aparentemente de muerte, por un rufián, amante de Hipólita; Auristela llega allí y, viendo a su amado herido, se echa a él. Maximino llega moribundo

y, reconciliado con su hermano en el lecho de muerte, celebra la boda de los protagonistas, ya Persiles y Sigismunda de nuevo, antes de exhalar el último aliento. Arnaldo, por su parte, se casará con la hermana de Sigismunda, y el joven Antonio con Félix Flora, una de las doncellas francesas. De esta manera, los peregrinos amantes pueden alcanzar el matrimonio y, tras volver a su reino, dejar tras de sí un linaje.

Como en el caso del *Peregrino*, el *Persiles* se trata ya de una novela bizantina madura, acaso incluso más que la de Lope, que se nutre de la teoría literaria aristotélica y muestra los rasgos propios del género; asimismo, si bien la plétora de episodios y narraciones interpoladas es notable, la fábula es unitaria y clara, con un hilo conductor bien definido. En cierto sentido, como se verá, *Persiles y Sigismunda* es la novela bizantina más arquetípica, y la más semejante al trazado que la teoría diseñó a partir de Heliodoro.

Antes de ahondar en la obra en sí misma, sin embargo, analicemos, siquiera superficialmente, los textos en los que Cervantes dejó constancia la consideración que tenía de esta, así como los distintos acercamientos prácticos que precedieron a la novela que sería, a su juicio, su *opus magnum*.

4.1. El proyecto de escribir "el mejor [libro] que en nuestra lengua se haya compuesto"

En todos los textos en los que Cervantes hace referencia a su futura obra, que nunca llegaría a ver publicada, lo hace en términos elogiosos, prometedores, en los que, si bien permite espacio a la prudencia ante una empresa sin terminar, no hace esfuerzo por ocultar su entusiasmo. Así, en la dedicatoria de la segunda parte del *Quijote* escribe:

> con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible. Venga Vuestra Excelencia con la salud que es deseado, que ya estará *Persiles* para besarle las manos, y yo los pies, como criado que soy de vuestra excelencia (Cervantes Saavedra, 1994b: 28).

Asimismo, en las *Novelas ejemplares*, aparte de mostrar la ambición de su proyecto también asociaba —y esto nos resulta de más utilidad que la alabanza genérica— su novela con el autor de las *Etiópicas*: "Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no

sale con las manos en la cabeza" (Cervantes Saavedra, 1982a: 65). Si no supiéramos ya que el *Persiles* sigue el modelo marcado por Heliodoro, el propio autor nos habría puesto sobre la pista.

Así pues, el *Persiles*, "el gran *Persiles*", como lo llama reiteradas veces el autor (cf. Cervantes Saavedra, 1997: 18), según señala Romero Muñoz, "*había de ser* su obra maestra" (Cervantes Saavedra, 1997: 16). Puede entenderse que una parte de ello se debiese a una actitud análoga a la voluntad de Lope de ganarse prestigio a través de un género de mayor consideración (Lope de Vega, 2016: 13); en palabras, de nuevo, de Romero Muñoz, "al artista ya viejo e incluso cansado del continuo sentirse llamar 'escritor festivo', 'regocijo de las musas', etc., le habría de resultar *imprescindible* un triunfo 'de otro tipo': un éxito incluso menos clamoroso, pero, esta vez, con una obra *seria*" (Cervantes Saavedra, 1997: 30). Debemos considerar, sin embargo, qué ideas estéticas regían la construcción de tal obra.

Ya hemos citado en distintas ocasiones lo defendido por el Canónigo de Toledo, personaje del *Quijote* en quien, a juicio de Bataillon, vertió Cervantes "sus más caras ideas de la novela y del teatro" (1966: 792). Buena parte de las reflexiones de este personaje se dirigen a denostar las novelas de caballerías de su tiempo y sus faltas artísticas, especialmente en lo que respecta a su total carencia de verosimilitud; si bien estas críticas son útiles para desentrañar su posicionamiento, en este momento nos interesa más la exposición que hace de forma positiva de este.

Así pues, el Canónigo, a pesar de su desdén hacia los libros de caballerías, les reconoce algunas virtudes: la variedad y la posibilidad de plasmar en ellos caracteres ejemplares:

> el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, [describiendo] naufragios, tormentas, rencuentros y batallas; pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico,

> ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurílalo, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.
>
> —Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso (Cervantes Saavedra, 1994a: 554-555).

Más allá de las características concretas descritas, resulta especialmente relevante la adscripción de esta novela de caballerías ideal a la épica, que "también puede escribirse en prosa como en verso", con lo que el canónigo se adscribe, además de a la tradición clásica, a las teorías poéticas aristotélicas, que, como se ha visto, consideraban la ficción, y no el verso, como la esencia de la poesía.

El pasaje en su conjunto propone algo más que una preceptiva sobre los rasgos propios de una —hipotética— buena novela de caballerías; hasta cierto punto, es también una propuesta concreta, el esbozo de un proyecto. De hecho, el propio personaje admite haberse puesto manos a la obra y haber iniciado la labor de componer la hipotética novela:

> he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas. Y para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados desta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que solo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación (Cervantes Saavedra, 1994a: 556).

Varios rasgos destacan en la descripción de este hipotético libro de caballerías: por una parte, "en el discurso programático del canónigo de Toledo […] la norma de la variedad y de la libertad narrativa prevalece sin disimulo alguno sobre cualquier otra consideración" (Blanco, 1995: 630); por otra, el papel ejemplar de los personajes, que

sirven como modelo de virtud; finalmente, los mandatos habituales: la verosimilitud y "enseñar y deleitar juntamente", ambos apenas esbozadas, ya que ya anteriormente habían sido objeto de detallada caracterización a partir de la negativa descripción de los contenidos de los libros de caballerías.

Varios autores han señalado la coincidencia de las posturas del canónigo con los postulados de los autores aristotélicos, particularmente Tasso (cf. Forcione, 1970: 100-101); en ambos casos, al menos, uno de los principales objetivos es la dignificación de un género hecho, a juicio de los clasicistas, sin arte —el *romanzo*, en Italia; en España, el libro de caballerías—, purgándolo de sus defectos, en particular de sus elementos irracionales, y asimilándolo a la épica clásica.

El hecho de tener esbozado un esquema general para una novela aristotélica y racional ha dado que sospechar a algunos autores: "It is clear that the Canon of Toledo's plan for the ideal book of chivalry was Cervantes' general formula for the *Persiles*, and it is tempting to believe that the hundred pages which the canon claims to have written […] are Cervantes' first sketch of his final work" (Forcione, 1970: 169). Otros autores, como Romero Muñoz, consideran que el "texto del canónigo, aun siendo en muchos detalles sin duda relacionable con los dos primeros libros del *Persiles*, más bien parece un puro esquema del 'perfecto libro de caballerías', parecido a los que del perfecto poema heroico había publicado Torquatto Tasso" (Cervantes Saavedra, 1997: 21, nota 2). Personalmente, nos decantamos por esta última opción: si bien es evidente que existen importantes concomitancias —el "desaforado bárbaro fanfarrón", descripción precisa del Corsicurvo del *Persiles* y aun de otros personajes de la novela, resulta especialmente revelador—, también hay diferencias significativas: especialmente, la falta de un héroe particularmente marcial, de "un capitán valeroso […], mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados", en una palabra, de un protagonista que merezca más que por su cortesía el apelativo de caballero —precisamente lo que permitiría considerar dicha novela un libro de caballerías.

En cualquier caso, se trata del programa para una forma de épica en prosa, precisamente el género al que pertenece —a juicio de neoaristotélicos como López Pinciano— *Persiles y Sigismunda*, por lo que lo allí expuesto no debe desdeñarse. En particular, el catálogo de escenas recuerda al que hacía Tasso en su propio tratado, y refleja una preocupación común: la conciliación de lo verosímil y lo maravilloso (cf. Tasso, 1595: libro II). Esta difícil unión —que llegó a ser casi una obsesión para muchos autores (cf. Forcione, 1970:

33), resultará fundamental en la poética del *Persiles* —si bien de una manera mucho más amplia, rica y ambivalente que lo aquí expuesto.

Parte de esta visión más abierta que presenta Cervantes se debe a que, a pesar de la opinión de autores como Bataillon (1966: 792), que consideran el personaje portavoz sin mediaciones de las ideas del autor, el canónigo, en realidad, no refleja *todas* las ideas de Cervantes; como ha señalado Forcione, en realidad el resultado de la discusión entre este aristotélico ficcional y el Quijote no es tan claro como cabría esperarse, sino que admite ironía y reservas hacia ambos lados del debate —especialmente porque en él se admite la posibilidad de las obras sin verosimilitud de deleitar (cf. Forcione, 1970: 127). También de estas ironías se nutrirá el *Persiles*.

Probablemente, el discurso del canónigo de Toledo no se refiera específicamente a la composición del *Persiles*, a no ser que el proyecto hubiera cambiado lo suficiente como para pasar de ser un libro heroico, de caballerías, a cambiar de género y "a competir con Heliodoro" (Cervantes Saavedra, 1982a: 65), cosa que parece francamente improbable y difícil de encajar en cualquier cronología hipotética de las manejadas por la crítica (cf. Cervantes Saavedra, 1997: 17-31); tampoco es, por otro lado, un testimonio hecho por boca del autor, y conviene admitir la posibilidad de ambivalencias, contradicciones e ironías. Al mismo tiempo, sin embargo, supone un programa que permite apreciar una adscripción, aunque acaso no total, a una corriente literaria, el aristotelismo, y la planificación de un proyecto con notables concomitancias con la obra póstuma de Cervantes: una épica en prosa apuntalada sobre la verosimilitud.

4.2. **Los ensayos previos: *El amante liberal* y *La española inglesa***

También en otros pasajes se encuentra información interesante que esclarece la novela póstuma del escritor. No pretendemos pasar revista a su producción entera, tratando de encontrar un sentido evolutivo que culmine en su novela bizantina —evolución que, como señala Romero Muñoz, no ha sido nunca suficientemente probada, ni en la dirección al realismo ni de este al idealismo (Cervantes Saavedra, 1997: 29). Sin embargo, no es necesario trazar un desarrollo lineal en la creación del autor para encontrar antecedentes significativos: los textos escritos por Cervantes que prefiguran la composición del *Persiles* no se limitan a declaraciones teóricas; también existen verdaderos casos prácticos en los que, de una manera u otra, el autor ensayó el esquema de la novela bizantina.

En concreto, estos ensayos se ubican, como versiones en miniatura, en las *Novelas ejemplares*, que, por su condición de recopilatorio, que permite la exploración de distintas temáticas y tonos sin comprometer el resto de relatos, supone un campo de pruebas excelente.

Generalmente, se admiten al menos dos ejemplos de *novellas* bizantinas: *El amante liberal* y *La española inglesa*. Algunos autores, como Teijeiro Fuentes, amplían la nómina e incluyen en tal número también *La gitanilla* (Guijarro Ceballos y Teijeiro Fuentes, 2007: 114); creemos, sin embargo, que, por más que la obra sea un relato de amores idealista y, en cierto modo, también de aventuras, carece de parecidos significativos más allá de estos. Según Lara Garrido, que subsume la poética tras la novela bizantina en la general del romance, resulta improcedente hacer distinciones de este tipo por medio del "señalamiento de 'rasgos comunes' de carácter heterogéneo y escasa precisión" (1984a: 22), con lo que, a su juicio —si aplicamos sus criterios—, *La gitanilla* también podría ser considerada como tal; sin embargo, coincidimos con González Rovira en que "los rasgos del *romance*, según los estudios de Frye, Deyermond o Riley, son insuficientes para caracterizar la narrativa bizantina griega y barroca y distinguirla de otros géneros englobados bajo esta denominación de *romance*" (1996b: 209-210, nota 2), por lo que nos atenemos a nuestro juicio y descartamos la inclusión de la obra en tal género.

4.2.1. *El amante liberal*

El siguiente ejemplo de la lista es *El amante liberal*; en este caso, la relación con el género se hace evidente desde el principio in *medias res*, que, a través de las reflexiones de los aristotélicos, llegó a ser —aunque no hasta después de la *Selva*, que todavía no muestra este rasgo— "condición *sine qua non* de las novelas bizantinas" (Zimic, 2005a: 16). La temática es también conocida: un joven enamorado es hecho cautivo y, tras reunirse con su amada, a quien creía muerta, y conseguir darse a la fuga junto a ella, se casa con ella. El escenario marítimo, las tormentas, los naufragios, incluso la ubicación —"el ámbito narrativo de *El amante liberal* es nada menos que todo el Mediterráneo oriental" (Cervantes Saavedra, 192: 29)— acaban de colorear la obra de un aspecto reconocible para el género.

La relación entre este relato y el género se hace todavía más estrecha: Zimic, que ya había señalado —aunque, en nuestra opinión, de forma poco convincente— la influencia de

Aquiles Tacio en *El licenciado vidriera* (1975), encuentra, esta vez, a nuestro modo de ver, con mayor acierto, la influencia de este autor en *El amante liberal*; así, por ejemplo, respecto al engaño con que los corsarios fingen la muerte de Leucipa, ejecutando a una prostituta vestida con sus ropas (Ach. Tat. VIII 16 1-2), Zimic hace notar que "a Cervantes le interesó este incidente, pues lo reintroduce en su obra, pero solo de manera alusiva" (1989: 153): "sería bueno comprar otra esclava, y en el viaje fingir o hacer de modo como Leonisa cayese enferma, y que una noche echarían la cristiana comprada a la mar, diciendo que era Leonisa, la cautiva del Gran Señor, que se había muerto" (Cervantes Saavedra, 1982a: 202). A juicio del cervantista, "con buen gusto, Cervantes optó por una 'muerte' menos sensacionalista y de más transcendencia humana" (Zimic, 1989: 153), lo que supondría una cierta crítica o distanciamiento hacia el episodio de la *Leucipa*; cabe apuntar, sin embargo, que la teatralidad del episodio de la novela griega es, con toda probabilidad, un rasgo buscado por el autor, y que el hecho de que Cervantes plantee la posibilidad de hacer un hecho análogo sin llevarlo realmente a cabo puede verse tanto a modo de crítica como a modo de homenaje, si bien es cierto que el plan es calificado de "disparate" (Cervantes Saavedra, 1982a: 202). La concomitancia de situaciones ante el descubrimiento de que Leucipa o Leonisa siguen con vida, señalada por el propio Zimic (1989: 153-154), sin embargo, contribuye, a nuestro juicio, a relativizar la hipótesis de la ironía.

Cervantes imita, asimismo, el "cuadrángulo amoroso" (Zimic, 1989: 157) en el que se ven enredados Leucipa y Clitofonte, pretendidos por Tersandro y Mélite, respectivamente, si bien es una situación que también se da, hasta cierto punto, en las *Etiópicas* en el episodio de Ársace. Cervantes, sin embargo, aporta un rasgo original al hacer del cadí, pretendiente de Leonisa, "mísero y anciano" (Cervantes Saavedra, 1982a: 202), rasgo que heredará el Policarpo del *Persiles*, también involucrado en una situación análoga, si bien, en este caso, es su hija y no su esposa la que pretende al protagonista masculino.

De *Leucipa y Clitofonte* también habría heredado el relato, en una relación más significativa, aunque acaso menos clara, la importancia dada a la libertad de la mujer y a la castidad relacionada con ella, que tan elocuentemente había expuesto Aquiles Tacio en el discurso con que su protagonista se defendía de Tersandro:

> ὁπλίζου τοίνυν, ἤδη λάμβανε κατ' ἐμοῦ τὰς μάστιγας, τὸν τροχόν, τὸ πῦρ, τὸν σίδηρον […]. ἐγὼ δὲ καὶ γυμνὴ καὶ μόνη καὶ γυνή, καὶ ἓν ὅπλον ἔχω τὴν

ἐλευθερίαν, ἣ μήτε πληγαῖς κατακόπτεται μήτε σιδήρῳ κατατέμνεται μήτε πυρὶ κατακαίεται. οὐκ ἀφήσω ποτὲ ταύτην ἐγώ. κἂν καταφλέγῃς, οὐχ οὕτως θερμὸν εὑρήσεις τὸ πῦρ.

Ármate entonces, empuña ya contra mí los látigos, la rueda, el fuego, el hierro […]; yo, desnuda, sola y mujer, tengo por toda arma la libertad, que no pueden penetrar golpes de hierro ni quemar el fuego. Jamás la entregaré. Y aunque me prendas fuego, descubrirás que las llamas no tienen tal ardor (Ach. Tat. VI 22, 4).

También Leonisa consigue, a lo largo de sus múltiples peripecias, cercada de amos y corsarios lujuriosos, mantenerse virgen —un triunfo moral y hasta existencial; "para los lectores de esa época la preservación de la virginidad de la heroína era análoga a la supervivencia física" (Zimic, 1989: 155). El concepto de la libertad de Leonisa se halla ya en el título mismo del relato, que resalta la liberalidad del protagonista, Ricardo, capaz de renunciar a su amada, solo para recordar que, en realidad, esta nunca estuvo en sus manos: "siempre fui mía, sin estar sujeta a otro que a mis padres" (Cervantes Saavedra, 1982a: 215); "el verdadero amor, el más precioso don humano, solo lo es cuando es libremente correspondido" (Zimic, 1989: 162).

Así pues, en palabras de Avalle-Arce, "Cervantes en *El amante liberal* nos brinda una novelita bizantina a la altura de las circunstancias de la España imperial de 1570" (Cervantes Saavedra, 1982a: 30); sin embargo, la correspondencia no es del todo exacta. Como hemos señalado, el amor recíproco es un rasgo esencial de la novela bizantina; sin embargo, "en *El amante liberal* el tema del amor es central, pero por gran parte de la novela el de Ricardo es rechazado por Leonisa" (Cervantes Saavedra, 1986: 7). La diferencia podría no parecer especialmente importante, pero modifica significativamente el esquema por el que se concibe el amor, pasando de dos enamorados que pasan por vicisitudes con el fin de estar juntos a una relación asimétrica en la que el amante pasa por estos peligros con el fin de mostrarse digno del amor de su amada, que solo se otorgará, como premio, al final de la obra.

Parece contradictorio que una obra en la que tiene tanta importancia la libertad de la mujer para decidir sobre sus sentimientos hacia sus pretendientes —libertad matizada convencionalmente por la obediencia a los padres, pero libertad al fin— se conjugue con un esquema en el que esta, al modo de las novelas de caballerías (cf. García Gual, 2020: 167), esta se concibe como premio, pero así es el esquema operativo. El mismo Zimic lo

reconoce: "¿Por qué […] favorece Leonisa […], a tan despreciable individuo […]? […] ¿No se lo 'daría' [su favor al otro pretendiente] quizás Leonisa de manera premeditada, con el específico propósito de demostrar con ello su 'desdén' y 'aborrecimiento' a Ricardo?" (1989: 161). Leonisa, por tanto, trata de darle una lección a Ricardo; Ricardo, por su parte, tiene que mejorar como ser humano y como amante —lo que, paradójicamente, implica respetar la libertad de la persona amada— para merecer el amor de Leonisa, que obtendrá tan pronto como pruebe su valía. El tercero en discordia, el favorecido, no es, según esta lectura, más que una pieza en el juego del que Ricardo es protagonista y Leonisa el premio.

4.2.2. *La española inglesa*

Esta divergencia —que no error, a menos que se considere desde el punto de vista de su adecuación al modelo bizantino— queda corregida en la otra *novella* bizantina de Cervantes, *La española inglesa*. En esta obra, la protagonista, Isabela, tras criarse como hermana adoptiva del inglés Ricaredo, se enamora de él y es correspondida desde un inicio. Los rasgos en común con la novela bizantina son numerosos, y también lo son las concomitancias con sus otras dos obras del género:

> Los paralelos entre *La española inglesa* y el *Persiles* se dan a todo nivel. Por ejemplo, entre los temas mayores coinciden ambas novelas en aventuras marítimas, en el intenso y casto amor de los protagonistas, que se verá recompensado con el matrimonio cristiano, en la peregrinación a Roma, en la importancia insoslayable del tema de la religión en las dos. Algunas de las coincidencias entre los temas menores son la fealdad temporaria de ambas protagonistas inducida por un veneno, y como consecuencia, la vanidad de los hechizos (Cervantes Saavedra, 1986: 9).

La española inglesa, así pues, no se limita a seguir el camino marcado por Heliodoro y Tacio; también incorpora elementos innovadores de la novela bizantina española. La importancia de la religión y su encarnación en el peregrinaje son algunos de sus rasgos más significativos. De manera quizás más significativa todavía, hacia el final de la novela la protagonista casi está a punto de ingresar en un convento, creyendo que su amado ya no volverá, y solo en el último momento se reúnen y se casan; no es difícil ver en esto un eco de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y la vocación religiosa de Arbolea, cumplida en la primera versión y evitada en la segunda en favor del matrimonio cristiano. Otros aspectos, como el cautiverio del protagonista y el relato intradiegético que hace, acercan la obra al modelo.

Asimismo, el veneno que marchita la belleza de la heroína, que repetirá con Auristela, sirve para probar las tesis amorosas platónicas y para demostrar que el amor del protagonista no está puesto en los mudables bienes corporales, sino en la belleza del espíritu: "Ricaredo se la pidió a la reina, y le suplicó se la dejase llevar a su casa, porque el amor que la tenía pasaba del cuerpo al alma, y que si Isabela había perdido su belleza, no podía haber perdido sus infinitas virtudes" (Cervantes Saavedra, 1986: 81-82). El amor que los protagonistas profesan, en efecto, encaja con el platonismo recíproco de estas obras; el objetivo de los protagonistas no es tanto hacerse dignos del amor de sus amados como de la unión matrimonial. La condición de prueba que da mérito a la firmeza del amor de los trabajos del héroe es en este caso explícita, y exigida por la propia reina de Inglaterra:

> Ni […] estará [casado] con Isabela hasta que por sí mismo lo merezca. Quiero decir que no quiero que para esto le aprovechen vuestros servicios ni de sus pasados: él por sí mismo se ha de disponer a servirme y a merecer por sí esta prenda, que yo la estimo como si fuese mi hija (Cervantes Saavedra, 1986: 56-57).

Es cierto que, como en el caso de *El amante liberal*, aquí también se ve impuesta una prueba al varón para ganarse a su amada; no obstante, "*La Española inglesa* begins with the mutual consent of a pair of lovers to get married with the blessing of the parents of the young man" (el Saffar, 1974: 151), con lo que, en realidad, de lo que se trata es de conseguir alcanzar la unión matrimonial. Así pues, *La española inglesa* encaja, a grandes rasgos, con lo esperable en una novela bizantina; su tratamiento del sentimiento amoroso, a diferencia de en la otra *novella*, no es una excepción.

Sin embargo, no se trata de una novela bizantina perfecta, ni siquiera en miniatura; para empezar, la obra carece del característico comienzo *in medias res* propio del género, ausente todavía en los primeros acercamientos al género, pero difícilmente excusable en obras compuestas bajo la guía de una poética creada por teóricos que tanto habían resaltado las bondades del arranque de las *Etiópicas*. Pero, sobre todo, lo que acaba de separar la obra de la completa adhesión a la novela bizantina es que "en el prototipo romántico griego ambos protagonistas sufren las peripecias y ambos se debaten en sus riesgos hasta el *happy end*" (García Gual, 2020: 167); aquí, sin embargo, solo Ricaredo sale, para mostrar su valía, a capturar navíos, y solo Ricaredo es hecho cautivo. Por la mayor parte, Isabela adopta, en lo que a las aventuras se refiere, un rol pasivo.

Cierto es que la heroína es víctima de envenenamiento, lo que la pone en riesgo y, de hecho, casi le cuesta la vida; no obstante, incluso este episodio supone una prueba más bien para Ricaredo, que encuentra oportunidad de mostrar que el suyo es un amor verdadero al perseverar en él a pesar de que, por la enfermedad, Isabela "quedó tan fea, que como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad" (Cervantes Saavedra, 1986: 81).

Por lo demás, Isabela no corre aventuras dignas de tal nombre. Incluso cuando se enfrenta a un viaje por mar, motivo que da ocasión a tantos y tan variados peligros y que supone uno de los escenarios predilectos para que los novelistas hagan demostración del poder de la Fortuna sobre los pobres protagonistas, el autor lo despacha en pocas líneas:

> Aquella noche se hizo el bajel a la vela, y habiendo con próspero viento tocado en Francia y tomado en ella los reca[u]dos necesarios para poder entrar en España, de allí a treinta días entró por la barra de Cádiz, donde desembarcaron Isabela y sus padres, y siendo conocidos de todos los de la ciudad, los recibieron con muestras de mucho contento (Cervantes Saavedra, 1986: 87).

Por este motivo, tampoco *La española inglesa* encaja del todo en el molde de la novela bizantina. Da la impresión, en cierto modo, que lo que le falta a esta obra para serlo plenamente se halla presente en *El amante liberal*, mientras que, a su vez, ostenta aquellos rasgos de los que la otra carece. Lo más probable es que esto no se trate de una casualidad: posiblemente, cuando Cervantes proyectó el trazado de sus *Novelas ejemplares*, ante la perspectiva de ensayar el género bizantino, dividió sus rasgos entre las dos obras que se adecuaban al mismo, posiblemente para evitar, si repetía todas las características de la obra, una sensación de repetición entre ambos relatos que provocase el hartazgo del lector; asimismo, la limitación de algunos recursos en cada novela —como el comienzo *in medias res* o la concatenación de aventuras que afectan a los dos personajes— permiten prestarle mayor atención a su desarrollo en cada obra, con lo que el valor experimental de estas aumenta, además de evitar la sensación de excesivo recargamiento que, quizá, podría provocarse con un esquema verdaderamente bizantino contado en tan pocas páginas; finalmente, también cabe la posibilidad, que no necesariamente es excluyente con las otras hipótesis, de que, por así decirlo, Cervantes se estuviera reservando para el *Persiles*, y no quisiera hacer uso de todos los rasgos de una novela bizantina hasta esta obra, que habría de ser la última.

En cualquier caso, Cervantes aprovechó la ocasión que le brindaban las *Novelas ejemplares* para plasmar de forma práctica aquellas ideas estéticas y motivos que tan hondamente le interesaban. Así, en *La española inglesa*, pero también en *El amante liberal*, aunque por distintos motivos, como afirmaba Avalle-Arce, Cervantes realizó "una miniatura del *Persiles*" (Cervantes Saavedra, 1986: 10); con el aprendizaje adquirido, el autor ya estaba listo, ahora sí, para emprender la composición de una novela bizantina con las dimensiones propias de la épica en prosa que era.

4.3. **La peregrinación de Persiles y Sigismunda**

> Todas estas convenciones literarias del género novelesco son escrupulosamente observadas por Heliodoro; es inútil indagar su originalidad en el tema, en la acción o en el desenlace, en la presencia o ausencia de los dioses y en la finalidad de la novela. Donde se nos revela, en cambio, su individualidad es en la decidida voluntad de dar un significado a estas convenciones, y en la estructura de la novela; en ello se manifiesta la novela de Heliodoro diferente —y superior— al resto de las novelas griegas conservadas […]. Aquí se ve clara la diferencia existente entre Heliodoro y un Jenofonte de Éfeso; mientras en éste los viajes podrían ser incrementados *ad libitum*, porque no tienen otra finalidad que mostrar las penalidades y la fidelidad de los héroes, en Heliodoro se sabe que hay una meta, y los viajes constituyen progresivos acercamientos a ella (Crespo Güemes, 1979: 23-25).

En buena medida, estas palabras de Crespo Güemes respecto a las *Etiópicas* son aplicables a Cervantes y a su *Persiles*; como señalan numerosos autores, "el *Persiles*, a pesar de algunas reticencias e ironías, representa la obra más fiel a los modelos clásicos, especialmente a Heliodoro" (González Rovira, 1996b: 227), con lo que, en cierto modo, es la menos original de las novelas bizantinas —por más que, en tanto que es ninguno de los ejemplos anteriores se había acercado tanto al modelo, en ese sentido resulta una novedad en las letras españolas—, pero, al igual que su modelo con el que se atrevía a competir, dota a la estructura de un sentido más cerrado que organiza el trayecto en un esquema que, aunque abierto, tiene un final preestablecido, con lo que la obra adquiere definición y pierde buena parte de su carácter episódico.

En efecto, las novelas bizantinas publicadas anteriormente contaban con una estructura que carecía de un final intrínseco: en *Clareo y Florisea*, una vez la pareja protagonista sale de escena, la obra se centra en los periplos de Isea hasta que esta se cansa de vagar y, ya rendida, se retira a la Ínsula Pastoril; en *Selva de aventuras*, en la versión de 1565, a pesar de la importancia de la figura del romero, que parecería preludiar un lugar al que

se dirige el peregrinaje, la historia termina con la vuelta del protagonista a su patria, pero esta no se produce hasta que, a capricho del escritor, un sueño profético, en el que ve a Arbolea desposada con Cristo —imagen de su inminente consagración— sobreviene a Luzmán y le hace querer volver; en la *Selva* de 1583, el punto final lo marca el reencuentro de los protagonistas, que es tan azaroso e indefinidamente prorrogable como el regreso del protagonista en la primera redacción; finalmente, el *Peregrino*, a pesar del mayor cuidado que muestra en la construcción de la fábula frente a sus antecesores —influjo, sin duda, de los preceptos aristotélicos—, tampoco establece una meta que estructure el conjunto de peripecias, sino que la obra termina con la reunión y el perdón azarosos de los implicados en la trama.

Por el contrario, las peregrinaciones de *Persiles y Sigismunda* sí tienen un objetivo —por más que, en realidad, la novela no termina en el mismo momento en que lo alcanzan—: Roma, asiento del catolicismo. De esta forma, el texto encuentra un delicado equilibrio entre una trama más o menos unitaria y la posibilidad de inundar sus páginas con todo tipo de episodios:

> Las características del argumento central, hilo lo bastante firme como para salvaguardar una aparente unidad y lo bastante tenue como para no excluir ningún tipo de material narrativo, favorecen el surgir, en torno al deambular de los héroes, de relatos heterogéneos, de fragmentos textuales de las más dispares genealogías (Blanco, 1995: 629).

El objetivo de los protagonistas, además, tiene una significación religiosa, con lo que su viaje se convierte, de manera más plena, en un verdadero peregrinaje: así, dice Persiles:

> Mi hermana y yo vamos, llevados del destino y de la elección, a la santa ciudad de Roma y, hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno ni libertad para usar de nuestro albedrío. Si el cielo nos llevare a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaremos en disposición de disponer de nuestras hasta agora impedidas voluntades (Cervantes Saavedra, 1997: 226-227).

La causa de esto es, además, religiosa: "Auristela […], por haber nacido en partes tan remotas y en tierras adonde la verdadera fe católica no está en el punto tan perfecto como se requiere, tenía necesidad de acrisolarla en su verdadera oficina" (Cervantes Saavedra, 1997: 662). Resulta, además, que por pura casualidad el viaje hacia la Ciudad Eterna se produce en año de jubileo (1997: 576), con lo que su peregrinaje en sentido laxo se torna oficialmente una peregrinación en sentido estricto; en esta ocasión, los hábitos con que

se cubren no son tan solo un disfraz —aunque también sirvan para ocultarse— ni un mero símbolo extradiegético:

> …era tanta la gente que concurría para ver a Auristela, de quien sola había salido la fama de lo que había que ver en todos, que fue parecer de Periandro mudasen los trajes de bárbaros en los de peregrinos, porque la novedad de los que traían era la causa principal de ser tan seguidos (que ya parecían perseguidos) del vulgo; además, que para el viaje que ellos llevaban de Roma, ninguno le venía más a cuento. Hízose así y, de allí a dos días, se vieron peregrinamente peregrinos (1997: 435).

Para acabar de redondear este ambiente de religiosidad, los protagonistas pasan también por otros puntos de peregrinación importantes, como Guadalupe (1997: 447). Cierto es que, en cierta medida, el papel religioso de Roma es un "pretexto oficial de su viaje [que] encubre el motivo de una intriga amorosa no especialmente edificante" (Blanco, 1995: 632): efectivamente, los protagonistas, Persiles y Sigismunda, se dan a la fuga para evitar el matrimonio de esta con Maximino, prometido de esta, hermano mayor de Persiles y rey de Tile. En este sentido, la peregrinación a Roma se trata también de una huida y podría haber sido hacia cualquier otro lugar en el que pudiesen esconderse de las iras del ofendido monarca. De hecho, la resolución del conflicto que los desterró de su tierra, aunque ocurra en Roma, es causalmente del todo independiente de la peregrinación, al depender de un hecho fortuito —la enfermedad mortal de Maximino—, un encuentro azaroso en la ciudad de Roma y un perdón propiciado por la cercanía con la muerte en el que los protagonistas no pudieron tomar parte alguna. Esta coincidencia, con todo, guarda relación con el carácter central de la ciudad de Roma, que funciona "como punto en que confluyen todas las trayectorias aún en suspenso de los personajes conocidos o por conocer […]. Esta convergencia, tan improbable, no sería sostenible en Irlanda, en Lisboa, en Guadalupe, en Barcelona, y en ningún lugar que no fuese Roma" (Blanco, 1995: 628-629). Como reza el dicho, todos los caminos conducen a Roma.

Más adelante se ahondará en el sentido del viaje y la obra en su conjunto, en sus connotaciones y en las contradicciones en las que incurre; en este apartado, sin embargo, analizaremos el papel de este viaje como estructura narrativa en la que se integran los distintos episodios.

En primer lugar, conviene señalar que existe una distinción notable que divide la novela en dos partes: por un lado, una primera sección constituida por los dos primeros libros, caracterizado por la ubicación de las aventuras en un difuso paraje septentrional y la

importancia del mar como amenaza y como espacio de tránsito; por otro, en los dos últimos la acción se ubica en un ambiente mediterráneo, el viaje se produce por tierra y, en general, las aventuras son tanto menos amenazadoras como más externas a los protagonistas.

En la primera sección, la trama es más unitaria: queda, por supuesto, espacio suficiente para que se intercalen narraciones, algunas de ellas, como la del enamorado portugués (1997: 190-196), totalmente independientes de la trama, pero, en la mayoría de los casos, las distintas acciones de los personajes se encuentran entrelazadas: así, los personajes que van apareciendo dan ocasión, por medio de la analepsis, a introducir relatos diferentes a los de la trama principal, pero generalmente quedan incorporados en el argumento, sea por unirse al grupo de los protagonistas o por otro motivo, e incluso sus trasfondos, en ocasiones, encuentran continuidad más adelante en la novela, como en el caso de Antonio, que vuelve a su patria en el libro III. Igual que hacía Lope en el *Peregrino*, por norma general, aunque con algunas excepciones, estos personajes no son figuras de un solo papel que desaparezcan una vez cumplida su tarea, sino que aparecen en distintas partes del texto; sin embargo, en términos generales, la integración de los personajes en la acción del *Persiles* es más profunda que la de los personajes del *Peregrino*. En los sucesos de la isla de Policarpo, el más extenso del libro II, puede verse la integración de estos caracteres, que no se limitan a relacionarse con la pareja protagonista, sino que también tienen influencia, a su vez, en los otros personajes secundarios: así, por ejemplo, el joven Antonio, pretendido por la bruja Zenotia, trata de matarla de un disparo de flecha, pero yerra el tiro y mata a Clodio, el maledicente, lo que da ocasión a Policarpo, pretendiente de Sigismunda, influido además por los consejos de la bruja, de retener a los protagonistas y buscar dar así satisfacción a sus deseos. La acción, por supuesto, no siempre involucra tantos hilos, pero el tejido que alcanza en ocasiones es notablemente complejo.

Nada de esto puede decirse, en realidad, de la segunda parte: mayoritariamente, en los dos últimos libros los episodios no solamente son perfectamente aislables y tienen una estructura mayormente cerrada y, en gran medida, inconsecuente, sino que, además, implican, sobre todo, personajes ajenos al grupo protagonista, que se convierte en un conjunto de espectadores en no pocas ocasiones: en palabras de Romero Muñoz,

> frente a la trama orgánica, con implicación de todo el *reparto* […], buena parte del [libro] III se desarrolla de una manera muy parecida a un *Decamerón itinerante* […], en el sentido de que el discurrir del presente de los protagonistas y de sus compañeros de viaje se

> convierte ahora en simple marco de otras historias, que raramente interfieren en la suya (1997: 39).

Esta estructura que se refleja en la segunda parte es, muy probablemente, heredera de las producciones bizantinas españolas y no tanto de sus modelos griegos, que, si bien aceptaban sin grandes problemas la variedad de los episodios, nunca alcanzaron un hilo conductor tan difuso como estas obras: "como en la *Selva* de Contreras, ahora la aventura de los protagonistas es el encuentro en sí y lo que implica de conocimiento del ser humano a través de experiencias ajenas" (González Rovira, 1996b: 234). Otras innovaciones frente al modelo de Heliodoro y Aquiles Tacio que sigue esta segunda parte del *Persiles* son la cercanía tanto espacial como temporal, ya que la trama se ubica, como en la *Selva* y el *Peregrino*, en el Mediterráneo europeo occidental y, sobre todo, católico. Así, la primera parte de la obra estaría inspirada más firmemente en los modelos griegos, mientras que la segunda traicionaría una influencia más acusada de sus contemporáneos, sin llegar, con todo, a los niveles de atomización narrativa de sus predecesores; en este sentido, la ausencia en el *Persiles* de obras teatrales resulta significativa.

Si bien no es, por lo general, un asunto de especial relevancia para este estudio, diversos autores postulan distintas fechas de composición para —*lato sensu*— la primera parte del *Persiles* y la segunda; Romero Muñoz, con quien, en términos generales, estamos de acuerdo, considera que "punto de arranque de la redacción del *Persiles* debe ser considerado el año 1596, en que vio la luz la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, donde […] aprendió […] las dimensiones ejemplares de […] la *Historia etiópica* […] de Heliodoro" (Cervantes Saavedra, 1997: 25); resulta coherente, en efecto, que la publicación de este tratado sea término *post quem* del inicio de la creación de su novela bizantina, y también resulta razonable que Cervantes no se demorase excesivamente con respecto al inicio de este germen; al fin y al cabo, la fiebre en torno a la novela griega es relativamente breve (González Rovira, 1996b: 27).

Por otra parte, la datación de la parte meridional de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* es, probablemente, de fecha más tardía, iniciada "quizá no antes de febrero-marzo de 1615", a juicio de Romero Muñoz (Cervantes Saavedra, 1997: 25-26). La precisión, en este caso, nos resulta mayormente irrelevante; la cuestión fundamental reside en que esta datación es posterior a la publicación del *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, que vio la luz por primera vez en 1604, menos de una década tras la publicación del tratado de López Pinciano. Es razonable pensar que, con mayor o menor premura, el libro sobre

aristotelismo sirviera de espuela para el ingenio de los dos autores, que iniciarían su proyecto de manera independiente; si, como postula Romero Muñoz, "el libro II podría haber sido concluido no más tarde de 1598 o a comienzos de 1599" (Cervantes Saavedra, 1997: 25), la falta de una influencia significativa del *Peregrino* se justifica por el hecho de que este, sencillamente, no existía todavía. Por el contrario, una vez Lope publicó su novela bizantina, resultaba difícil, por parte de Cervantes, ignorar una obra que, en lo esencial, respondía a la misma empresa que había iniciado él mismo; por supuesto, esto no quiere decir que Cervantes acatara sin más la tutela de Lope —González Rovira considera que el *Persiles* "representa […] un intento de rectificación del género frente a las tendencias cortesanas desarrolladas por Lope de Vega en su *Peregrino*" (1996b: 227)—, pero parece evidente que el novelista, sea por emulación o por espíritu agonístico, ha querido aprovechar las posibilidades que ofrecían las innovaciones de Lope. Asimismo, es posible que la influencia de la *Selva* llegase sugerida también a través del *Peregrino*, que, con su publicación, habría anclado definitivamente esta novela en la tradición bizantina; en el momento de iniciar la redacción del *Persiles*, a partir de los preceptos de López Pinciano, es comprensible que la filiación de la *Selva de aventuras* con la novela griega le pasase más desapercibida o le resultase irrelevante a Cervantes —acaso incluso la ignorase voluntariamente. Resulta significativo, respecto a la localización de la influencia de las novelas bizantinas españolas, que el hábito de peregrino, tan asentado como símbolo en el género, no se incorpore en el *Persiles* hasta el libro III (Cervantes Saavedra, 1997: 435).

En resumen, Cervantes, en su novela bizantina, encuentra un equilibrio entre la unidad de acción preceptuada por el neoaristotelismo y la variedad imperante en el género bizantino —más acusada en la producción española que en su antecedente griego— por medio, sobre todo, de la incorporación de una meta, de un final inherente al viaje. De esta forma, el autor cumple ante los antiguos —Heliodoro, a quien "en esto del añudar y soltar nadie le hizo ventaja" (López Pinciano, 1998: 213), y Aristóteles, el arquitecto de la poética que imperaba en la literatura del momento— y es capaz de incorporar además las innovaciones que, fruto del desarrollo desde la novela sentimental y de la labor de los novelistas que lo habían precedido, se habían afincado en el género.

4.4. **La verosimilitud como principio activo: racionalizando lo irracional**

Ya se ha tratado en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis el papel central que el movimiento neoaristotélico asigna a la verosimilitud en su poética, así como la

concepción fundamentalmente referencial de esta. Es evidente, por tanto, que Cervantes deberá, si quiere satisfacer su empeño literario de "competir con Heliodoro", cumplir con este mandato. Muestra de su adhesión a este principio es la aceptación del consejo de López Pinciano de "fingir tierra y princesa de tierras ignotas" (1998: 345), en este caso el norte de Europa, tierra que le da ocasión no solo a ubicar figuras principales sin menoscabo de la credulidad del público, sino incluso a introducir elementos rayanos en lo fantástico, aprovechándose de estas "latitudes poéticamente probables" (Riley, 1966: 301).

Sin embargo, la verosimilitud en el *Persiles* guarda una importante particularidad: no se trata solamente de una *conditio sine qua non* de la producción literaria, sino que, muy a menudo, es también un proceso por el que motivos literarios previos se depuran de sus irracionalidades y pasan a convertirse en verosímiles —o, al menos, a intentarlo. Lida de Malkiel lo hace notar en los siguientes términos:

> Un extraño rasgo del *Persiles* es, precisamente, cierta ansia morbosa de acumular visiones mágicas y milagros, y fatigarse luego por exhibir sus resortes racionales y ortodoxos, con un empeño que no parece dictado por el arte sino unas veces por la exigencia de su pensamiento y otras por la de los señores inquisidores. […] Tal empeño parece exageración senil de una tendencia ya patente en las *Novelas ejemplares* y en el *Quijote*: el golpe de teatro cuidadosamente amañado por unos personajes para acrecentar el placer (1983: 419-420 y nota 17).

Coincidimos, a grandes rasgos, con la descripción, aunque no, ciertamente, con el diagnóstico: más que como síntoma de endeblez mental, la tendencia de Cervantes a racionalizar lo irracional debe entenderse como el fruto de una compleja relación con el criterio de la verosimilitud, una relación no carente de tiranteces, distanciamientos e ironías.

Muchos ejemplos pueden aducirse con el fin de esclarecer este procedimiento del autor, pero el caso de "la mujer voladora" resulta especialmente cómodo para presentarlo, dado que permite describirlo en términos muy breves. El suceso se integra en un episodio de mayores dimensiones, pero lo que interesa para la cuestión es meramente lo siguiente:

> Alzaron todos la vista y vieron bajar por el aire una figura que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba en el suelo, junto casi a los pies de Periandro. La cual figura era una mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de

> campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno; *cosa posible, sin ser milagro* (Cervantes Saavedra, 1997: 581; la cursiva es mía).

Esta distinción resulta fundamental para entender el tipo de situaciones maravillosas que podía permitirse Cervantes en una obra como el *Persiles*, y es el mismo autor el que la esclarece: "los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces" (1997: 281). Por supuesto, es de suponer que Cervantes también creería, conforme a la ortodoxia de su tiempo, en la posibilidad de los milagros, o, si no lo hacía, que se cuidaría mucho de manifestar públicamente su incredulidad; no obstante, también había mostrado su rechazo, a través del Canónigo de Toledo, hacia los milagros inventados por el poeta sin más fundamento que el literario —"¡Qué de milagros falsos fingen en ellas […]! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien […] para que gente ignorante se admire" (Cervantes Saavedra, 1994a: 559)—, con lo que las intervenciones divinas, si quería ser consecuente, no estaban permitidas o, al menos, no más allá del papel de la Providencia, del "firme disponer del cielo" (Cervantes Saavedra, 1997: 726). A esto se suma el desdén del aristotelismo por el recurso a Dios para solventar los conflictos —"el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo el socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos lo obran" (López Pinciano, 1998: 214)— y las reticencias de al menos algunos de sus componentes para la representación de lo divino —"la materia de religión, por ser della, no parece tan bien en imitación"; "Dios […] es inimitable" (López Pinciano, 1998: 468, 121)—; aunque no sea necesario mostrarse de acuerdo con la idea de que "Cervantes, como Espinosa, es un racionalista y un ateo" (García Maestro, 2017: 1406), su producción literaria sigue, con ciertas concesiones a lo providencial, una lógica en la que Dios no es, en sí mismo, una figura operativa, sino que el desarrollo de los acontecimientos está cifrado en la acción de los personajes y su relación con la realidad en que habitan. La lógica por la que opera la ficción cervantina —en consonancia con lo propugnado por Aristóteles— es, pues, inmanente (cf. Castro Quesada, 2002: 314).

En el *Persiles*, Cervantes emplea varios recursos para racionalizar lo fantástico: uno de ellos, quizás el más sencillo, consiste en incluir elementos inequívocamente fantásticos, pero puestos en boca de un personaje que lo narra, con lo que el autor se descarga de la responsabilidad de comprometerse con la información dada; además, a menudo estos

hechos son objeto también de debate y tratan de ser interpretados de manera racionalista por los propios personajes, que, de esta forma, intentan, aunque con un éxito más relativo, llevar a cabo el mismo proceso que emplea el autor para dotar de verosimilitud al relato. Un ejemplo de este procedimiento se encuentra en la recepción de la historia de Rutilio, que afirma haber conocido a una bruja que se convirtió en loba. Ante esto, se presentan distintas reacciones; por una parte, una curiosa mezcla entre credulidad y rechazo ortodoxo que culmina en una curiosa manifestación de una "doble verdad" (Castro Quesada, 2002: 52): "Cuéntase dellas [de las gentes septentrionales] que se convierten en lobos […]. Cómo esto pueda ser, yo lo ignoro y, como cristiano que soy católico, no lo creo; pero la esperiencia me muestra lo contrario" (Cervantes Saavedra, 1997: 180). *Eu non creo nas meigas, pero habelas, hainas*. Por otro lado, el racionalista Mauricio impugna tal posibilidad al completo:

> Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad, a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que, al que la padece, le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se juntan con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros, o ya aullando como lobos (1997: 239).

Cabe señalar que la postura de Mauricio no es tan definitiva como pudiera parecer; en primer lugar, porque lo que vio Rutilio no era una mujer enajenada, sino una loba de veras —"lo que sé es que maté la loba y hallé muerta a mis pies la hechicera" (1997: 240)—, con lo que Mauricio tiene que urdir, además, una explicación alternativa —"la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores […] nos hace ver una cosa por otra" (1997: 241)—, sino, sobre todo, porque la locura y la ofuscación de la mente no pueden explicar, a diferencia de la magia, cómo es que Rutilio llegó a Noruega a lomos de una alfombra voladora (1997: 178-180). "No hay explicación alternativa a la del viaje por los aires" (Marguet, 2001: 559), por lo que no hay tampoco una explicación definitiva para estos hechos, lo que tiende una sombra de duda sobre la narración de Rutilio, sin que ello provoque que los hechos maravillosos pierdan su atractivo: "Al final de su relato, no podemos deslindar la verdad de la mentira de su vida, pero le reconocemos sin vacilar como narrador de extraordinarias habilidades" (Zimic, 2005a: 37).

Otro método del que echa mano Cervantes consiste en la presentación de lo maravilloso como engaño perpetrado por los propios personajes. Existen distintas ocasiones en las que esto sucede: probablemente el ejemplo más significativo sea el de Isabela Castrucho,

que se finge endemoniada con el fin de lograr el casamiento con Andrea, su amado. En estos casos, no cabe ambigüedad posible, y la verosimilitud queda por entero preservada. Quisiéramos señalar, de todas formas, otro ejemplo que, sin ser tan paradigmático como el de Isabela, nos resulta relevante por su filiación con las *Etiópicas*: en el episodio de los pescadores, "Auristela se muestra conocedora, como una sabia adivina, de los amores trocados de los protagonistas" (Zimic, 2005a: 82), procedimiento que es también empleado, y en diversas ocasiones, por Calasiris en las *Etiópicas*. Compárense los siguientes fragmentos de ambas obras:

> …apartándose con Leoncia y Selviana a una parte, les dijo: "Saved, amigas […] que, juntamente con el buen parecer que el cielo me ha dado, me dotó de un entendimiento perspicaz y agudo, de tal modo, que, viendo el rostro de una persona, le leo el alma y le adivino los pensamientos. Para prueba desta verdad, os presentaré a vosotras por testigos; tú, Leoncia, mueres por Carino, y tú, Selviana, por Solercio […]. Callad y dejadme hacer, que o yo no tendré discreción o vosotras tendréis felice fin en vuestros deseos". Ellas, sin responder palabra, sino con besarla infinitas veces las manos, y abrazándola estrechamente, confirmaron ser verdad cuanto había dicho, especialmente en lo de sus trocadas aficiones (Cervantes Saavedra, 1997: 342-343).

> Ἔγνων οὖν καιρὸν εἶναι τερατεύεσθαι πρὸς αὐτὸν καὶ μαντεύεσθαι δῆθεν ἅπερ ἐγίνωσκον. Ἱλαρώτερον οὖν αὐτῷ προσβλέψας «εἰ καὶ αὐτὸς λέγειν ὀκνεῖς» ἔφην «ἀλλὰ τῇ γε ἡμετέρᾳ σοφίᾳ καὶ θεοῖς οὐδὲν ἄγνωστον.» Καὶ ἐπιστήσας ὀλίγον καὶ ψήφους τινὰς οὐδὲν καταριθμούσας ἐπὶ δακτύλων συντιθεὶς τήν τε κόμην διασείσας καὶ τοὺς κατόχους μιμούμενος «ἐρᾷς» εἶπον «ὦ τέκνον.» Ἀνήλατο πρὸς τὴν μαντείαν, ὡς δὲ ὅτι «καὶ Χαρικλείας» προσέθηκα, τοῦτ' ἐκεῖνο θεοκλυτεῖν με νομίσας μικροῦ μὲν καὶ προσεκύνει πεσών.
>
> Me pareció que era el momento de representar prodigios ante él y hacer como que adivinaba lo que ya sabía. Mirándolo con mucha alegría, dije: "Por más que tú dudes si hablar, a mi sabiduría y a los dioses nada les es incognoscible". Y, tras parar un instante y colocar unas piedrecitas sobre los dedos, sin contar en realidad nada, sacudir la cabellera e imitar a un cataléptico, dije: "Estás enamorado, hijo". Dio un brinco ante el oráculo, pero cuando añadí "y de Cariclea", considerándome ya inspirado por la divinidad, casi se me echa a los pies (Hld. III 17, 1, 6-2, 9).

Por medio de estos episodios de engaño, Cervantes —y, antes que él, Heliodoro— no solo introduce elementos maravillosos sin menoscabo de la verosimilitud, sino que, sobre

todo, genera una situación de complicidad entre el lector y los personajes —y, junto con ellos, también con el propio autor.

El procedimiento que probablemente tenga más importancia, sin embargo, es el de tomar un motivo maravilloso de la tradición —sea esta literaria, folclórica, religiosa…— y privarlo de sus elementos irracionales, sin que ello implique la eliminación del aura de magia y misterio que envuelve el hecho; de esta manera, se preservan la admiración y la grandeza que pueda tener este motivo y se asimila a un nuevo criterio artístico. Asimismo, como también hacía Heliodoro por distintos medios, Cervantes se hace partícipe "de una poética de la sorpresa" (Marguet, 2003: 531).

Este es, con toda probabilidad, el recurso más empleado por el novelista y, por el nivel de transformación que implica, el que más interés puede suscitar a la crítica. El origen de este procedimiento es, lógicamente, complejo —"Poems can only be made out of other poems; novels out of other novels" (Frye, 1957: 97)—, pero puede rastrearse tanto en la necesidad de conciliar lo maravilloso con lo verosímil como en el papel de la novela bizantina como corrección de la literatura en lengua romance del momento, particularmente los denostados libros de caballerías; Forcione aborda en detalle ambos fenómenos (1970).

Existen numerosos ejemplos de transformaciones de esta clase entre las páginas del *Persiles*, y Lida de Malkiel pasa revista a varios de ellos (1983: 419-421). No obstante, nosotros nos centraremos en uno con el fin de esclarecer el procedimiento con un caso práctico; en concreto, analizaremos de qué forma adapta Cervantes el episodio de la catábasis que realiza Eneas en la *Eneida* de Virgilio, un pasaje extraordinariamente prolífico en imitaciones durante el Siglo de Oro[64].

Mientras los protagonistas están en una posada, se presenta un anciano, "vestido ni como peregrino ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía […]. En efecto, todo él y todas las partes representaban un venerable anciano" (Cervantes Saavedra, 1997: 605). El viejo, de nombre Soldino, vaticina un incendio en el mesón, por medio de la ciencia judiciaria (cf. Magro García, 2009: 236) y se lleva a los protagonistas a su morada, una ermita en el bosque, espacio liminar típico de la tradición medieval (Rollin Patch, 1983: 56), dentro de la que se ubica una cueva (cf. Egido, 1994: 346). El grupo "bajó por las

[64] El siguiente pasaje es una reelaboración del artículo «Ecos de la catábasis virgiliana en la novela bizantina temprana» (Torres París, 2024a).

gradas de la escura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo luciente y claro y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas" (Cervantes Saavedra, 1997: 608); nos encontramos así ante la pradera elísea.

Nada hay propiamente sobrenatural ni mágico en este paraje; no obstante, distintos aspectos delatan su origen, desde la entrada descendiendo por una oscura cueva (cfr. Verg. *Aen*. 6. 262), la aclaración del propio Soldino de que "esto no es encantamiento" (Cervantes Saavedra, 1997: 608), que refleja que esta es la hipótesis esperable (Lida de Malkiel, 1983: 420), el referirse a lo que queda fuera del valle como "ese mundo de allá arriba", por más que lo matice con un "si así se puede decir" (Cervantes Saavedra, 1997: 609) y la descripción del paraje por medio de la fórmula negativa (1997: 609), tan propia del inframundo y sus descendientes (cf. Lida de Malkiel, 1983: 373), aunado con un insistente y enfático 'aquí', 'aquí', 'aquí' que recuerda a otras descripciones ultramundanas (Herrero de Jáuregui, 2023: 359).

El habitante de este valle, cuyo acceso cavó él mismo, es un perfecto ejemplo de virtud y ascetismo. Se ha escrito que Soldino se modela a partir del Rusismundo del *Clareo*, (Palomo Roberto, 1938: 67-68) hechicero que guía a la protagonista y a Felesindos hasta la entrada del camino al inframundo; no obstante, creo más correcto considerar que este se crease a partir de un sustrato cultural de origen medieval y caballeresco del que también nace el propio Rusismundo, al que, eso sí, en la época de redacción del *Persiles* ya se habrían incorporado tanto el sabio de Reinoso como el Quircio de Contreras, padre de la sabia Cuma con la que el autor español reinterpreta a la Sibila. El parecido entre las situaciones no debería llevarnos a dar por hecho un parentesco directo y unívoco: al fin y al cabo, también Merlín cumple un papel parecido, aun muerto, en otra recreación de la escena virgiliana en el *Orlando furioso* (Ariosto, 2005: 70-77), y no faltan otros ejemplos de sabios que guían al más allá o a otro mundo (p.ej., Lida de Malkiel, 1983: 535) que, quizá, en el fondo fuera también una tierra de los muertos (cf. Velasco López, 2001). Parece, por tanto, que debemos atribuir estos ejemplos a un proceso de asimilación de la catábasis a una tradición medieval en el que una de las figuras más relacionadas con la autoridad y el ámbito de lo sobrenatural, el sabio, ocupa el papel de guía, sin ignorar tampoco la influencia de la *Divina comedia* (Post, 1971: 176).

En este paraíso racionalizado, la utopía natural se aúna con la social y, en perfecta síntesis del ideal cristiano con el clasicismo, conforme a los valores de la Contrarreforma (Forcione, 1972: 102), el retiro ascético de Soldino, paralelo al de Carlos V, de quien

había en tiempos sido leal servidor, se tiñe con evidentes tintes horacianos propios de la tradición del *Beatus ille*. Así, el episodio sirve tanto de "temple experience" (Forcione, 1972: 45), es decir, una visión de tono paradisíaco que prefigura el triunfo del conjunto de la aventura en un esquema de muerte/resurrección, como el sabio ofrece un modelo de perfección religiosa e incluso científica, dado que sus conocimientos astrológicos eran tenidos por más científicos que mágicos en la época (cf. Egido, 1994: 348).

Este conocimiento es el que le permite, conforme a la verosimilitud (al menos, a ojos de Cervantes o de las convenciones de su época) realizar un vaticinio sobre el futuro de la casa real española. Esta premonición toma como punto de referencia la figura de Carlos V, que se presenta como un doble ilustre del sabio en tanto que persona principal que se retira del mundo cortesano "rendido al conocimiento de sí mismo", como había dicho de él ya Contreras (1991: 122), pero no le atañen directamente, sino que se centra en dos de sus descendientes y en dos momentos históricos concretos: don Juan de Austria y la victoria de Lepanto, batalla de crucial importancia real y simbólica de la cristiandad contra las fuerzas musulmanas del imperio otomano —y no poca gloria personal de parte del escritor, como es evidente—, en la vertiente celebratoria; y la muerte de Sebastián de Portugal en el norte de África, siguiendo el reverso luctuoso que estableciera Virgilio con el planto por el joven Marcelo. No obstante, también este suceso, aunque trágico, tiene su parte positiva, providencial, como señala Romero Muñoz en su edición (Cervantes Saavedra, 1997: 610), ya que fue la muerte del joven monarca la que propició la integración de Portugal en la corona española.

La extrema simplificación de los vaticinios de Soldino, reducida a únicamente dos batallas clave del devenir de España frente al interminable catálogo de figuras del original, no hace sino sugerir con más fuerza el ideal presente en la *Eneida* del *imperium sine fine*, manifestada en la catábasis en el verso *tu regere imperio populos, Romane, memento* (Verg. *Aen.* 1. 279; 6. 851), en su equivalente católico e hispánico del "un Monarca, un Imperio y una Espada", de Hernando de Acuña (Ruiz Pérez, 2023: 264). Esta manifestación política y su ideal de dominación cristiana universal ya estaba, quizás, en los vaticinios de la sabia Cuma de Contreras, en los que se menta tanto la toma de Granada, último bastión islámico en Europa, como el aplastamiento de todos los infieles bajo el reinado de Carlos V, tanto gentiles como protestantes (1991: 121-122), pero este sentido, de haberlo, queda muy diluido en una alabanza de corte más general de la casa real.

El episodio culmina con unos vaticinios dedicados al grupo protagonista en el que les augura dichoso fin a su aventura. Curiosamente, la profecía del sabio no se cumple completamente, ya que, si bien señala que Constanza llegará a ser duquesa de condesa que es, en realidad no llega a tal estado en su nuevo matrimonio (Cervantes Saavedra, 1997: 611, 728). Lo más seguro es que se trate meramente de una inconsistencia de Cervantes, que ya las tuvo en el *Quijote* —donde llegó a burlarse de ellas—, más aun teniendo en cuenta que el *Persiles* es una obra póstuma a la que no tuvo ocasión de someter a la *labor limae*, pero tampoco debiera descartarse una relativización del alcance de las posibilidades del conocimiento humano; al fin y al cabo, el propio Soldino dice que su "ciencia, si bien se sabe, *casi* enseña a adivinar" (Cervantes Saavedra, 1997: 606; la cursiva es mía). A pesar de este yerro, en cualquier caso, las palabras del sabio garantizan el feliz desenlace de la aventura e insuflan de ánimo a los protagonistas, como es tradicional en el motivo.

En la adaptación del episodio virgiliano llevada a cabo por Cervantes, encontramos una serie de elementos clave que se trasladan desde su origen: la *admiratio*, el revestimiento del texto con la autoridad de la obra más indiscutible en el momento de toda la literatura y la exaltación del héroe, unida esta a un cierto tipo de guía, acaso más útil como reafirmación que en un sentido pragmático, pero guía al fin. Asimismo, se aprecia también una hibridación del modelo clásico con la tradición medieval, si bien no es en el caso del *Persiles* tan acusada como en otras obras que adaptan la *Eneida* de forma semejante.

La traslación no se reduce, por otra parte, a un proceso mecánico de adaptación de elementos, sino que también media una selección de aquellos que le resultan más interesantes: así, los elementos elíseos se adueñan por completo del descenso de Persiles y Sigismunda, y no dejan a lo lúgubre más espacio que, quizá, una tiniebla pasajera en la entrada. Asimismo, en este paraje tiene lugar la profecía, que, del mismo modo que en el poema épico servía para alabar el linaje de Augusto y justificar su reinado, aquí se utiliza para ensalzar la monarquía española y legitimar sus afanes de unificación universal bajo un imperio católico[65].

[65] Concluye aquí la reelaboración de parte del artículo «Ecos de la catábasis virgiliana en la novela bizantina temprana» (Torres París, 2024a).

Así pues, el objetivo de Cervantes con este procedimiento es el de conservar lo admirable y la autoridad que tenía el texto fuente, así como otras virtudes individuales según el caso, al tiempo que se respeta la verosimilitud; asimismo, dado que las fuentes que emplea son, a menudo, fácilmente reconocibles, también es probable que el propio proceso de transformación de los materiales fuera concebido como una fuente de placer para los lectores, que podrían —al menos, los más cultos— disfrutar de las relaciones textuales y de cómo se modificaban para amoldarse al nuevo género. De esta manera, la técnica de Cervantes lo acercaría a la concepción casi manierista de muchas novelas griegas, construidas de manera explícita de materiales literarios en tanto que literarios.

Antes de dar fin a este apartado, quizás convenga dedicar unas palabras adicionales a la cuestión del "milagro", esta vez en sentido plenamente religioso. Ya se ha dicho que, por cuestiones de verosimilitud y, probablemente, de ortodoxia, Cervantes no podía darse el lujo de introducir a discreción milagros que le facilitasen la resolución de los conflictos; sin embargo, sí podía inspirarse en estos para construir episodios en los que, si bien la acción se desarrollase por sí misma, sin intervención explícita de Dios ni de los santos, el aura de religiosidad permaneciese presente:

> It is interesting to see how Cervantes's "miracles" in the *Persiles* avoid such flagrant breaches of verisimilitude while creating an atmosphere of the miraculous through suggestion and allusion. Thus while Feliciana's[66] deliverance is accompanied to a great extent through the *discreción* and rationality of the parties involved, Cervantes situates it in the temple of the Virgin and surrounds it with allusions to the miracles of the Virgin (Forcione, 1982: 332-333).

Forcione, en la obra arriba citada, dedica más espacio a analizar el tratamiento de lo milagroso en la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*, donde también se produce una eliminación del elemento propiamente milagroso; la lectura de este estudio puede ser de utilidad para ahondar en el procedimiento. En cualquier caso, por medio de estos milagros secularizados, Cervantes no solo reproduce en el texto de recepción la *admiratio* suscitada por el modelo imitado, sino, sobre todo, su religiosidad; aun a pesar de que no se produzca una intervención divina explícita, los pasajes parecen sugerir, a través de los símbolos en

[66] Feliciana de la Voz es un personaje del *Persiles* que, habiéndose casado en secreto —si es que no es esto un eufemismo— y parido un niño, fruto de su unión sin licencia, huye de la ira de su familia refugiándose en el grupo de los protagonistas; el inesperado perdón le llega, precisamente, en Guadalupe, si bien no por milagro de la Virgen, sino por intervención, muy humana, del padre de la criatura y de otros conocidos de la familia.

los que se enmarcan, que los personajes, a pesar de actuar solamente con sus propias fuerzas y sus recursos, nunca están verdaderamente desamparados de Dios. Otro tipo de milagro para otro tipo de religiosidad, secularizada, en la que la presencia divina se manifiesta en la vida cotidiana y no tanto a través de manifestaciones extraordinarias de la omnipotencia divina; una religiosidad, en suma, afín al humanismo cristiano, que encuentra su realización no en el rechazo del mundo, sino en la cristianización de las instituciones humanas y de la vida diaria en sociedad:

> Unlike the typical miracle narrative, Cervantes's tale does not end with an act of self-prostration, a rejection of the world, and a life of heroic devotion to a distant God, but rather with an embrace of the secular world and its perfections, in a Christian marriage and its fruits, all endorsed by a benign Divine Providence (Forcione, 1982: 397).

4.5. **La ironía y la crítica al género y al aristotelismo**

Evidentemente, Cervantes, autor del *Quijote*, no iba a dejar pasar la oportunidad de echar una mirada irónica sobre el género y su propia obra, como había hecho ya Lope en su *Peregrino*. Parte de esta ironía enraíza en el tratamiento de la verosimilitud, incluyendo algunos recursos que ya había empleado Lope: así, por ejemplo, encontramos también el tratamiento del material literario como si fuera historia:

> Otra vez se ha dicho no todas las acciones no verisímiles se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden de su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino… (Cervantes Saavedra, 1997: 608).

Ya se ha disertado anteriormente cómo la supuesta historicidad del relato afecta a la verosimilitud del mismo y, en lugar de reafirmar al lector en la veracidad de lo que lee, supone más bien un guiño cómplice; al descargarse de la responsabilidad de lo que narra —puesto que, tal como lo presenta, no es algo compuesto por él, sino hechos fehacientes que se limita a reproducir— "the effect […] is to emphasize the absolute control of the author over both his work and his reader" (Forcione, 1970: 294). El único aspecto en el que el uso de esta historización de la novela diverge en el caso cervantino y en el lopesco es que en este último había un elemento de acercamiento a la realidad del propio autor,

que supuestamente habría conocido a Pánfilo en persona, que está ausente de la obra póstuma de Cervantes[67].

Este recurso de disociación del autor y su obra cuenta en el *Persiles* con otros aspectos significativos: así, el autor presenta la obra no solo como un relato historiográfico —por más que siga en tan poco como Lope los mandatos del género, que se construye, de manera muy evidente, según las normas de la ficción— sino que, además afirma que se trata también de una traducción, y traducción de un texto al que, en ocasiones, Cervantes debe enmendarle la plana:

> Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una difinición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida, y se viene a la verdad del caso (Cervantes Saavedra, 1997: 275).

Poco después de esta declaración vuelve sobre la impericia del autor de la historia: "Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría" (1997: 278). A decir verdad, a este recurso no se le saca todo el partido posible y este incompetente historiador queda como un pálido reflejo del otro autor ficticio de la narrativa cervantina, Cide Hamete Benengeli, su presencia a penas sugerida y pronto caída en el olvido (cf. Forcione, 1970: 266-267). No obstante, es un reflejo significativo del acercamiento ambiguo, a menudo juguetón, con que Cervantes aborda el hecho literario.

Otro rasgo de ironía, también basado en la verosimilitud, se produce en el choque entre la convención literaria y la "realidad"; tal es el caso del episodio de Ruperta y, sobre todo, de su conclusión.

Ruperta es una mujer con un perfil marcadamente literario; viuda por mano de un pretendiente, su ira y deseo de venganza alcanzan cotas hiperbólicas, casi míticas: he aquí las palabras con las que jura cobrarse venganza:

[67] Cervantes, sin embargo, sí usa el recurso al testimonio directo y la memoria colectiva en otras ocasiones, como en el desenlace de *Las dos doncellas*: "Los cuales luengos y felices años vivieron en compañía de sus esposas, dejando de sí ilustre generación y de[s]cendencia, que hasta hoy dura en estos dos lugares […] y si no se nombran es por guardar el decoro a las dos doncellas" (Cervantes Saavedra, 1982b: 167-168).

> Yo, la desdichada Ruperta, a quien han dado los cielos solo nombre de hermosa, hago juramento al cielo, puestas las manos sobre estas dolorosas reliquias, de vengar la muerte de mi esposo con mi poder y con mi industria, si bien aventurase en ello una y mil veces esta miserable vida que tengo, sin que me espanten trabajos, sin que me falten ruegos hechos a quien pueda favorecerme. Y, en tanto que no llegare a efeto este mi justo si no cristiano deseo, juro que mi vestido será negro, mis aposentos lóbregos, mis manteles tristes y mi compañía la misma soledad. A la mesa estarán presentes estas reliquias, que me atormenten el alma: esta cabeza, que me diga, sin lengua, que vengue su agravio; esta espada, [en] cuya no enjuta sangre me parece que veo a la que, alterando la mía, no me deje sosegar hasta vengarme (Cervantes Saavedra, 1997: 596).

A este anhelo inextinguible de venganza se suma una circunstancia que propicia una conducta inmoral: el asesino de su marido ha muerto, pero ella no está satisfecha; resuelve vengarse con la sangre del hijo inocente de este. El perfil de Ruperta, en este punto, es el de una heroína trágica, y así lo hace notar Zimic: en ella "se incorporan todos los elementos característicos de un carácter trágico, encarado, en su conciencia, con una trascendental y posiblemente fatal decisión" (2005a: 173). Esto también se manifiesta, a juicio del crítico, en otros elementos formales: "¿Podría haber prueba más convincente del traspaso de Ruperta como personaje teatral al mundo de la novela [que sus monólogos sin espectador intradiegético alguno]?" (2005a: 172).

Encuentra Ruperta ocasión de satisfacer su venganza cuando Croriano, su víctima inocente, se hospeda, ignorante de la amenaza que se cierne sobre él, en la casa de su verdugo. Mientras duerme, la viuda entra en su aposento, puñal en mano, para cobrarse con su sangre las faltas de su padre. Sin embargo, a la luz de la linterna, en un episodio claramente inspirado en el relato de Eros y Psique de Apuleyo —pues solo con el descubrimiento de un dios del amor, de un "hermoso Cupido" (Cervantes Saavedra, 1997: 601), podría darse el desenlace que está por ocurrir—, ante la belleza del joven, que, "como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería" (1997: 602), ya enamorada, se le cae la linterna sobre Croriano, despertándolo. El final es venturoso y, en lugar de en asesinato, la noche termina en bodas, con un "triunfo apoteósico del amor sobre la muerte" (Egido, 1994: 263), conforme con la literatura de la que se nutre.

La recepción de este relato, sin embargo, no es unívocamente positiva; un escudero de Ruperta, que había estado alimentando la ira de esta, "murmuró de la facilidad de Ruperta

y, en general, de todas las mujeres y el menor vituperio que les hizo fue llamarlas antojadizas" (Cervantes Saavedra, 1997: 604).

Es posible interpretar de distintas maneras esta "opinión desmitificadora del viejo escudero" (Deffis de Calvo, 2000: 91); para Forcione, este personaje protesta estérilmente contra "what is clearly the happy and the natural solution to the misfortunes of the beautiful widow", con lo que, perdiendo su antiguo papel de "minister of death", "suddenly appears in a new perspective, in which he is far less sinister than ridiculous", (1972: 136). Cabe aceptar esta interpretación en la medida en que, es cierto, reduce la figura del personaje a la de un simple cascarrabias.

Lo que resulta más dudoso es que esta sea "the natural solution to the misfortunes of the beautiful widow", al menos si se tiene en cuenta el conjunto de la situación: el abruptísimo cambio entre las exacerbadas pasiones de Ruperta "Cervantes nos lo presenta como efecto maravilloso, mágico y, a la vez, absolutamente verosímil" (Zimic, 2005: 176), pero esta verosimilitud es, por una vez —y aunque, en cierto sentido, también lo sea en sentido referencial, habida cuenta de que no hay elementos propiamente fantásticos—, la del εἰκός de Aristóteles, determinada por la convención literaria en la que el relato se inserta (cf. Riu 2011). En el momento en el que esta historia sale de sí misma y llega a oídos de los personajes —esto es, cuando llega a un *público*—, se sale del ámbito en el que esta convención era operativa y es juzgada por el escudero no por esos estándares, sino con aquellos del mundo real: es posible que el desenlace de la *novella* sea perfecto para el tipo de literatura que representa, en el que los sentimientos aparecen exacerbados y a un paso de la divinización, pero, para los criterios sociales de la Europa real del Siglo de Oro, resultaba extremadamente difícil justificar que Ruperta entrase, ávida de venganza, para asesinar a un inocente mientras duerme y, con solo verle la cara, acabase acostándose con él en lugar de matarlo.

Este es, por otra parte, uno de los efectos del trasvase de los materiales literarios a una pieza unitaria y verosímil; en un contexto en el que la literatura se funde en la realidad, por más que se trate de una realidad que también es literatura, esta es juzgada simultáneamente como literatura y como hechos factuales, en ocasiones por la misma gente. El episodio de Ruperta es un ejemplo de esto, pero, sin lugar a duda, donde más se aprecia esta dimensión metaliteraria, esta "autorreflexividad de una ficción que se da como tal" (Marguet, 2019: 207) del *Persiles* es en la narración analéptica que realiza Persiles, por aquel momento todavía llamado Periandro.

4.6. **El relato de Periandro**

Buena parte del segundo libro del *Persiles* está dedicado al relato analéptico de Persiles, en el que explica a una serie de personajes sus aventuras, aunque con importantes lagunas, particularmente el origen de los protagonistas —como señala Christine Marguet, el propio relato analéptico que esclarece la abrupta apertura de la novela *in medias res* se inicia también, paradójicamente, *in medias res* (2003: 86)—, hasta llegar a la secuencia de enlace con que abre la novela. Este recurso, sin embargo, trasciende las ventajas que glosaba López Pinciano para los relatos en primera persona —libertad, compasión, variedad, intriga (López Pinciano, 1998: 483-484)— y, en buena medida, se utiliza para analizar la narración del protagonista *como relato*, y en concreto como relato recibido por un público.

> The extremely literary quality of Periandro's narration serves as a convenient point of departure for a consideration of the account in its peculiar, nongeneric dimension, for the series of conscious evocations of themes from the tradition of epic and romance literature has a broader function than simply adding marvelous subject matter to the *Persiles* and associating the epic in prose and its hero with illustrious literary models. Unlike his literary forbears —Odysseus, Aeneas, and Calasiris— Periandro is not only an epic hero but also an epic poet as he relates the story of his wanderings and sufferings (Forcione, 1970: 198).

En realidad, es discutible que los ancestros narradores de Periandro no se conciban como poetas; significativamente, la narración de Odiseo comienza a raíz de oír el canto de un aedo sobre sí mismo, y bien puede considerarse una respuesta a este, lo que ubicaría ambos relatos, en cierto sentido, al mismo nivel literario —impresión reforzada por el hecho de que, dado que se trata de pasajes de un poema épico, ambos relatos están escritos, lógicamente, en hexámetros, si bien solamente el del aedo Demódoco es considerado explícitamente poesía. Por su parte, el caso de Calasiris es todavía más explícito en su literariedad: González Rovira ya señala que, durante el relato de este, "la función de Cnemón […] es la de representar una reacción primaria de implicación sentimental (curiosidad, empatía, credulidad…), constantemente rectificada por Calasiris al insistir en los aspectos trascendentales por encima de lo meramente tópico" (1996b: 236-237), lo que convierte al sacerdote, simultáneamente, en narrador y guía exegético de su propia obra. En efecto, resulta difícil disociar el relato de Calasiris de las *Etiópicas* como novela cuando, ante la admiración del sacerdote ante la falta de cansancio de Cnemón a pesar de lo dilatado de la narración, este declara: εἰ δέ τις καὶ τοῦ Θεαγένους

καὶ Χαρικλείας ἔρωτος μνημονεύοι, τίς οὕτως ἀδαμάντινος ἢ σιδηροῦς τὴν καρδίαν ὡς μὴ θέλγεσθαι καὶ εἰς ἐνιαυτὸν ἀκούων, "Y si, además, se trae a la memoria el amor de Teágenes y Cariclea, ¿quién será tan adamantino o férreo de corazón que no quede embelesado aunque lleve un año entero escuchando?" (Hld. IV 4 3 4-7).

Así pues, no es verdaderamente la metaliterariedad de la narración lo que separa los casos de Periandro y Calasiris; sin embargo, el carácter de su público sí es diferente: Cnemón es, en todo momento, un oyente extremadamente entusiasta, y a menudo se queja de que Calasiris es demasiado parco en los detalles de su narración, privándolo de algunos detalles que, si bien resultan insignificantes para la comprensión de la trama, pueden resultar gratos de oír (Hld. III 1 1; III 2 3…), lo que a su vez permite a Heliodoro darse el gusto de introducir elementos accesorios y, al mismo tiempo —aunque, evidentemente, de forma más humorística que convincente—, descargarse de responsabilidad y culpar a su personaje. Por el contrario, la reacción ante el relato de Periandro es diferente, en buena medida debido a que el protagonista se encuentra ante una audiencia plural que muestra diversidad de actitudes.

La reacción de estos personajes varía en función de su posición social y, especialmente, de su sexo: mientras que, por norma general, las mujeres tienden a mostrarse entusiasmadas y a aceptar sin mayores análisis la narración en su conjunto, los varones se muestran más críticos, especialmente en el caso del ilustrado —y un tanto pedante— Mauricio (cf. González Rovira, 1996b: 237). Lo que resulta más significativo, sin embargo, es que el típico de crítica que construyen estos personajes, es, a grandes rasgos, una de tipo aristotélico —la censura hacia el relato no se fundamenta tanto en su posible falsedad como en su construcción *en tanto que ficción*, a pesar de tratarse, presuntamente, de una relación autobiográfica.

De esto resulta un ejemplo especialmente significativo el caso en el que Mauricio escucha de boca de Periandro cómo se arrojó a caballo por un barranco, con lo que logró, sin daño suyo ni de la montura, domar el ánimo de la bestia:

> Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisión, que quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto, pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle, que, así como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira (Cervantes Saavedra, 1997: 412).

El narrador despacha la fanfarronada de Periandro como una mentira o, al menos, lo sugiere muy a las claras; sin embargo, lo que molesta a Mauricio no es que el protagonista engañe a su público, sino que lo haga sin arte: *ficta voluptatis causa sint proxima veris*, versa el precepto horaciano, pero Periandro no está mostrando siquiera la delicadeza de aderezar sus mentiras con verosimilitud. "A more inappropriate subordination of human experience to abstract realities than that of the pedantic Mauricio would be difficult to imagine", señala Forcione al respecto (1970: 252), pero gran parte del humor de este pasaje —y de la situación en su conjunto— reside en la inadecuación de la aplicación de la poética aristotélica a la realidad. Como en otras ocasiones, Cervantes equipara, mezcla y confunde la realidad y la literatura, en este caso haciendo la realidad objeto de análisis literario.

Periandro, por otra parte, es un narrador —o, en cierto sentido, un poeta— que no se lo pone fácil a su público, tomándose licencias enfadosas a menudo y probando constantemente los límites de lo aceptable. Para empezar, su relato es extremadamente dilatado, hasta el punto de que Sinforosa, mujer que está lo bastante enamorada por él como para que, una vez él se marcha, muera de desesperación, tiene que rogarle que abrevie su narración: "Por lo que debes al deseo que todos tenemos de servirte […], que abrevies tu cuento, ¡oh historiador tan verdadero como gustoso!" (Cervantes Saavedra, 1997: 388); otros, como Arnaldo, son menos complacientes en sus palabras: "No más […], no más, Periandro amigo, que, puesto que tú no te cansas de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas" (1997: 360). Incluso Auristela, a pesar del indudable amor que profesa por su prometido, juzga inadecuado empalmar su relato al de Periandro para no agotar a su audiencia, quizá, como sugiere Zimic, aburrida por las palabras del héroe (2005a: 97); sin embargo, incluso si este no es el caso, para tomar esta decisión tiene que, igualmente, haber sido lo bastante consciente de la actitud de los oyentes como para darse cuenta de que "las más veces, las [pláticas] que son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas" (Cervantes Saavedra, 1997: 417).

Por si estos errores no fueran suficientes, en el relato de Periandro se aprecia otro rasgo diferente que los acrecienta y hace más notables: una actitud desafiante que, aun fingiendo subyugarse a los preceptos aristotélicos, los vulnera constantemente. Así, en una ocasión, Periandro tiene la ocurrencia de contar en todo detalle nada menos que un sueño, sin desvelar la naturaleza onírica del episodio hasta que este termina. El propio narrador se reprende por la inclusión de un episodio de tan propia trascendencia: "El gusto de lo que

soñé […] me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquier narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada" (1997: 383). Sin embargo, es reincidente, y, más adelante, como de pasada, comenta: "Dos meses anduvimos por el mar, sin que nos sucediese cosa de consideración alguna, puesto que le escombramos de más de sesenta navíos de corsarios…" (1997: 384).

> In a ten-word account of the destruction of sixty ships, deliberately subordinated within the concessive clause, Periandro offers his learned audience both the "single subject", which according to the rigorous Aristotelians must never be eclipsed by episode and digression, and, juxtaposed to the fantastic dream vision, the "historical-verisimilar" truth, which must never be undermined by the poet's insertion of an implausible occurrence. It is the truth which Periandro's critics would demand in his narration and which he himself has just acknowledged to be his only valid subject. However, the nature of the comment makes it perfectly obvious that Periandro is telling his opponents that, in effect, their restrictions compel the poet to be a bore (Forcione, 1970: 242).

Se trata, en suma, de una actitud en la que el protagonista-narrador aboga por su libertad, una libertad narrativa que hunde sus raíces, sobre todo, en el modelo del *romanzo* de Ariosto (cf. Forcione, 1970: 191). De la compleja relación entre Cervantes y el aristotelismo habla en mucho mayor detalle el propio Forcione en su monografía; las claves básicas, con todo, quedan aquí expuestas.

Así como puede percibirse una cierta pugna en este pasaje por liberarse de los preceptos restrictivos, también puede verse en él —y en otros pasajes— una crítica al fundamento de la novela bizantina y a su modelo, la novela griega. Esta es la opinión de varios autores, pero en particular ha sido Zimic quien más la ha desarrollado:

> Que el *Persiles* es, al menos en los dos primeros libros, una novela de típico corte bizantino y, más específicamente, heliodoriano es, pues, una creencia ya cristalizada. Al leer el *Persiles*, sin embargo, se insinúa en repetidas veces la impresión de que la entrega al modelo bizantino por parte de Cervantes no fue ni completa ni dócil (2005a: 91).

Así, Cervantes criticaría, entre otros muchos aspectos, lo prolijo de descripciones y digresiones (2005a: 94), en particular "las disquisiciones sofísticas sobre toda la gama de emociones humanas, con predilección marcada por el amor" (2005a: 91); las continuas interrupciones de los relatos, "técnica excelente para dejar al lector siempre en suspenso, pero si se abusa de ella en vez de suscitar curiosidad acaba por provocar frustración, impaciencia e irritación en el ánimo del lector" (2005a: 96); la inclusión de un personaje

"con el único propósito de hacerle verter sus aventuras y sentimientos y, hecho esto, se le elimina de la forma más casual", lo que "causa una impresión de artificialidad" (2005a: 96)…

La conclusión de Zimic es tajante, y parece concluir que "es muy posible que […] escribiera [el *Persiles*] sencillamente porque por aquel entonces las novelas bizantinas, antiguas y modernas, estaban de moda" y concluye que Cervantes "estructura una parte del *Persiles* tal y como la habría escrito un novelista bizantino, pero con una particularidad: a todos sus aspectos censurables o cuestionables se adhiere casi subrepticiamente el comentario crítico y la ironía del autor" (2005a: 105). Así, si bien el *Persiles* es una novela bizantina, no distaría demasiado de lo que supuso el *Quijote* para la novela de caballerías y, en cierto modo, también sería una parodia del género.

Que existe ironía, crítica y parodia parece indiscutible y, a decir verdad, poco sorprendente, habida cuenta la personalidad de su autor. Conviene, sin embargo, afinar un tanto, sobre todo, cuál es el blanco de estas críticas.

Por supuesto, parte de estas puyas parecen tiradas, en efecto, contra el propio género: así, cuando Rutilio exclama "¡Válame Dios […], y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, oh Periandro!" (Cervantes Saavedra, 1997: 388), parece una ironía que apunta al género en su conjunto. Asimismo, el propio Forcione señala que

> viewed within the total context of the *Persiles*, the humor acquires a broader and a more aggressive dimension, for what is raw material for comedy, dissolving in the comic exchange between the various participants in the scene, are those very criteria on which the *Persiles* is founded (1970: 210-211).

Sin embargo, en otras ocasiones, esta crítica no parece dirigida particularmente contra Heliodoro o el conjunto de novelistas griegos; así, aunque Zimic se preocupe por señalar que "todas estas observaciones se aplican perfectamente a la narración de Periandro; pero ha de tenerse en cuenta que éste infringe la ley de la moderación por expresa voluntad del autor" (2005a: 96), lo cierto es que, fuera de este relato, Cervantes también se toma notables libertades que podrían ser objetivo de la censura mordaz de Mauricio y su panoplia de preceptos aristotélicos. Así, no faltan fuera de este pasaje, por ejemplo, las digresiones sobre la psicología de los personajes —"La ira, según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual altera en el pecho con la vista

del objeto que agravia y tal vez con la memoria; tiene por último fin la venganza…" (Cervantes Saavedra, 1997: 597)— ni sobre otros asuntos, más eruditos y menos relacionados —"quiero que entiendas por verdad infalible que la tierra es centro del cielo[68]. Llamo centro un punto indivisible a quien todas las líneas de su circunferencia van a parar" (Cervantes Saavedra, 1997: 547-548).

El caso de los personajes insertos es todavía más notorio; esta proliferación abundantísima de personajes que introducen sus propias tramas y desaparecen más adelante, en realidad, es un rasgo mucho más notable en la novela bizantina española, en particular en la *Selva de aventuras*, construida enteramente según este recurso, que en la griega, especialmente en el caso de Heliodoro, que hace un importante esfuerzo por integrar los hilos de la narración, dentro de sus posibilidades, en un tejido unitario; si, como considera Zimic, en la afirmación de Auristela de que "con este sueño […] se ha excusado este caballero de contarnos qué le sucedió en la pasada noche, los trances por donde vino a tan desastrado término y la prisión de los bárbaros, que, sin duda, debían de ser casos tan desesperados como peregrinos" (Cervantes Saavedra, 1997: 197) "lo que realmente se lamenta es la interrupción de un cuento que prometía ser extraordinario" (2005a: 99), la crítica no se debe interpretar tanto hacia los modelos clásicos como a sus imitadores.

Más aún, parece pertinente señalar que, si bien no llega a los extremos de un Contreras, Cervantes es, en realidad, un culpable mucho más reincidente de esta falta que Heliodoro; si realmente consideraba que la inclusión de estos pasajes eran un defecto digno de ser eliminado, ¿a cuento de qué convirtió su segunda parte en una pasarela de personajes que aportan sus historias a los protagonistas sin apenas involucrarlos en ellas? ¿Puede acaso defenderse que el papel de Cnemón en las *Etiópicas* sea en algún punto más episódico y artificioso que el de, digamos, Tozuelo o los cautivos fingidos? Si realmente hay crítica e ironía sobre estas cuestiones —y muy probablemente la haya—, esta se vierte tanto, si no más, sobre el propio Cervantes como sobre sus modelos.

[68] Que las ideas de Periandro resulten ser, *de facto*, erróneas no cambia el carácter erudito —ni accesorio— de la digresión. Sobre el asunto del geocentrismo y el giro copernicano pueden consultarse las palabras de Romero Muñoz (Cervantes Saavedra, 1997: 548, nota 10). Este carácter accesorio, por otra parte, no elimina automáticamente, por supuesto, las posibles virtudes estéticas del mismo; sin embargo, este es un razonamiento que también cabe aplicar, al margen del gusto personal que cada lector o crítico pueda tener, a las digresiones de la novela de la Antigüedad.

Que el objeto de las ironías de Cervantes es, en buena medida, *el propio Cervantes*, es fácil dilucidarlo si se tienen en cuenta otras manifestaciones semejantes escritas por el autor. Así, Cide Hamete, en la segunda parte del *Quijote*, se lamenta ante el precepto aristotélico de unidad:

> Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada, como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (Cervantes Saavedra, 1994b: 349-350).

Más allá de esta confesión en las que el autor ironiza sobre su propio trabajo y las estrecheces que las normas de Aristóteles imponen a su proceso creativo, el hecho es que Cervantes —o, si queremos disculparlo, Cide Hamete Benengeli— no se comporta de manera tan ejemplar como podría prometer este pasaje y, poco después, al introducir un capítulo que trata de manera casi exclusiva de las fortunas del morisco Ricote, como niño pillado en un renuncio que trata de salvar la papeleta con una mentira apresurada, intitula: «Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna» (1994b: 431). Podría defenderse, quizás, la inclusión de esta trama como episodio pertinente, pero el hecho de que el autor señale con tanto ahínco su pertenencia en exclusiva a la trama principal

produce la impresión contraria. Cervantes, así, no tiene problema en hacer burla de sus propios pecados, y, al hacerla, pone también en tela de juicio los propios criterios por los que estas características se tornan faltas. Como en tantos otros aspectos, la posición de Cervantes en este asunto es la de una rica ambigüedad.

Cabe señalar, además, que la presencia de ironía no implica necesariamente la repulsa de una convención o un género; así, cuando Berganza, en el *Coloquio de los perros*, afirma que "no debía ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores" en las novelas pastoriles, y señala lo opuesta que es la realidad al profundo idealismo del género (Cervantes Saavedra, 1982b: 251-253), no cabe duda de que la literatura de pastores está siendo objeto de ironía; no obstante, esto no obsta para que, en el ocaso de su vida, el autor siguiese guardando alguna esperanza, aunque pequeña, de poder terminar algún día la segunda parte de su *Galatea* (Cervantes Saavedra, 1997: 109). La oposición entre convención y realidad o incluso entre distintas convenciones es un campo fértil para la creación, el humor y el estudio del propio ser humano —en ella se fundamenta, al fin y al cabo, el *Quijote*, tenido habitualmente por una de las cimas de la novela—, y como tal le saca partido Cervantes en su *Persiles*, pero ello no implica que la suya sea una novela bizantina *contra* la novela bizantina o sus modelos.

Entre otros aspectos, no lo es porque sus modelos tampoco carecían de ironía hacia su propio género y hacia sí mismos. En particular, Heliodoro empleaba un tipo de ironía, más suave y esquiva que la de Aquiles Tacio, que guarda importantes concomitancias con la de Cervantes. Así, por ejemplo, cuando Forcione señala que "el Pinciano lavishes praise on Heliodorus' final peripeteia and recognition scene, apparently failing to share the modern reader's reservations about the author's sacrifice of narrative logic in favor of a maximum prolongation of the reader's suspense" (1970: 73), en realidad esa misma crítica está presente en las propias *Etiópicas*; en el momento en el que los protagonistas van a ser sacrificados frente a los padres de Cariclea, Teágenes dice: Ἀλλ' ὦ φιλτάτη, τί οὐχὶ φράζεις σαυτήν; ποῖον ἀναμένεις ἔτι καιρόν; ἢ τὸν ἕως ἂν ἀποδειροτομήσῃ τις;, "Pero, amada, ¿por qué no declaras quién eres? ¿Qué clase de momento propicio esperas aún? ¿A que alguien nos degüelle?" (Hld. X. 9 2 1-3). Otras manifestaciones irónicas en la obra de Heliodoro han sido comentadas anteriormente. Antes de concluir, sin embargo, querríamos rescatar estas palabras de Riley, ya citadas anteriormente:

> …todavía quedaba mucha distancia hasta hacer que un personaje fuera consciente de su propia existencia literaria. Atisbos de esta idea pirandelliana aparecen, sin embargo, en una

> de las novelas más tempranas, la *Historia etiópica* de Heliodoro. "¡Todo es igual que una obra de teatro!", exclaman los personajes al referirse a los sucesos en los que están tomando parte, reconociendo con ello la semejanza, si no la identidad, con la ficción. El artificio de Heliodoro, consistente en hacer que sus personajes presten atención a la excepcional naturaleza de la historia narrada, recuerda sobremanera a Cervantes (1966: 81).

En las *Etiópicas*, como en el *Persiles*, tiene capital importancia la consciencia de la condición de literatura de los materiales sobre los que trabajan y que producen ellos mismos; aunque de distintas maneras, la ironía que se crea a partir de la mezcla y contraste entre realidad y ficción supone un factor decisivo de la poética de ambos autores. Es probablemente exagerado imaginar que Cervantes haya tomado de Heliodoro un rasgo tan arraigado de su producción literaria, pero es con toda probabilidad cierto que encontró en él un espíritu con una sensibilidad muy semejante. Con las reticencias que se le presuponen al anacronismo y a la jerarquización implícita a este tipo de afirmaciones, puede considerarse que, en su ironía y su juego metaliterario, o Heliodoro es cervantino, o Cervantes es heliodoriano.

4.7. **La alegoría en el *Persiles***

Ya se ha visto anteriormente que existe una cierta duplicidad en el viaje de los protagonistas y en sus motivaciones: por una parte, peregrinan a Roma, capital del catolicismo, y con un objetivo, al menos parcialmente, religioso; por otro, esto es, en buena medida, una excusa —tanto a nivel intra como extradiegético— para su historia de amor prohibido. Esta dualidad presente en la estructura de la obra ha dado lugar a ciertas dudas sobre su significado en conjunto: por una parte, la estructura propia del viaje, iniciado en "una zona nunca bien determinada, *brumosa* […], a otra relativamente conocida […], las naciones más significativas del Mediodía europeo occidental" (Cervantes Saavedra, 1997: 35), hasta arribar a Roma, unido al simbolismo en el hábito de peregrino, junto con la estructura de búsqueda trascendental tan típica del romance (cf. Lara Garrido, 1984a: 26), parecen preludiar un sentido ulterior a la aventura; sin embargo, otros aspectos, como lo discutible de la civilización de las tierras de la segunda parte (Wilson, 1991: 122), en particular en el retrato escasamente edificante de la Ciudad Eterna (Blanco, 1995: 632), y, en fin, la ironía que tiñe el conjunto de la obra, ponen bajo amenaza una lectura de este tipo.

Parte de la expectativa de que la obra realmente cuente con un mensaje alegórico oculto reside en el carácter elevado de la obra: "desde el momento mismo de su concepción

como épica, el *Persiles* está orientado hacia el grado máximo de ejemplaridad" (González Rovira, 1996b: 243) y esta ejemplaridad de la obra iba asociada, aunque no tuviese que organizar todos los elementos de la obra, con la lectura alegórica:

> Cuanto más grave el poema, terná más y mejor [alegoría]; mas no se entienda que todas las personas dél sean obligadas a tener esta segunda ánima; doctrina tenemos de san Agustín dello […]: '[…] en los poemas hay figuras que, no significando cosa alguna, son puestas para compañía de las que significan' (López Pinciano, 1998: 466-467).

Existe, pues, una expectativa de que realmente exista una lectura ulterior en la obra; la cuestión radica en determinar cuál es esta. Las opiniones al respecto son variadas, pero, a menudo, concluyen que el *Persiles* es "himno al catolicismo romano triunfante" (Blanco, 1995: 632). Una de las lecturas de este tipo más elaboradas y de mayor éxito es la de Forcione en su monografía titulada, precisamente, *Cervantes' Christian Romance*. En términos generales, este es el esquema general que lee en la obra:

> Thus one can observe in the *Persiles*, in symbolic concentration, the entirety of history as presented by the Christian mythology. One of the most important factors sustaining this level of analogy is the movement of the heroes from their benighted kingdoms […] to the "cabeza del mundo", Rome […]. At another symbolic level the quest of Periandro and Auristela reenacts the basic myth of Christianity: man in his fallen state must wander in the sublunary world of disorder, suffering in the world of human history, and be reborn through expiation and Christ's mercy. Here too the symbolic implications of the protagonists' journey have an important function, as they move from a realm menaced by war, an oppressive king, and the threat of sterility to the city which traditionally images the Kingdom of the Blessed. Here, at what might be described in the traditional terminology of all allegorical exegesis as the "anagogical" level of the *Persiles*, we discover the importance of the motif of "los trabajos", which the title announces and which becomes a principle of unity (Forcione, 1972: 31-32).

Este esquema, asimismo, gana concreción, y un sentido metafísico — con lo que los tres sentidos alegóricos tradicionales de la exégesis bíblica, "the allegorical, the tropological, and the anagogical" (1972: 106), quedan así cubiertos— por medio de una imagen concreta, un concepto caro al cristianismo del Renacimiento: la cadena del ser (cf. Cervantes Saavedra, 1997: 57). Sea en términos históricos, en su camino hacia la salvación o en el retorno a la fuente de su ser, "the archetypal chain linking the earthly and supernatural realms is a conventional vehicle for the description of the vertical

movement of the Christian Everyman in his ascent to heaven or his descent to hell" (Forcione, 1972: 143).

El hilo narrativo del *Persiles*, así pues, vendría a ser un trasunto de esta cadena entre lo mundano y lo celeste. El autor cree encontrar la confirmación a su teoría en las palabras que Auristela, recién recuperada de la muerte, y ya convenientemente catequizada, dedica a su amado cuando le comunica su súbito parecer de consagrarse monja (Forcione, 1972: 106-107):

> Nuestras almas, como tú bien sabes, y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro. En esta vida los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros, y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo, y tal se sume en el infierno (Cervantes Saavedra, 1997: 704).

Esta cadena, por otro lado, no reduciría su reflejo en la trama en el hecho de conectar dos puntos, el uno brumoso y el otro celestial, sino que también se reflejaría en los propios eslabones, que serían los distintos episodios de la obra, y que figurarían, al igual que el conjunto, un esquema de caída y restauración:

> Nearly all the episodes of the *Persiles* repeat the cyclical rhythm which has been traced through the main plot. In reenacting the cycle of disaster and restoration against the background of the Christian myth of fall and redemption, the episodes form a series of units, each an analogy of the total movement of the *Persiles* […] and an analogy of the individual adventures of the protagonists ("near-death" and salvation) (Forcione, 1972: 108).

La estructuración de estos episodios, además, se hace menos violenta, más luminosa, a medida que la trama avanza: "as in the main plot, the first member of the duality [muerte] is dominant in the first half, or the northern adventures, and the second member [resurrección] begins to dominate in the southern adventures" (1972: 109). En cualquier caso, como en una fuga (1972: 145), Cervantes repetiría el motivo central de su obra, variándolo, hasta componer este objeto de sentido unitario y trascendente; si bien es posible decirse más al respecto —no en vano tal trabajo tiene cientos de páginas—, estas pinceladas bastan para reflejar sucintamente la opinión de Forcione.

Si este autor encontraba que el cristianismo era el sentido alegórico del *Persiles*, Diana de Armas Wilson vuelve la atención hacia el amor platónico, pero no en la vertiente

ascética propugnada por Diotima, sino en la corriente unificadora que representa Aristófanes en la imagen del andrógino. Para Wilson, "in order to hypothesize a kind of mutual, nondominant, sexual difference that would displace hierarchy, Cervantes exploits the androgyne" (1991: 79); la búsqueda de esta igualdad, de "the notion of sexual Otherness as both different *and* equal" (1991: 41) habría llevado a Cervantes a fijarse en la novela griega y a adaptar su modelo: "the atypical single standard for both sexes found in Greek romance was not lost on Cervantes" (1991: 43). Según esta lectura, el *Persiles* sería, en cierto sentido, una alegoría feminista *avant la lettre*, y la autora lee este aspecto, por ejemplo, en la identificación de la Isla Bárbara como un símbolo del patriarcado (1991: 110).

Así, el amor platónico estaría empleado más como un medio de comparación que en sentido estricto —siquiera en su versión aristofánica— y, en lugar de representar el anhelo metafísico por un estado unitario perdido, representaría la unión, por medio de la mutua comprensión, de dos partes inherentemente diferentes: "I shall constitute the main plot of the *Persiles* as a formal allegory of sexual difference" (1991: 48); incluso la propia estructura de la propia novela, que "is itself metaphorically 'an' androgyne —a fiction structured in the shape and by the conjunction of two different halves" (1991: 80), reflejaría este tema.

El principal empeño de Cervantes al abordar la composición de esta obra, así pues, sería el de aprender, contra las limitaciones previamente mostradas en su propia obra (1991: 222), a entender a la mujer y el de mostrar la manera en la que esta y el varón pueden aprender a relacionarse:

> At the threshold of the *Persiles*, and at close of his life, Cervantes' primal couple [Antonio y Ricla] shows readers how men and women can become "bilingual". It is this kind of collaboration that signifies the real "labors" of Cervantes's title —learning the language of the Other (1991: 252).

Por su parte, Ruth el Saffar parece aunar —aunque solo hasta cierto punto— ambas posturas, y encuentra, por un lado, que la estructura de la novela refleja la creencia arraigada "that God is also a reliable narrator weaving a fiction of infinite complexity in which the characters will be saved if only they trust in His mercy and act in accordance with their faith" (1974: 20-21) y, por otra, una interpretación alegórica de la novela en clave amorosa, esta vez expresada en términos alquímicos (1990), y en la que también

tiene importancia, como en el caso de de Armas Wilson, "*The Recovery of the Femenine*", como aparece en el propio título de su trabajo de 1984, *Beyond Fiction*.

Según la autora, Cervantes, a medida que le sobrevenía la vejez, fue fortaleciendo su fe y concibiendo el mundo como un lugar ordenado y pleno de sentido:

> The evolution of the modern novel has clearly followed the development of the middle-class individualism glimpsed by Cervantes and fully represented by later novelists. But Cervantes […] took a look into the future, into the chaotic uncertainties of individual perceptions unguided by authority and without the reassurances that rational thought or empirical data could offer, and shut the door again. Despite their profound insights, or perhaps because of them, Cervantes and Descartes both rediscovered beyond individual uncertainties a benign transcendent reality the perfection of which could not include the deliberate maintenance of man in an ambiguous condition (1974: 164).

De esta manera, el deseo que vertebra la narración ya no puede, como antes, desembocar necesariamente en el fracaso y la insatisfacción; por lo tanto, ya adopta, como en la concepción de René Girard, una estructura triangular, caracterizada por la centralidad de la figura del rival (Girard, 1985: 16), "that systematically prevents union with the desiring subject's ostensive goal" (El Saffar, 1984: 5)[69], sino que ha de ser, por el contrario, cuadrangular, caracterizada por la intervención de un elemento externo al aparentemente irresoluble conflicto, externo a la ficción (1984: 10), y en la que la figura amada ya no se idealiza y diviniza:

> When the other is recognized in all his or her imperfection, in other words, as an *expression* of God but not God himself, a signal is given within the story that the author outside it has assumed a like attitude towards the literary artifact, which becomes in its turn an *instrument* of the expression of Truth and no itself its bearer. This shift in attitude is a fundamental one, and one that can explain Cervantes' movement away from the novel in his last work toward a highly literate appropriation of what Alban Forcione has called the "Christian Romance" (1984: 6).

[69] Resulta llamativo que, a pesar de utilizar la terminología de Girard y citarlo explícitamente como fuente, la autora no refleje el concepto del deseo mimético, probablemente el más importante del estudio del filósofo: así, donde en la obra de este "le disciple se précipite vers les objects que lui désigne, ou semble lui désigner, […] le *médiateur* du désir" (1985: 16), para El Saffar "The third term, automatically emerges as a rival to guarantee the infrangibility of the separation of the subject from the object of desire" (1984: 5). Esto es, el orden de estos elementos se invierte: para Girard, el rival engendra el deseo por el objeto; para el Saffar, es el objeto de deseo el que provoca la selección de un rival.

De esta manera, el amor que se establece es mundano y, por fin, correspondido: "Periandro, unlike Don Quixote or Elicio, has befriended the feminine, who responds by loving him as he loves her" (1984: 133). Este amor supone una unión y una transformación del ser, pero una que se dirige a lo productivo y el engendramiento, y se simboliza por medio de la simbología de la alquimia: "Unlike the Christian journey, however, whose goal is transcendence, the alchemical one being enacted between Persiles and Sigismunda leads toward earthly fecundity and power, as symbolized in the marriage of the king and queen" (1990: 23); "the journey, like a triangle that inverts that of the Christian journey, goes from earth to heaven to earth again" (1990: 31-32).

Así pues, el *Persiles* según El Saffar considera el mundo como un lugar con sentido y regido por la divinidad y organiza el amor en una relación tanto posible como, sobre todo, orientada a este mundo y a la renovación de los ciclos de la vida.

Resulta una tarea difícil dilucidar qué interpretación debe tenerse por verdadera, si es que acaso alguna es acertada. Todas estas teorías, en realidad, reflejan hasta cierto punto aspectos presentes en la obra, si bien llevándolos en todos los casos —a nuestro juicio— a un grado excesivo de desarrollo.

En lo que atañe a la teoría de Forcione, parece cierto que haya una concepción cristiana de la obra y, en efecto, es muy plausible que el viaje responda al simbolismo de la cadena que une el mundo a Dios, independientemente del grado de precisión con el que se quiera identificar este símbolo mínimo con los rasgos específicos que él encuentra. Nuestras discrepancias surgen, sin embargo, ante el tratamiento que recibe la estructura de la obra hasta el mayor detalle.

En primer lugar, es cierto, por supuesto, que la comparación de los episodios con eslabones de una cadena es perfectamente aceptable y pueden ayudar a una visión del texto en su conjunto: el problema es que esta comparación, en realidad, podría hacerse sobre los episodios *de cualquier obra*; cuando Jiménez Ruiz describe la estructura del romance como "una sucesión de aventuras que, a veces, no son más que historias entrelazadas" (Núñez de Reinoso, 1997: 28), la metáfora bien podría aplicarse al género entero.

Lo mismo puede decirse de los propios episodios, que el autor considera reflejo de una estructura concreta, cargada de sentido religioso:

> …the cyclical process which is to recur throughout the work. The heroes must struggle against an adversary and overcome him in order to continue in their quest. In their struggle they must endure a momentary defeat (imprisonment, "near-death", passage through the labyrinth or the purgatorial fires) before their triumph, and their triumph is generally rewarded with a moment of vision of the goal of the quest (Forcione, 1972: 43).

Esta estructura, sin embargo, no deja de ser la más básica —o, al menos, una de las más sencillas— de cualquier aventura: tras una situación de calma, sobreviene un peligro, y, una vez superado, se restablece la situación positiva anterior. El grado de dicha o sufrimiento que alcancen estos aspectos —calma y conflicto— depende notablemente del caso, pero esta misma descripción puede aplicarse a, por ejemplo, el episodio de Polifemo —Odiseo, navegante con sus tropas, llega a la cueva del monstruo, que devora a algunos de sus compañeros, pero logra escapar y volver a la situación de navegación inicial—, al episodio de los batanes del *Quijote* —el periplo del caballero es interrumpido por un ruido monstruoso y que parece presagio de males; se descubre que en realidad son meras herramientas cotidianas y, no sin humor, se recupera la calma inicial— y, en general, a casi cualquier situación que se pueda imaginar en cualquier obra de aventuras. Esto no significa que, hipotéticamente, Cervantes no haya podido impregnar específicamente los episodios del *Persiles* de un significado más hondo, pero si realmente lo ha hecho, a nuestro juicio, no tenemos realmente manera de saberlo.

Respecto a la lectura de Diana de Armas Wilson, mostramos nuestro acuerdo respecto a que un rasgo fundamental del amor del *Persiles* —como de cualquier otra novela bizantina o griega— se basa en la reciprocidad y un cierto grado de igualdad, si bien este aspecto es un tanto más discutible; resulta más difícil admitir, sin embargo, que Cervantes haya tenido un interés tan marcadamente feminista. Así, por ejemplo, la idea de que "Cervantes deploys the Virging/Fallen Woman pairing —one of the most stubborn polarities informing the Renaissance notion of woman— in order to dismantle it" (1991: 202), dado que parece requerir que Cervantes no solo conceptualizase este esquema mental claramente, sino que lo identificase como una herramienta de sometimiento de la mujer, resulta incluso anacrónica, y difícil de reconciliar con manifestaciones, si bien leves, de misoginia sobre "la mudable condición de las mujeres" (Cervantes Saavedra, 1997: 126)[70]. Es plausible, si acaso, imaginar que Cervantes pueda haber llegado a felices

[70] En justicia, hay que señalar que esta declaración está en boca de un personaje, con lo que, a pesar de su tono sentencioso, no refleja necesariamente la opinión del autor.

coincidencias con la teoría feminista contemporánea por mero uso de su ingenio y la exploración de la psicología y las convenciones, pero suponer un esfuerzo sistemático que organizase el *Persiles* como núcleo principal parece excesivo, si bien también es necesario reconocer que, propiamente, no se puede probar como falso.

En el caso de Ruth El Saffar, también es importante apuntar ciertos matices: en primer lugar, cuestionamos, con Romero Muñoz, que tal proceso evolutivo del "realismo" de la novela al idealismo del romance se haya producido realmente y, como él, consideramos más probable entender estas diferencias como distintos estilos o modos de componer la ficción (Cervantes Saavedra, 1997: 29). Asimismo, como en el caso de Forcione, encontramos una interpretación excesiva del sentido de la estructura del romance de la que habla la autora; a fin de cuentas, el romance es una estructura de mayor antigüedad que la novela, y no encontramos especiales motivos para creer que, durante años, los escritores compartieran una visión religiosa y cosmológica común a la que habría de acabar llegando Cervantes.

Sí reconocemos, sin embargo, que la concepción del amor en la obra es la de una fuerza de unión, transformadora y que se manifiesta en este mundo —como ya dijimos de las otras novelas bizantinas, particularmente de la segunda redacción de la *Selva de aventuras*. El esquema de la alquimia recoge adecuadamente estas ideas y, aunque no esté claro con cuánto rigor lo siguió Cervantes —la propia autora considera que "it is not necessary to this analysis to imagine that Cervantes consciously adopted alchemical imagery" (El Saffar, 1990: 22)—, resulta esclarecedor para la interpretación de la obra, si bien no constituye, a pesar de las apariencias, un factor tan distintivo: los factores de unión, transformación y mundanidad están ya presentes, por ejemplo, en el platonismo aristofánico propugnado por Wilson, si bien el énfasis en la generación no está ahí.

Esta visión del amor y, todavía más importante, su relación con lo divino, resulta, en el fondo, muy reconciliable con el humanismo cristiano, en el que, si bien la guía es divina, la batalla por la salvación se libra en el barro de la existencia; todo el cuerpo social ha de ser renovado a través de Cristo, en los actos cotidianos, y pocos símbolos pueden reflejar mejor esta renovación que el nacimiento de las nuevas generaciones —Northrop Frye diría que "the new baby *is* his own society appearing once again as units of individuality" (1957: 97)—. Este tema marca, como lo hizo en la *Selva de aventuras* de 1583, el final de *Persiles y Sigismunda*: "cumplió su voto y vivió en compañía de su esposo Persiles

hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad" (Cervantes Saavedra, 1997: 730).

Llegados a este punto, cabría esperar dos opciones: o bien proponer nuestra propia interpretación alegórica de la novela o bien unirnos a Zimic cuando afirma: "Las interpretaciones alegóricas del *Persiles* […] hoy nos parecen sostenibles solo al aplicarse a determinadas partes del texto" (2005a: 21). En concreto, el hispanista niega que exista una interpretación trascendente tras el esquema del viaje:

> Particularmente su premisa básica de la gradual evolución humana desde la "barbarie" hacia Roma, "cielo de la tierra" (317), en que el peregrino por fin lograría desarrollarse moral y espiritualmente, se demuestra falaz, en frecuentísima estridente contradicción respecto a los protagonistas de los episodios narrados. En efecto, aunque anhelada como meta espiritual […], Roma se les revela como anticlimática y, mucho peor, moral y espiritualmente decepcionante. Sin embargo, precisamente por esto es importante Roma, pues nos hace comprender que las verdades humanas que se quieren aprender se encuentran en todo el camino, que Roma es solo una de sus posibles paradas o lugares de tránsito en el viaje de la vida (2005a: 22).

Si bien la interpretación de la decepcionante Roma con respecto a la psicología de los personajes nos parece válida y sugerente, nuestra conclusión respecto al romance es, en el fondo, la opuesta a la suya: creemos que es, precisamente, el esquema del viaje el que está cargado de sentido, mientras que es en los episodios y en la materialidad de la realidad representada donde esta alegoría se resiente. Del mismo modo que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es en esquema una novela bizantina arquetípica —incluso, en cierto sentido, la más arquetípica de todas—, pero en su interior alberga materiales diferentes y, sobre todo, pone en cuestión por medio de la ironía y la parodia la propia novela bizantina, también es sencillo imaginar que Cervantes haya dotado de un sentido alegórico la estructura general de su obra pero la haya sometido a crítica en lo concreto. También *Leucipa y Clitofonte* mantiene en su estructura general el respeto por la convención —solo para sabotearla a través del sarcasmo en su interior.

Ahora bien, responder al sentido alegórico concreto de la obra resulta más difícil, y creemos que no se trata tanto de una incapacidad crítica por nuestra parte como que, en realidad, el propio autor no tenía absolutamente claro el significado de su obra: el sentido cristiano y el amoroso están claramente presentes, y la presencia de ambos temas, junto con la institución del matrimonio, que "en la religión católica […] es sacramento que solo

se desata con la muerte" (Cervantes Saavedra, 1997: 503), denota que ambos están relacionados entre sí; sin embargo, no parece encontrarse, más allá de lo señalado —una religiosidad humanística, vuelta al mundo, al matrimonio y a la renovación, física y moral, de la sociedad—, una organización concreta de ambos temas, y todavía menos parece esta estar estructurada en la alegoría de la obra.

La estructura de búsqueda típica del romance, que refleja el deseo metafísico (cf. Girard, 1985: 71-72), resulta extremadamente sugerente y puede llenarse fácilmente de sentido, pero, por sí misma, es extremadamente vaga:

> El arquetipo del viaje es la peregrinación al centro o tierra santa. El centro místico, representado por el punto central de la circunferencia, equivale a lo interior, la contemplación, la unidad, lo inespacial o intemporal. Aristóteles lo denominó "motor inmóvil" y Dante "L'amor qui muove el sole e l'altre stelle". Simboliza el "estado paradisíaco" primordial (que algunos conciben como el retorno al antro materno) y la identificación con el principio supremo (Deffis de Calvo, 2000: 37).

Este anhelo, cuya saciedad supondría superar la carencia inherente al ser humano, puede identificarse, por supuesto, con la búsqueda de Dios, pero también, por ejemplo, del ser amado, y en el *Persiles* ambos objetos coexisten. Evidentemente, el autor ubica a Dios por encima y como centro último del alma (Cervantes Saavedra, 1997: 704), lo que no impide que la resolución de la novela pase, igualmente, por la renuncia a la búsqueda de la divinidad "sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados" (1997: 704) y culmine en el matrimonio. La doctrina de la obra asegura que "están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios" (1997: 427), pero el esquema narrativo, en realidad, prioriza el amor humano sobre el divino, por más que este deba ser vivido cristianamente.

Así pues, el sentido cristiano y el amoroso —platónico cristianizado— coexisten y, evidentemente, se entrelazan, pero no bajo un esquema suficientemente definido y que permee el conjunto de la obra sistemáticamente. Así, podría decirse de Cervantes en su *Persiles* lo mismo que de Heliodoro: "si quisiesen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala" (López Pinciano, 1998: 461); en uno y otro caso, es tarea del exégeta sacar un sentido unificado del esquema, sugerente, pero algo indefinido, de las novelas.

4.8. **Conclusiones**

Con el *Persiles*, la novela bizantina adquiere definitivamente la madurez y su fisionomía más característica; desde el primer encuentro de la novela griega con las letras españolas en el Clareo, novela bizantina sentimentalizada o novela sentimental bizantinizada, el género se había ido asentando, primero con el acercamiento casi accidental de Contreras en su segunda *Selva*, más tarde, ya como esfuerzo consciente, en el *Peregrino en su patria*, de Lope de Vega. Sin embargo, es con Miguel de Cervantes con quien el género llega a parecerse más a sus modelos griegos (cf. González Rovira, 1996b: 227), en particular a Heliodoro, y ello es, fundamentalmente, por su estructura, más unitaria, y que rehúye la atomización en la que, por sus orígenes sentimentales, unida a la exacerbación miscelánea, devenían a menudo las obras anteriores. Como toda novela bizantina, el *Persiles* es heredera de la novela sentimental, pero su esquema apenas se aprecia en su aspecto.

Cervantes, frente a sus antecesores, y en consonancia, una vez más, con Heliodoro, dota de un sentido, en su doble acepción, al viaje de los protagonistas —de una meta explícita y de un significado. Esto repercute tanto en la estructura formal como en su contenido. Un rasgo más, en definitiva, de una técnica y una relación con el género bizantino basado en la reflexión teórica y el ensayo práctico a través de los años.

Si bien Lope ya era plenamente consciente del modelo y la poética que seguía, su novela no denota un grado de familiaridad tan acusado con los preceptos y la crítica literaria como Miguel de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: “If it could be said that a work of literature is almost exclusively a product of literature and literary theory, it could be said of Cervantes' final work” (Forcione, 1970: 11). La teoría literaria proporciona a la obra sus cimientos, pero también entra en conflicto con ella, ironizándola y atentando contra los mismos preceptos sobre los que se sostiene; el *Persiles* es así, simultáneamente, el mejor ejemplo de la novela bizantina y una parodia del género. En esto, como en tantos otros aspectos, siguió también el ejemplo de Heliodoro.

5. Conclusiones

A lo largo de este análisis del material de la novela bizantina, ha quedado demostrado que, si bien el género cuenta con un apoyo teórico importante, fundamentado en las nociones literarias del neoaristotelismo renacentista, fundamentalmente, su desarrollo es previo a la fijación de estas ideas y se produce de una manera más errática; en gran medida, es también reflejo de la evolución de las ideas estéticas imperantes en la España

aurisecular, con un notable asentamiento paulatino del concepto de verosimilitud como fuerza rectora de la poética dominante.

El primer acercamiento de la literatura española a la novela bizantina, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, publicada en 1552, supone un caso muy particular porque su acercamiento al género —que, propiamente, todavía no existía más que como una posibilidad de la imitación de la novela de la Antigüedad— consiste en la adaptación de una novela griega, *Leucipa y Clitofonte*, a una poética que le es ajena, la de la novela sentimental, y concretamente en su vertiente elegíaca, marcadamente influida por Ovidio, que había desarrollado Boccaccio en su *Fiammetta* y, más cercano a Núñez de Reinoso, Bernardim Ribeiro en su *Menina e moça*. Si aceptamos la premisa de que una obra pertenece a un género únicamente en tanto que su autor se adscriba a su poética (cf. Lara Garrido, 1984a: 21-22), entonces debemos concluir que *Clareo y Florisea* no es una novela bizantina. Se da así la paradójica situación de que la novela que guarda una relación más estrecha con los modelos antiguos —nada menos que una traducción, por matizable que sea el término— es, también, la que menos responde a la normativa que los fundamenta.

Así pues, el proceso de adaptación al que Núñez de Reinoso somete la novela de Aquiles Tacio supone moldear esta obra bajo unos criterios antitéticos a los de su producción. Todos los aspectos que la conforman salen demudados de la obra del novelista español: el marcado cinismo de Aquiles Tacio sufre una notable "depuración moral y estética" que ennoblece a los personajes y elimina los episodios más comprometidos (Menéndez y Pelayo, 2008: 525); la relativa verosimilitud de la *Leucipa*, que cuenta con pocos elementos verdaderamente mágicos y se ubica en un ambiente histórica y geográficamente definido, de carácter marcadamente burgués, se ve transformada en un conglomerado ahistórico de realidades diversas en los que no solo conviven localizaciones y periodos históricos muy distantes entre sí, sino que también se incluyen sin dificultad elementos alegóricos y fantasiosos, conforme a la estética del romance (cf. Núñez de Reinoso, 1997: 26-29); finalmente, cambia también el protagonista-narrador de la historia, con lo que la representación del amor pasa de ser la de un sentimiento de profesión mutua, cuya firmeza los protagonistas habrán de probar a lo largo de una serie de pruebas hasta alcanzar el final feliz, cifrado en la unión matrimonial, a la de una pasión dolorosa que, incapaz de encontrar satisfacción, avoca a la amante a la destrucción y a la única salida de la confesión patética. En manos de Núñez de Reinoso, la novela griega se

contrahace a imagen de la novela sentimental y, si bien muchos son los aspectos que persisten de la novela griega, el plan subyacente no puede serle más contrario.

Esta poética basada en el patetismo y que busca su legitimidad en el recurso a la alegoría va evolucionando a lo largo del siglo hacia otra que, sin llegar todavía al desarrollo teórico que alcanzaría la verosimilitud aristotélica, se le asemeja en los rasgos más esenciales, como el rechazo a lo irracional y la búsqueda de un ambiente de tono, por así decir, realista; esta posición, en buena medida, es afín a aquella propugnada por los humanistas que, aun teorizando con anterioridad a la extensión de la poética de Aristóteles (cf. Forcione, 1970: 17), encontraban en Horacio y su *veris falsa remiscere* un argumento de autoridad que daba razón a sus sensibilidades, contrarias a la facilidad con que los escritores de su tiempo escribían "cosas tan a la clara mentirosas, que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas" (Valdés, 1969: 171). De esta manera, se produce un cambio de la pura alegoría al ejemplo, cuyo provecho está más entrelazado con el de la propia ficción (cf. Chevrolet, 2007: 241), y que resulta fácil conciliar con una ambientación, *lato sensu*, verosímil.

A este cambio de gusto en la estética imperante responde la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, publicada por primera vez en 1565. En esta obra, ya no se encuentran caballeros ni gigantes, sino que la trama carece —con la excepción del episodio de la sabia Cuma y de algunas otras maravillas leves, como sueños proféticos— de elementos fantásticos y además se ubica en un ambiente reconocible y cercano, si bien con poco cuidado en la historicidad (cf. Aribau i Farriols y Ribadeneyra i Reig, 1963: XXX). Genéricamente, la *Selva* se trata de "una novela sentimental vuelta a lo divino" (Durán, 1973: 172), en la que el tradicional esquema del género, por el que un protagonista se ve purificado y ennoblecido por el sufrimiento que le causa un amor irrealizable, se dota de un sentido ulterior y, asimilándolo al amor platónico, dirige al protagonista al rechazo de lo mundano y a la contemplación de Dios; en su primera redacción no guarda una relación significativa con los modelos novelescos griegos.

Sin embargo, por cuestiones de contradicción con la ortodoxia tridentina, que exigía que el amor humano se encauzase por el sacramento matrimonial, Contreras somete su obra a una revisión en la que cambia el final y, en buena medida, la doctrina de su texto. Para esta transformación, el autor necesita un modelo literario de un amor que acabe en una celebración matrimonial, y es en las *Etiópicas*, durante una época de auge de la popularidad de la novela de Heliodoro (cf. González Rovira, 1996b: 198), donde lo

encuentra. Así, cuando la segunda versión de la *Selva* ve la luz en 1583, no solo el final feliz y matrimonial se ha integrado en su esquema, junto a dos libros más que expanden la acción, sino también una noción del amor como un afecto mutuo que busca la unión a través de las pruebas. De esta manera, unido a la trama aventurera del libro —si bien, por lo general, con muy poco peligro por parte de los protagonistas—, la *Selva de aventuras*, en su segunda redacción, se convierte, en buena medida, en la primera novela bizantina de la literatura española. Su poética, así, se resignifica y se adapta a la del género que imita, persistiendo, sin embargo, en su religiosidad. Aunque la adaptación no resulte completa, y, por ejemplo, la estructura de acumulación de episodios sin relación entre sí no sea fiel al modelo, como tampoco lo es la inclusión de abundantes materiales no narrativos, igualmente supone la primera traslación del modelo griego a la literatura española atendiendo a sus fundamentos poéticos y, además, marca un modelo en español que influirá en la producción posterior.

Hasta la publicación del *Peregrino en su patria*, en 1604, no encontramos más novelas bizantinas. En este período de unos veinte años de latencia, sin embargo, se genera una producción teórica sobre literatura y, particularmente, se introduce el aristotelismo en España, que encuentra su más brillante muestra en la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano, publicada en 1596. Este factor, unido al éxito y análisis de la novela de Heliodoro —en buena medida provocado, precisamente, por los mismos neoaristotélicos— provocan un cambio: a partir de ese momento, el acercamiento al género se vuelve más reflexivo; esto es, los escritores construyen novelas bizantinas intencionadamente.

La primera novela que sigue conscientemente el modelo de la novela bizantina, como acabamos de decir, es *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega. En su trazado, desde la primera página, se dejan ver rasgos muy reveladores que traicionan la influencia de una lectura, mediada por el aristotelismo, de las *Etiópicas*: así, la obra arranca en un abrupto comienzo *in medias res*, que se convertirá a partir de entonces en "condición *sine qua non* de las novelas bizantinas" (Zimic, 2005a: 16). Otros aspectos reflejan la adscripción de Lope a los fundamentos teóricos del género, como el cuidado por la verosimilitud y su conciliación con lo maravilloso o la unidad de la trama, así como la preocupación por hacer de su novela una lectura de provecho, entendido esto último de un modo fundamentalmente lucreciano.

Sin embargo, esta novela no es tan solo producto de una lectura de los teóricos y las novelas griegas, sino que sigue, también, y de manera muy clara, el camino marcado por Contreras. Esto se percibe, fundamentalmente, en dos aspectos: la importancia de la religiosidad, que hereda como símbolos concretos la figura del peregrino enamorado y los eremitas desengañados, y la inclusión de materiales no narrativos en la obra, que, en el caso de Lope, empujado por la noción del *prodesse et delectare* y con la intención de convertir su obra en un vehículo para la transmisión de los valores de la Contrarreforma, alcanza dimensiones gargantuescas y llegan casi a ahogar la fábula. De esta manera, la aplicación de la preceptiva para componer una épica en prosa no se materializa realmente en un nuevo género, sino que se usa para apuntalar y corregir el iniciado por Contreras, y muchos rasgos que provenían de este y no guardaban relación intrínseca con los modelos griegos permanecen en su fisionomía. Así, también Lope ubicará la trama en tierras cercanas al lector, llevando el escenario del viaje nada menos que a España.

Asimismo, el hecho de que esta nueva etapa de la novela bizantina se fundamente sobre la reflexión teórica tiene una consecuencia que, en lugar de acercarla más al modelo ideado por los humanistas, lo aleja: la ironía. El *Peregrino* da muestras de distintas formas de ironía, y alguna de ellas, como la —relativa— degradación moral de los personajes y motivos bien podría haber surgido al margen de la lectura de las teorizaciones, especialmente si se admite la más que posible influencia de Aquiles Tacio, cuya obra supone, en su propia época, una revisión irónica en el mismo sentido —aunque hasta un grado mucho más alto— del género al que se adscribe. Sin embargo, los distanciamientos y juegos en torno al concepto de verosimilitud que muestra Lope en su novela responden, claramente, a un conocimiento profundo de la cuestión: precisamente es la abundantísima literatura producida en torno a este concepto la que permite esta actitud lúdica en torno a sus límites, buscando sus contradicciones. Este tipo de manifestaciones de ironía pueden considerarse, en cierto sentido, antiaristotélicas, pero solo pueden existir a partir, irónicamente, del aristotelismo.

En este punto, en buena medida, la novela bizantina ya se encuentra consolidada, y, de hecho, una de las dos corrientes que continuarán el género toma como modelo, precisamente, el *Peregrino* (cf. González Rovira, 1996b: 226); así pues, lo que sigue, aunque sí resulte significativo en la historia del género, no supone tanto una evolución lineal como un proceso de ramificación que establece un nuevo paradigma sin eliminar el creado por Lope. En cualquier caso, en 1617 se publica, de forma póstuma, *Los trabajos*

de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes. El autor, que ya había hecho algunos ensayos con el género en sus novelas ejemplares, se acerca en su novela más que sus predecesores a los modelos griegos, relegando la influencia de la tradición bizantina española —sucesión más o menos inconexa de relatos, ubicación en tierras del Mediterráneo europeo occidental, el atuendo de peregrino…—, sobre todo, a la segunda parte, quedando toda la primera —y, en buena medida, también el final— relativamente libre de este; por el contrario, la fábula, conforme a los preceptos aristotélicos y al ejemplo de Heliodoro, gana en el *Persiles* unidad, fundamentalmente al asignarle al viaje, componente imprescindible del género, un final intrínseco, esto es, una meta. Otros rasgos, además, acercan al *Persiles* al modelo ideal de los preceptistas, como la ubicación de la trama en territorios exóticos o la pertenencia a la más alta nobleza —de sangre, pero en buena medida también moral— de los protagonistas.

Sin embargo, esta mayor semejanza con respecto a los modelos griegos —la mayor, probablemente, que se daría nunca en las letras españolas— no implica que su "entrega al modelo bizantino" fuese "completa ni dócil" (Zimiv, 2005: 91); del mismo modo que hiciera Lope, Cervantes ironiza sobre la base del género. Sin embargo, su acercamiento es más rico y sistemático que el del autor del *Peregrino*, y atañe, además de a la propia relación entre la ficción y la realidad, a la propia recepción de los rasgos del género, lo que se plasma especialmente en el relato analéptico del protagonista. De esta manera, el *Persiles* supone simultáneamente el ejemplo más paradigmático del género y una parodia del mismo; el hecho de que, en buena medida, las *Etiópicas* de Heliodoro pudiesen responder también a esta descripción permite entrever que, si bien la lectura de este autor —y de Aquiles Tacio— fue mediada, y fue la intervención de los teóricos literarios la que asentó la base del género, la influencia de estos autores en los novelistas del Siglo de Oro no se limitó a una repetición de lo postulado desde el púlpito del aristotelismo. La actitud irónica de Lope y Cervantes, tan afines, respectivamente, a la visión sarcástica de Aquiles Tacio y a la literariedad de Heliodoro, dan buena prueba de ello.

Así pues, el género de la novela bizantina nace de la novela sentimental y, evolucionando a medida que cambia el gusto de la época y se ve influido por la novela griega, sirve a los autores que deseaban plasmar las ideas de los teóricos literarios de signo aristotélico como materia sobre la que aplicar sus teorías de una épica en prosa y crear una literatura de lectura general edificante y con valor estético —una empresa que, si bien recibió el interés

de figuras esclarecidas, fue vista con distanciamiento irónico desde el mismo momento en el que los autores se volcaron en la tarea de manera consciente.

CONCLUSIONS

Throughout the following section, we will recover the partial conclusions spread through this study, integrate them in an unitary reasoning and draw some other, final conclusions.

Renaissance was a time of profound changes, both cultural and social, to Western Europe. As urban centres got bigger and a nascent bourgeoisie more influential, a shift occurred in Christian religiosity —at least, among certain moves— towards social life and practical devotion, which in turn elevated the importance of the cornerstone of social structure, family, and especially the institution in its origin, matrimony. On an aesthetic level, the rediscovery of Ancient Greek and Roman literature, along with the philological tools developed to study them, changed the standard from a romance-based criterion to one which privileged equilibrium, verisimilitude and the imitation of the Classics; additionally, it provoked the sprout of an enormous corpus of literary theorization, fundamentally in Italy, which gave rise to an "age of criticism" (Forcione, 1979: 12). Both changes —religious/social and cultural/aesthetical— were largely driven by the same movement, even if by different trends of it: humanism.

Thus, neither mediaeval institutions neither mediaeval art were sufficient anymore to the new society. At the intersection of both, in a certain sense, was entertainment literature, a moral and ethical peril for the stability of family and society, corrupting its readers, especially women and children, as Christian humanists liked to denounce, as well as an aesthetical failure, a collection of ugliness and stupidity unable to please other than the foolest of men. A reform, then, was needed, and, even though different solutions were offered, including redirecting spoiled readers to non-fiction works which would either raise their wisdom or save their soul, or even commanding them to not read at all, but to dedicate their time to more fruitful efforts, a certain compromise was, sometimes, achieved, and a project for the reformation of vulgar literature was made, trying to change it into a literature that, at least, offered its public the Horatian imperative which permeated the whole understanding of literature during the time, even after the arrival of long-forgotten aesthetic movements —namely Aristotelianism—: *docere* and *delectare*.

Soon, literature showed signs of change from this shift in culture. Regarding love, the importance given to matrimony and the return of Platonism changed the landscape of fiction and produced a shift from courteous love, in which the lover was elevated through the suffering of unfulfillable love, either unrequited or impeded by circumstances, to a

celebration of a mutual, spiritualized passion and its success in Christian marriage. This gradual change will be observed in more detail later.

On the strictly aesthetic side, the rise of Aristotelianism marked the way the cultural elite conceived literature and related to it. To a certain extent, it was produced because it provided the humanists the tools they needed to justify their contempt against vernacular literature, confirming their preexisting biases. Thus, Horace's *ficta voluptatis causa sint proxima veris* (*Ars P.* 338) was easily recognised in Aristotle's concept of verisimilitude. Therefore, Aristotle's *Poetics*, a rather succinct text which did not explain its core concepts —catharsis, probably the most in force term of the text (cf. García Yebra, 1974: 379), is used only once in the whole text in its literary sense (Arist. *Po*. 1449b 24-28)—, was read through Renaissance lenses which modified it; Aristotle's εἰκός, a term strongly related to literary context and which offered the possibility of including irrational elements if based on convention, was read in a referential way, i.e., understanding it in relation to how exactly the literary artifact depicted the real world: "como el retratador es más perfecto cuanto más hace semejante el retrato a la cosa retratada, así lo será el poeta cuanto la obra hiciere más verisímil" (López Pinciano, 1998: 134). Thus, regarding verisimilitude, the primary criticism between neo-Aristotelians during the Renaissance was the literal possibility of the plot, which in turn lead to a major importance given to certain aspects such as historical rigor, while downplaying other ones, like causal coherence —which, ironically, was much more fundamental to Aristotle himself (*Po*. 1542a 18-21)—. The main focus on their application of Aristotelian poetics, it would seem, was distancing serious, valid art from the fantasy production of their contemporaries.

There was another aspect of Aristotle's *Poetics* which was received with great enthusiasm, especially in Spain: the notion of poetry being independent from verse —the basis of poetry is imitation (Arist. *Po*. 1451a 36- 1451b 11)—, which, in turn, opened the possibility of creating a poem in prose. Because Spanish production of entertainment literature for the masses was fundamentally chivalric books, Spanish humanists —at least, those who thought that entertainment literature was reformable— accepted the idea with hope. One of the most enthusiastic defenders of poetry in prose was precisely the man who introduced Aristotelianism to the great public in Spain: Alonso López Pinciano, author of the *Philosophía antigua poética*.

Thus, a big part of literary reflection was aimed at the purification of preexisting literary forms; however, to complete this straightening a classical model was needed. Happily for them, an illustrious novel from antiquity had been recovered: it was the *Aethiopica*, by Heliodorus. Likewise, *Leucippe and Clitophon*, by Achilles Tatius, was rediscovered too. Since they were first received, those novels were handled with admiration and respect and considered grave texts, at least among those who considered that this kind of literature was capable of being respectable. In fact, sometimes the respect with which those texts were handled ended up distorting their features; thus, while the two conserved translations of the *Aethiopica* —by an unknown person, in 1554, and by Fernando de Mena, in 1587— are notably faithful, at least for being indirect, Achilles Tatius' —*Clareo y Florisea*, written by Alonso Núñez de Reinoso (1552), and Diego Ágreda y Vargas' (1617)— deeply change the text, often censoring it and making it more respectable.

In any case, Greek novel, especially the work of Heliodorus, was regarded as a worthy form of literature; it was a matter of time that it would be considered a model for other writers to imitate. This consolidation of Heliodorus as a model, according to the Renaissance concept of *imitatio*, was largely driven by López Pinciano and framed in neo-Aristotelianism.

Thus, the *Aethiopica* was considered the best example of poetry in prose and, specifically, of epic in prose. The most brilliant aspects of this novel, its start *in medias res* and the management of the plot, as well as its verisimilitude, were praised and proposed as exemplary; on the other hand, its most defining traits —fiction in prose, centrality of love, lack of historical basis— were considered with reservations, but ultimately constituted, along Heliodorus' merits, the poetic framework of a literary genre. Achilles Tatius, while not totally ignored, was used merely as a reinforcement for the example marked by the much less controversial author of the *Aethiopica*. The poetics for so-called Byzantine novel had come to the world.

However, the origins of said genre did not start with this humanist theorisation; instead, they have to be looked for in a more spontaneous relationship with Greek novel, Núñez de Reinoso's singular adaptation of Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*, namely *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, the very first translation —although extremely unfaithful— of a Greek novel to Spanish language, and the first piece of work which can be considered a Byzantine novel. Despite being the Byzantine novel with the closest relation to a Greek novel, translating it in many passages,

Clareo y Florisea is also the most bizarre example of the genre, so peculiar that it can even be considered no Byzantine novel at all. The reason behind this apparent paradox is the poetics that keep this work together: while closely following a Greek novel, Núñez de Reinoso adapts these materials to romance poetics, specifically to the standards of sentimental novel, and so *Leucippe and Clitophon* becomes almost unrecognizable: thus, love is here not regarded as a positive desire which elevates the lovers through persistence and culminates in happy marriage, but as a painful, unattainable yearning that leads the unrequited lover to desperation; historical, geographically coherent scene is changed for an almost abstract landscape; and realism is substituted for almost mythical fantasy.

Clareo y Florisea had little to no direct offspring —significantly, while it was translated to Portuguese (cf. Santos, 2004), it was only published once (cf. González Rovira, 1996b: 164)—; thus, the lineage of Byzantine novel had to restart anew. Its new origine was a somewhat unlikely one: in 1565, Jerónimo de Contreras published *Selva de aventuras*, a revision of sentimental novel which reframed courteous love through Platonism, shifting from the self-justifying narrative of purification through pain for the pain itself to the ascension through unrequited love to the absolute —in Contreras' Christian world view, God. However, there was a conflict at the heart of the *Selva*: while it was aimed to be a religiously orthodox work, in practice it celebrated unrequited love and its spiritual potential at the expense of Christian marriage. Thus, in 1583, a new version of *Selva de aventuras* was published and, this time, it ended with the main character, Luzmán, happily married with his formerly avoiding beloved, Arbolea. Such shift of paradigm needed a model to imitate and, happily to Contreras, while it had not been instituted yet as an exemplary work in prose by Pinciano and other humanists, Heliodorus' *Aethiopica* had just be republished in Mena's translation. Thus, rather than being created to be such, *Selva de aventuras* became a Byzantine novel —arguably the first one.

However, although Contreras' novel *grosso modo* fitted the narrative scheme of the nascent genre, showed an almost identical concept of love as its Greek model —if with a Christianised sensibility which would become a defining trait of Byzantine novel— and followed a kind of 'realism' which superficially resembled Aristotelian verisimilitude, it was still a literary product created at the margin of humanistic theorisation and which, consequently, had not been created with the goal of being this project of straightening of entertainment literature through the imitation of a selection of traits of Greek novel in

mind. A conscious attempt to fulfil those poetics was still to be made, and Lope de Vega would have the honour to first attempt it.

In 1604, *El peregrino en su patria* came to the public. Its dependence to the mediated reading of Greek novel by humanists is evident since the first line: the novel opens, without any preambles, with a shipwreck, a striking start *in medias res*, a literary device loudly absent from previous Byzantine novels and, significantly, from *Selva de aventuras*. Lope de Vega knows well the literary debates behind the creation of Byzantine novel poetics and shows it by following its precepts, but also by challenging them, particularly verisimilitude; thus, while *El peregrino en su patria* is mostly a verisimilar novel —at least, according to the criterion of neo-Aristotelian humanists—, it also shows a playful attitude towards this aesthetic criteria and ludically challenge its limits and confuses the foundations of fiction and history.

However, the *Peregrino* is not as much a paradigmatical example of Byzantine novel as it would seem; while making an effort to fit in the poetics postulated by neo-Aristotelians, the novel also shows a deep influence from *Selva de aventuras*, which can be recognised in its near setting, the figures of the pilgrim and the hermit and, above all, its open structure, in which non-narrative materials are carelessly included, to the point that just the dramatic interludes take up near half the whole novel. Lope de Vega wanted his *Peregrino* to be an exemplary literature work, and to obtain it he filled it with valuable doctrine; as he conceived the benefit of literature in a fundamentally Lucretian way, he incorporated said doctrine rather independently from the plot and characters. For this conception of the *utile*, literature is merely an alluring device for the transmission of knowledge.

Finally, in 1617 *Persiles y Sigismunda*, Cervantes' posthumous work, was published. While Lope's novel predated Cervantes' in the fulfilment of the neo-Aristotelian poetics for a new novel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* is a much more faithful imitation of the Greek models, particularly of Heliodorus, than the bloated *Peregrino*, as it shows its exotic setting and royal main characters. Besides, Cervantes, considering the base of Aristotelian theorization, the correct construction of the plot, imitates the *Aethiopica* in a decisive way: it adds a goal to the voyage of the main protagonists, and thus the plot gains unity and becomes more focused.

This does not mean that Cervantes shows a docile or servile attitude towards his model: on the contrary, just like Lope did before him, *Persiles y Sigismunda* is a novel filled with irony; unlike *El peregrino en su patria*, however, in Cervantes' novel said irony affects not only the exemplarity of its characters or specific aspects of its poetics, but the very foundations of the genre and neo-Aristotelianism itself. In *Persiles y Sigismunda*, reality and fiction merge in complex and fruitful contradictions that challenge the novel's basis without destroying it. Despite this poetic conundrum, Cervantes' posthumous work remains not just a grave novel aimed to be read respectfully, but the most archetypical example of the entire genre; not in vain also Heliodorus had shown a good amount of irony towards the genre which in the future would be principally represented precisely by his novel.

Both *El peregrino en su patria* and *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* would become, with time, the models for the two trends of understanding the genre that would coexist until the end of it: one inspired by Lope, humbler in tone and more courteous, and other which follows Cervantes, more aristocratic and closer to the Greek models. Thus, by the first decades of XVII century, the genre was already consolidated.

Needless to say, Byzantine novel was not the turning point in the consume habits of the uneducated masses it was aimed to be. While it achieved some success —*Persiles y Sigismunda* was edited ten times in twelve years since it was first published and got numerous reimpressions after, apart from receiving six translations, but its influence soon started declining (cf. González Rovira, 1996b: 227)—, it wasn't enough to straighten the wrong path of entertainment literature. Its most successful example, with nearly twenty editions, was *Selva de aventuras* (cf. 1996b: 183), which was, as we have written, a novel written before the explicit theorization of the poetics of the genre, and with very little relation to it in its first version.

Despite its goals, Byzantine novel never outgrew the popularity that chivalry books once held, and by the end of XVII century it was already a dying genre; it never got to be more than a trend for the cultural elite (cf. González Rovira, 1996b: 43). More so, it did not even manage to fully satisfy the public it was directed at: while it achieved some success, as we have seen, on the other side of the Pyrenees it was not received with equal enthusiasm. Both the *Peregrino* and the *Persiles*, the would-be models of the genre, were translated by Vital d'Audiguier, who heavily criticized both and corrected them to make them suitable for French tastes. While d'Audiguier can be considered, indeed, a peculiar

individual (cf. Tropé, 2007), his criticism cannot be completely attributed to his animadversion towards Spaniards; certain liberties broadly accepted among Spanish people, which may not have been even perceived as such, were considered unacceptable in other parts of Europe. Thus, the French translator attacks the *Persiles* precisely with the Horatian critique which Amyot had used against his contemporaries' literary production and against which he had set the exemplary novel of Heliodorus (1553: iiiia): "Nostre Autheur […] en est en quelques endroicts si despourueu, qu'au lieu de l'histoire qu'il nous promet, il nous conte des visions, & des songes, qui *sentent plustot les resueries d'un feruieux, que les discours d'un esprit bien sain*" (d'Audiguier, 1618: a6b; emphasis mine).

To a certain extent, Byzantine novel was supposed to be a rebirth of illustrious Greek novel. However, either because of some lacking in its composition, either because it did not hold the authority reserved for the literary production of ancient times, it never achieved the status of its models. On the other hand, it was not exactly a reedition of the literature of Heliodorus and Achilles Tatius.

It may be useful revisiting Ágreda y Vargas' translation of *Leucippe and Clitophon*. This work was published the same year as the *Persiles*, so the poetics of Byzantine novel were already theorised; more so, *El peregrino en su patria* —and its direct predecessor, *Selva de aventuras*— had already been published, so the practice of the genre had begun too. This heritage is perceptible in Ágreda's *Leucipe y Clitofonte*: the mirage of Greek novel, viewed through the Byzantine lenses, is strong enough to reinterpret a real Greek novel to fit the scheme. This way, Achilles Tatius is sanitised from its unmoral elements and transformed into an unambiguous celebration of conjugal fidelity, and, in turn, the characters are celebrated for being "los mas fieles amantes".

More so, certain elements, exogenous from Greek novel, are included: following the courtly tendency, especially noticeable in Lope's *Peregrino*, Ágreda includes in the novel a short tale of this characteristics written by himself as background for a character; significantly enough, this *novella* assimilates said character to the archetype of the disillusioned hermit, so appreciated in Byzantine novel since Contreras' *Selva de aventuras*.

This translation is especially significant because it shows the distance, perhaps unnoticed, between Greek and Byzantine novels. While it was aimed at recovering the art of

Heliodorus, the adaptation of this genre to Golden Age Spain and the negotiations carried out by the writers in the imitation of its model and the obedience of neo-Aristotelian precepts made new characteristics arise in their production. More episodic, Christianised and with a proto-nationalistic spirit, Byzantine novel, from the very beginning, distinguished itself from its predecessors.

And thus, a new genre was born.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ÁGREDA Y VARGAS, Diego, trad. (1617). *Los mas fieles amantes, Leucipe y Clitofonte*. Madrid: Antonio García. Biblioteca Nacional, R 1199.

ÁGREDA Y VARGAS, Diego (1620). *Novelas morales, útiles por sus documentos*. Barcelona: Sebastián de Cormellas. https://books.google.es/books?id=8kngnQEACAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

ALLEN, Thomas William, ed. (1931). *Homeri Ilias*. Oxford: Clarendon Press.

AMYOT, Jacques, trad. (1553). *L'histoire aethiopique d'Heliodore*. París: Vincent Sertenas.https://books.google.fr/books?id=vr07AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

AMYOT, Jacques, trad. (1559). *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé, escriptes premieremente en Grec par Longus, & puis traduictes en François*. París: Vincent Sertenas. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k133491f/f1.item

ANDREAS-SALOME, Lou (2023). *Mirada retrospectiva*. Madrid: Alianza Editorial.

ARIBAU I FARRIOLS, Bonaventura Carles y RIBADENEYRA I REIG, Manuel, eds. (1963). *Biblioteca de Autores Españoles desde la formacion del lenguaje hasta nuestros días. Tomo III. Novelistas anteriores a Cervantes*. Madrid: Real Academia Española. https://archive.org/details/bibliotecadeauto0000donb/mode/2up?view=theater

ARIOSTO, Ludovico (2005). *Orlando furioso*. Madrid: Espasa.

D'AUDIGUIER, Vital, trad. (1614). *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenuës plusieurs amoureuses & veritables histoirs, tirees du pelerin en son pays de Lopé de Vega. Divisees en quatre livres*. París: Toussainct du Bray. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb393199647

D'AUDIGUIER, Vital, trad. (1618). *Les travaux de Persilès et de Sigismonde, sous les noms de Périandre & d'Auristèle. Histoire septentrionale. De Michel Cervantès*. París: Guillemot. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302132722

BOCCACCIO, Giovanni (1939). *L'elegia di Madonna Fiammetta con le chiose inedite*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli. https://archive.org/details/lelegiadimadonna00bocc/mode/2up

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo y CRESPO GÜEMES, Emilio, intr., trad. y notas (1982). *Longo: Dafnis y Cloe. Aquiles Tacio: Leucipa y Clitofonte. Jámblico: Babiloníacas (Resumen de Focio y fragmentos)*. Madrid: Gredos.

BURNET, John, ed. (1901). *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press.

BURNET, John, ed. (1903). *Platonis Opera*, vol. 3. Oxford: Clarendon Press.

BURNET, John, ed. (1907). *Platonis Opera*, vol. 5. Oxford: Clarendon Press.

CASTIGLIONE, Baldassare (1994). *El cortesano*. Madrid: Cátedra.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1982a). *Novelas ejemplares I*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed., intr. y notas). Madrid: Clásicos Castalia.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1986). *Novelas ejemplares II*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed., intr. y notas). Madrid: Clásicos Castalia.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1982b). *Novelas ejemplares III*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed., intr. y notas). Madrid: Clásicos Castalia.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1994a). *Don Quijote de la Mancha I*. Madrid: Cátedra.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1994b). *Don Quijote de la Mancha II*. Madrid: Cátedra.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1997). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.

COCCIO, Francesco Angelo, trad. (1598). *Achille Tazio Alessandrino, Dell'Amore di Clitofonte, e Leucippe*. Florencia: Filippo Giunti. https://www.google.es/books/edition/Dell_Amore_di_Clitofonte_e_Leucippe_Trad/OtBcAAAAcAAJ?hl=es&gbpv=0

CONCA, Fabrizio, ed. (1990). *Nicetas Eugenianus, De Drosillae et Chariclis amoribus*. Amsterdam: Gieben.

DE CONTRERAS, Jerónimo (1991). *Selva de aventuras, 1565-1583*. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (ed. intr. y notas). Cáceres: Institución Fernando el Católico.

DE COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html

CRESPO GÜEMES, Emilio, intr., trad. y notas (1979). *Heliodoro: Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid: Gredos.

DE LA CRUZ, Juan (1982). *Obra poética*. Barcelona: Libro Río Nuevo.

CUNQUEIRO MORA, Álvaro (1984). *Flores del año mil y pico de ave*. Barcelona: Seix Barral.

DALMEYDA, Georges, ed. y trad. (1926). *Xénophon d'Éphèse. Les Éphésiaques ou le roman d'Habrocomès et d'Anthia*. Paris: Les Belles Lettres.

DALMEYDA, Georges, ed. y trad. (1934). *Longus. Pastorales (Daphnis et Chloé)*. Paris: Les Belles Lettres.

DESCONOCIDO, trad. (1554). *Historia Ethiopica de Heliodoro*. Amberes: Martín Nuncio.https://books.google.es/books?id=M19TD7sxGYQC&pg=PA1&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio intr., OROZ RETA, José y MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio, eds. y trads. (2000). *San Isidoro de Sevilla: Etimologías I*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

DIGGLE, James, ed. (1984). *Euripides Fabulae*, vol. 1. Oxford: Clarendom Press.

DIGGLE, James, ed. (1994). *Euripides Fabulae*, vol. 3. Oxford: Clarendom Press.

FICINO, Marsilio (1978). *Commentaire sur le banquet de Platon*. París: Les Belles Lettres.

DE FLORES, Juan (1871). *La historia de Grisel y Mirabella co[n] la disputa d[e] Torrellas y Braçayda.* Madrid: José Sancho Rayón. https://www.rae.es/archivo-digital/la-historia-de-grisel-y-mirabella-con-la-disputa-de-torrellas-y-bracayda#mode/2up

DE FLORES, Juan (1883). *Breve tractado de Grimalte y Gradissa.* Madrid. https://www.rae.es/archivo-digital/breve-tractado-de-grimalte-y-gradissa#mode/2up

GARCÍA GUAL, Carlos, trad. intr. y notas (2020). *Calímaco y Crisórroe*. Salamanca: Mármara.

GARCÍA YEBRA, Valentín, ed. y trad. (1974). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*. Madrid: Gredos.

GIRALDI CINZIO, Giambattista (1864). *De' romanzi*, en *Scritti estetici*. Milano: G. Daeli. https://archive.org/details/deromanzidellec00giragoog/mode/2up

GUARINI, Battista (1593). *Il verato secondo ovvero replica dell'Atizzato Accademico Ferrarese, in difesa del Pastorfido, contra la seconda scrittura di messer Giason De Nores intitolata Apologia.* Firenze: Filippo Giunti. https://archive.org/details/bub_gb_RA3cMFejhV4C/page/n3/mode/2up

DE GUEVARA, Antonio (1994). *Relox de Príncipes*. Madrid: ABL editor.

HEBREO, León (2002). *Diálogos de amor*. Madrid: Alianza Editorial.

HUET, Pierre-Daniel (1966). *Traité de l'origine des romans*. Stuttgart: Sammlung Metzler. https://archive.org/details/traitdelorigine00segrgoog/mode/2up

DE JESÚS, Teresa (1981). *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra.

KLINGNER, Friedrich, ed. (1959). *Horatius: Opera*. Leipzig: Teubner.

DE LEÓN, Fray Luis (1987). *La perfecta casada*. Madrid: Taurus.

LOPE DE VEGA, Félix (1620). *El desconfiado: comedia famosa*. Madrid: viuda de Alonso Martín. https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-desconfiado--0/

LOPE DE VEGA, Félix (1630). *Laurel de Apolo con otras rimas*. Madrid: Juan Gonçález. https://www.google.es/books/edition/Laurel_de_Apolo/TfNFAAAAcAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=lope+de+vega+laurel+de+apolo&printsec=frontcover

LOPE DE VEGA, Félix (1968). *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Alianza Editorial.

LOPE DE VEGA, Félix (1973). *El peregrino en su patria*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed., intr. y notas). Madrid: Clásicos Castalia.

LOPE DE VEGA, Félix (1987): *La Dorotea*, Edwin Seth Morby (ed., intr. y notas). Madrid: Clásicos Castalia.

LOPE DE VEGA, Félix (1989). *La dama boba. La moza de cántaro*, Rosa Navarro Durán (ed., intr. y notas). Barcelona: Planeta.

LOPE DE VEGA, Félix (1997). *Prosa I*. Donald McGrady (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

LOPE DE VEGA, Félix (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás (ed.). Madrid: Cátedra.

LOPE DE VEGA, Félix (2016). *El peregrino en su patria*, Julián González Barreta (ed., intro. y notas). Madrid: Cátedra.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1605). *El Pelayo del Pinciano*. Madrid: Luis Sánchez. https://www.rae.es/archivo-digital/el-pelayo-del-pinciano#page/211/mode/2up

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998). *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: Fundación José Antonio Castro.

LLOYD-JONES, Hugh y WILSON, Nigel Guy, eds. (1990). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press.

DE LUGO Y DÁVILA, Francisco (2023). *Teatro popular*. Norderstedt: Culturea ediciones.

MANRIQUE, Jorge (2012). *Coplas a la muerte de su padre y otros poemas*. Sevilla: Alfar.

MARAVAL, Pierre y PERICHON, Pierre (2004-2007). *Socrate de Constantinople, Histoire ecclésiastique (Livres I-VII) (Texte grec par G.C. Hansen)*. París: Éditions du Cerf.

DE MARIANA, Juan de (1854). *Biblioteca de autores españoles: Obras del padre Juan de Mariana*, vol. 2. Madrid: Rivadeneyra. https://archive.org/details/bub_gb_L3qgJoaNAVgC/page/n7/mode/2up

DE MENA, Fernando, trad. (1954). *Heliodoro: Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*. Francisco López Estrada (ed.). Madrid: Gredos.

MENDOZA TUÑÓN, Julia, intr., trad. y notas (1979). *Caritón de Afrodisias: Quéreas y Calírroe. Jenofonte de Éfeso: Efesíacas. Fragmentos novelescos.* Madrid: Gredos.

MINTURNO, Antonio Sebastiani, (1564). *L'Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno*. Venecia: Giovanni Andrea Valvassori. https://www.google.es/books/edition/L_arte_poetica_del_sig_Antonio_Minturno/mWVp9m51G48C?hl=es&gbpv=1&dq=minturno+arte+poetica&printsec=frontcover

MITSCHERLICH, Christoph Wilhelm, ed. (1798). *Heliodori Aethiopicorum libri decem.* Stanislao Warschewiczki (trad.). Estrasburgo: Societas Bipontina. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.0021144486&view=1up&seq=66Warschewiczki

DE MOLINA, Tirso (2007). *Obras completas, V*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

MONDÉSERT, Claude, ed. (1949). *Clément d'Alexandrie. Le protreptique*. París: Éditions du Cerf.

DE MONTEMAYOR, Jorge (2023). *La Diana*. Asunción Rallo Gruss (ed. intr. y notas). Madrid: Cátedra.

NERI, Camillo, ed. trad. y notas (2021). *Saffo, testimonianze e frammenti*. Berlín/Boston: De Gruyter.

NÚÑEZ, Nicolás y DE SAN PEDRO, Diego (1553). *Carcel de amor hecha por Hernando de Sanct Pedro, con otras obras svyas*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari y hermanos. https://www.google.es/books/edition/Carcel_de_amor/rQM8AAAAcAAJ?hl=es&gbpv=1&pg=PA1&printsec=frontcover

VON DER MÜHL, Peter, ed. (1962). *Homeri Odyssea*. Basel: Helbing & Lichtenhahn.

MYNORS, Roger Aubrey Baskerville, ed. (1986). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: Oxford University Press.

NIETZSCHE, Friedrich (1999). *El Anticristo*. https://archive.org/details/el-anticristo-nietzche/mode/2up?view=theater&q=centro

NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso (1991). *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (ed.). Madrid: Universidad de Extremadura.

NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso (1997). *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. José Jiménez Ruiz (ed.). Málaga: Universidad de Málaga.

PALMIRENO, Juan Lorenzo (1587). *El Estudioso Cortesano de Lorencio Palmireno. Agora en esta vltima impresión añadido el Prouerbiador, o Carpaçio*. Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica. https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039777&page=1

DE QUEVEDO, Francisco (1794). *Anacreon castellano con paraphrasi y comentarios*. Madrid: Imprenta de Sancha. https://digibug.ugr.es/handle/10481/24315

PETRARCA, Francesco (1989). *Cancionero I*. Nicholas Mann (intr.). Madrid: Cátedra.

PETRARCA, Francesco (1989). *Cancionero II.* Madrid: Cátedra.

PETRARCA, Francesco (2003). *Triunfos.* Madrid: Cátedra.

PIGNA, Giovan Battista (1554). *I Romanzi*. Venecia: Vincenzo Valgrisi. https://www.google.es/books/edition/I_Romanzi_di_Giovanni_Battista_Pigna/5wU8AAAAcAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=pigna+i+romanzi&printsec=frontcover

PLATNAUER, Maurice, ed. y trad. (1922). *Claudianus*, vol. 2. London/New York: William Heinemann/ G. P. Puttnam's sons. https://archive.org/details/claudianwithengl02clauuoft/mode/2up

RACIONERO CARMONA, Quintín, trad. ed. y notas (1999). *Aristóteles. Retórica.* Madrid: Gredos.

REARDON, Bryan Peter (2004). *Charitonis Aphrodisiensis de Callirhoe narrationes amatoriae*. Munich-Leipzig: K.G. Saur.

RIBEIRO, Bernardim (1992). *Menina y moza*. Madrid: Cátedra.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan (1987). *Siervo libre de amor*, en C. Hernández Alonso (intr., ed. y notas), *Novela sentimental española*. Barcelona: Plaza y Janés Editores. Pp. 79-124.

ROSS, William David, ed. (1924). *Aristotle's Metaphysics*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press.

ROSS, William David, ed. (1957). *Aristotelis politica*. Oxford: Clarendon Press.

ROSS, William David, ed. (1959). *Aristotelis ars rhetorica*. Oxford: Clarendon Press.

ROSS, William David, ed. (1964). *Aristotelis analytica priora et posteriora*. Oxford: Clarendon Press.

DE ROTTERDAM, Erasmo (1518). *Encomium matrimonii per Des. Erasmum Rot.; Encomium artis medicae per eundem*. Basilea: Johann Froben. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91241948/f1.item.r=erasmus%20matrimonii

DE ROTTERDAM, Erasmo (1526). *Christiani matrimonii institutio, per Des. Erasmum Roterodamum, opus nunc primum & natum, & excusum*. Basilea: Johann Frobem. Bibliothèque Nationale de France, RES P-D-37 (1).

DE ROTTERDAM, Erasmo (1995). *Enquiridion: Manual del caballero cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

DE ROTTERDAM, Erasmo (1999). *Spiritualia and Pastoralia*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

DE ROTTERDAM, Erasmo (2005). *Coloquios familiares*. Barcelona: Anthropos.

DE ROTTERDAM, Erasmo (2018). *Éloge de la folie*. París: Les Belles Lettres.

RUIZ PÉREZ, Pedro, ed. (2023). *Poesía de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Cátedra.

DE LA SALE, Antoine (1985). *El paraíso de la reina Sibila*. Madrid: Siruela.

DE SAN PEDRO, Diego (1987a). *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, en C. Hernández Alonso (intr., ed. y notas), *Novela sentimental española*. Barcelona: Plaza y Janés Editores. Pp. 125-202.

DE SAN PEDRO, Diego (1987b). *Cárcel de amor*, en C. Hernández Alonso (intr., ed. y notas), *Novela sentimental española*. Barcelona: Plaza y Janés Editores. Pp. 205-282.

SCALIGER, Iulius Caesar (1561). *Poetices libri septem*. Lyon: Antonium Vincentium. https://digibug.ugr.es/handle/10481/9668

SLINGS, Simon Roelof, ed. (2003). *Platonis Rempublicam*. Oxford: Oxford University Press.

SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, ed. (2015). «Jerónimo de Contreras: *Selva de aventuras*». *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 19, pp. 273-408. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339675

TASSO, Torquato (1959). *Discorsi del poema eroico*. Milano: Ricciardi. http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000856

TASSO, Torquato (1621). *Il Rinaldo del Sig. Torquato Tasso, di novo riveduto & con diligenza corretto*. Venezia: Evangelista Deuchino. https://archive.org/details/bub_gb_C1qYefRE7qcC/page/n3/mode/2up

TRISSINO, Giovan Giorgio (1729). *Tutte le opere*, vol. 2. Verona: Jacopo Vallarsi. https://archive.org/details/bub_gb_RGmTS2D3SAYC

DE VALDÉS, Alfonso (1993). *Diálogo de Mercurio y Carón*. Valencia: Castalia.

DE VALDÉS, Juan de (1969). *Diálogo de la lengua*. Valencia: Castalia.

DE VALOIS, Margarita (1960). *L'Heptaméron*. Bourges: Éditions Garnier Frères. https://www.google.es/books/edition/L_Heptameron/vsTcdOYIYWAC?hl=es&gbpv=1

DE VILLALÓN, Cristóbal (2021). *Crotalón.* Madrid: Cátedra.

VIVES, Juan Luis (1523). *Veritas fucata sive de litentia poetica, quantum poetis liceat a veritate abscedere.* Lovaina: Teodorico Martín. https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=424187

VIVES, Juan Luis (1987). *Early Writting.* Leiden/New York/København/Köln: Brill.

VIVES, Juan Luis (1996). *De institutione feminae christianae. Liber primus* Leiden/New York/Köln: Brill.

VIVES, Juan Luis (1998). *De institutione feminae christianae. Liber secundus et liber tertius*. Leiden/Boston/Köln: Brill.

WILSON, Nigel Guy, ed. (2007). *Aristophanis Fabulae, Tomus I.* Oxford: Oxford University Press.

DE ZAMORA, Lorenzo (2022). *Monarquía Mística I: Introducción, edición y notas*. Berlín: Peter Lang.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel (2014). *Virgilio y su reelaboración cervantina en el* Persiles*: hacia una aproximación inmanente*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

ALBURY, W. R. (2022). «The *Contra-Amorem* Tradition in the Renaissance», en C. S. O'Brien y J. Dillon (eds.) *Platonic Love from Antiquity to the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 238-257.

DE ARMAS WILSON, Diana (1991). *Allegories of Love: Cervantes'* Persiles and Sigismunda. Princeton: Princeton University Press.

ASENSIO BARBARIN, Eugenio (1972). «Alonso Núñez de Reinoso "Gitano peregrino" y su égloga *Baltea*», en D. Alonso y Fernández de las Redondas *et alii* (eds.), *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid: Gredos. Pp. 119-136.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990). «*Persiles* and Allegory». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 10, 1, pp 7-16. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--47/html/0278879c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_16.html#I_5_

BAENA, Julio (1990). «Trabajo y aventura: El criterio del caballo». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 10, 1, pp 51-57. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--47/html/0278879c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_19.html#I_14_

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1999). «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española». *RILCE*, 6, 1, pp. 19-45.

BARANDA LETURIO, Consolación (2011). «Formas del discurso científico en el Renacimiento: tratados y diálogos». *Studia aurea*, 5, pp. 1-21. https://studiaaurea.com/article/view/v5-baranda

BATAILLON, Marcel (1964a). «Alonso Núñez de Reinoso y los marranos portugueses en Italia», en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos. Pp. 55-80.

BATAILLON, Marcel (1964b). «Cervantes y el "matrimonio cristiano"», en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos. Pp. 238-255.

BATAILLON, Marcel (1966). *Erasmo y España*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

BÉCARES BOTAS, Vicente (2004). «Escolásticos y humanistas: discursos contrapuestos sobre el Renacimiento español», en J. Nieto Ibáñez (coord.), *Humanismo y tradición clásica en España y América II*. Salamanca: Universidad de León. Pp. 13-47. http://hdl.handle.net/10612/13311.

BIRON, Caroline (2019). «La traduction française des Ethiopiques d'Héliodore par Jacques Amyot. La scène de l'ordalie de Chariclée», Sy*nergies Espagne*, 12, pp. 29-45. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7929276

BLANCO GÓMEZ, Emilio (1999). «Malos libros y censura difusa en Antonio de Guevara». *Studia Aurea*, 4, pp. 79-91.

BLANCO, Mercedes (1995). «Literatura e ironía en los Trabajos de Persiles y Sigismunda», en G. Grilli (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 625-635.

BOGNOLO, Anna (2023). «Género caballeresco y género bizantino: la imitación de las Etiópicas de Heliodoro en el *Esferamundi de Grecia* (Venecia, 1565)». *Hipogrifo,* vol. 11, 2023, pp. 643-657. https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.35

BOLIEVE-GUERLET, Annick (1993). *Le genre Romanesque: Des theories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVIIe siècle français.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

BONNER, Stanley F. (1977). *Education in Ancient Rome*. London: Methuen & Co Ldt.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2000). «¿Oralidad y *literatura de consumo* en la novela griega antigua?: Caritón y Jenofonte de Éfeso (I)». *HABIS*, 31, pp. 177-217. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=289142

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2001). «¿Oralidad y *literatura de consumo* en la novela griega antigua?: Caritón y Jenofonte de Éfeso (II)». *HABIS*, 32, pp. 425-461. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=621950

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2004a). «El final de la novela griega antigua». *HABIS*, 35, pp. 319-342. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1103709

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2004b). «La novela griega antigua: su escritura y sus lectores», en J. Bartolomé, Mª. C. González y M. Quijada (eds.), *La Escritura y el Libro en la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Clásicas. Pp. 271- 309.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2007a). «De Heliodoro a Tasso y a ¿Cervantes?». *Philologia Hispalensis*, 21, pp. 155-171. http://dx.doi.org/10.12795/PH.2007.v21.i01.08

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2007b). «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)». *HABIS*, 38, pp. 249-270. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2653446

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2008). «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (II)». *HABIS*, 39, pp. 245-266. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2982626

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2014). «Cuestiones metodológicas en torno a la interpretación de las novelas antiguas como 'Mysterientexte' (I)». *HABIS*, 45, pp. 167-186. https://doi.org/10.12795/pixelbit.2014.i45.09

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2015). «Cuestiones metodológicas en torno a la interpretación de las novelas antiguas como 'Mysterientexte' (II)». *HABIS*, 46, pp. 155-175. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5222939

BRUSA, Paolo (2024). *Eine trostlose Wirklichkeit: Lope de Vegas* El peregrino en su patria *und die Neukodierung des hellenistischen Romans im Siglo de Oro*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/94129.

BUENO MARTÍNEZ, Gustavo (1999). *España frente a Europa*. Barcelona: Alba editorial.

CARSON, Anne (2020). *Eros dulce y amargo*. Sabadell: Lumen.

CASTRO QUESADA, Américo (2002). *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta.

CHEVROLET, Teresa (2007). *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*. Genève: Librairie Droz.

CORONEL RAMOS, Marco Antonio (2012). «Juan Luis Vives y *El Lazarillo de Tormes*». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 20, pps. 527-581.

CRUZ CASADO, Antonio (1989). «Diego de Ágreda y Vargas traductor de Aquiles Tacio (1617)», en J. Paredes Núñez y A. Soria Olmedo (eds.), *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada*. Granada: Universidad de Granada. Pp. 285-292.

CRUZ CASADO, Antonio (1994). «La inacabada *Historia del caballero Felesindos*, de Alonso Núñez de Reinoso, en *Clareo y Florisea* (1552)». *Revista de literatura: España*, tomo 56, nº 111, pp. 23-38.

DAVIS, Barbara N. (1982). «Love and/or Marriage: The Surprising Revision of Jerónimo de Contreras' *Selva de Aventuras*». *Hispanic Review*, vol. 50, 2, pp. 173-199.

DEFFIS DE CALVO, Emilia Inés (1987). «Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes». *Filología*, 22, vol. 1, pp. 19-35.

DEFFIS DE CALVO, Emilia Inés (1989). «Nuevos y extraños casos del *Persiles*» en L. Arrigoni de Allamand (ed.) *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, vol. 2. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Pp. 167-175.

DEFFIS DE CALVO, Emilia Inés (1990). «El cronotopo en la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes». Anales Cervantinos, 28, pp. 99-108.

DEFFIS DE CALVO, Emilia Inés (1992). «El cronotopo en la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega». *Criticón*, 56, pp. 135-146.

DEFFIS DE CALVO, Emilia Inés (1993). «Perspectivas críticas sobre la novela española de peregrinación del Siglo XVII» en M. García Martín, I. Arellano Ayuso, J. Blasco, M. Vitse (coords.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 1, pp. 279-284.

DEFFIS DE CALVO, Emilia Inés (2000). «Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega» en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Esquerra (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, pp. 485-494.

DEFFIS DE CALVO, Emilia Inés (2000). *Viajeros, peregrinos y enamorados: La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Universidad de Navarra.

DELGADO, Mariano (2021). *El Siglo Español (1492-1659): Un ensayo de historia espiritual*. Madrid: Encuentro.

DEYERMOND, Alan (1985). «The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* and *Clareo y Florisea*». *Portuguese Studies*, vol. 1, pp. 47-57. http://www.jstor.org/stable/41104790.

DURÁN, Armando (1973). *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Gredos.

EGIDO, Aurora (1994). *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre la* Galatea*, el* Quijote *y el* Persiles. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

EL SAFFAR, Ruth Antony (1974). *Novel to Romance: A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares. Baltimore/ London: John Hopkins University Press.

EL SAFFAR, Ruth (1983). «Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 3, 1, pp 35-49. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--16/html/027814a6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_13.html#I_5_

EL SAFFAR, Ruth Antony (1984). *Beyond fiction: The Recovery of the Femenine in the Novels of Cervantes*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.

EL SAFFAR, Ruth (1990). «Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labors». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 10, 1, pp 17-33. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--47/html/0278879c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_17.html#I_8_

FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla (2003). «Los sueños en la novela griega: Caritón de Afrodisias y Jenofonte de Éfeso». *Habis*, 34, pp. 345-364. https://editorial.us.es/es/numero-34-2003.

FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla (2004). «Los sueños en la novela griega: Longo». *Habis*, 35, pp. 343-353. https://editorial.us.es/es/numero-35-2004.

FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla (2009). «Los sueños en la novela griega: Aquiles Tacio». *Habis*, 40, pp. 205-214. https://editorial.us.es/es/numero-40-2009.

FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla (2010). «Los sueños en la novela griega: Heliodoro». *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 78, 2, pp. 231-248. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3364345.

FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla (2013). «Las máximas (*gnomai*) en las novelas griegas: forma, temas y fuentes». *Paremia*, 40, pp. 205-214. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4732593.

FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla (2019a). «Relato (διήγημα) y écfrasis (ἔκφρασις) en la novela griega». *Myrtia: revista de filología clásica*, 34, pp. 105-129. https://doi.org/10.6018/myrtia.411981.

FERNÁNDEZ GARRIDO, María Regla (2019b). «Novela y *Progymnasmata*: el ejercicio del relato en *Leucipa y Clitofonte*». *Ágora: Estudos Clássicos em debate*, 21, pp. 155-176. https://doi.org/10.34624/agora.v0i21.2185.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1997). «Introducción a las narrativas bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras». *Criticón*, 71, pp. 65-92.

FORCIONE, Alban Keith (1970). *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press.

FORCIONE, Alban Keith (1972). *Cervantes' Christian Romance: A Study of* Persiles y Sigismunda. Princeton: Princeton University Press.

FORCIONE, Alban Keith (1982). *Cervantes and the Humanist Vision*. Princeton: Princeton University Press.

FORCIONE, Alban Keith (1984). *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*. Princeton: Princeton University Press.

FRAZIER, Annie E. (2008). «"As you look closer you notice": Ekphrasis in three Ancient Greek Novels». David Rohrbacher (dir.). [Honors thesis].

https://www.academia.edu/6857426/Ekphrasis_in_Three_Ancient_Greek_Novels

FRYE, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

FRYE, Northrop (1976). *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press.

FOSTER, Kenelm (1989). *Petrarca. Poeta y humanista*. Barcelona: Crítica.

FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Mayenne: Éditions Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs*. Mayenne: Éditions Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité 3: Le souci de soi*. Mayenne: Éditions Gallimard.

FOUCAULT, Michel (2019). *Historia de la sexualidad IV: Las confesiones de la carne*. Madrid: Siglo XXI España.

DE LA FUENTE MERÁS, Manuel (2005). «El "Erasmismo" en la España imperial. Una aproximación a su verdadero significado». *El Catoblepas*, vol. 42. https://www.nodulo.org/ec/2005/n042p11.htm

DE LA FUENTE MERÁS, Manuel (2008). «Antonio de Guevara (1480-1545). Perfil bio-bibliográfico». *El Catoblepas*, vol. 81. https://www.nodulo.org/ec/2008/n081p12.htm

FUNARO, Federica (2021). *Le Etiopiche di Eliodoro di Emesa: manoscritti, edizioni, traduzioni latine e italiane del XVI secolo*. P. Eleuteri, A. Bucossi, F. Pontani (dirs.) [tesis doctoral]. https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/10033

FUSILLO, Massimo (1994). «Il romanzo antico come paraletteratura? Il *topos* del racconto di ricapitolazione», en O. Pecere y A. Stramaglia (eds.), *La letteratura de consumo nel mondo Greco-latino*. Cassino: Università degli Studi di Cassino. Pp. 47-234.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1980). *Formación de la Teoría Literaria moderna (2): Teoría poética del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Murcia.

GARCÍA BERRIO, Antonio (2006). *Introducción a la Poética clasicista: Comentario a las* Tablas poéticas *de Cascales*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA GALIANO, Ángel (1992). *La imitación poética en el Renacimiento*. Erfurt: Universidad de Deusto.

GARCÍA GUAL, Carlos (1995). «Viajes al más allá en algunos relatos novelescos medievales» en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Utrera: Universidad de Sevilla, pp. 75-87.

GARCÍA GUAL, Carlos (2005). «Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 24, pp. 93-105. https://doi.org/10.15366/edadoro2005.24

GARCÍA GUAL, Carlos (2008). *Las primeras novelas. Desde las griegas y latinas hasta la Edad Media*. Madrid: Gredos.

GARCÍA SÁNCHEZ, Lúa (2021). «Quevedo traductor: el debate crítico en torno a su conocimiento de lenguas clásicas», en J. Paniagua Pérez y A. Ruiz Pérez (eds.), *Visiones histórico-literarias de España y el Nuevo Mundo en la tradición clásica (siglos XVI-XIX)*. Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Oxford/ Warzawa/ Wien: Peter Lang. Pp. 179-198.

GAUDEMET, Jean (1987). *El matrimonio en Occidente*. Madrid: Taurus.

GENETTE, Gérard (1969). «Vraisemblance et motivation». *Communications*, 11, pp. 5-21. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154

GIL FERNÁNDEZ, Luis (1997). *Panorama social del humanismo español*. Madrid: Tecnos.

GIRARD, René (1985). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Évreux: Hachette Littératures.

GÓMEZ MONTERO, Javier (1995): «*Licet poeta fingere*? Los textos ficcionales de J. L. Vives y su legitimación de la ficción poética» en C. Strosetzki (ed.), *Juan Luis Vives: Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. Pp. 82-96.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (2017). *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1994). «Heliodoro, Aquiles Tacio y los preceptistas españoles». *Epos*, 10, pp. 337-354. https://doi.org/10.5944/epos.10.1994.9887

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1995). «Una edición olvidada de *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 71, pp. 17-24. https://www.cervantesvirtual.com/obra/una-edicion-olvidada-de-teagenes-y-cariclea-de-heliodoro-980143/

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996a). «Mecanismos de recepción en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse y F. Serralta (coords.), *Studia aurea*, 3, *Actas del III Congreso de la AISO*. Pp. 239-246.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996b). *La novela bizantina en la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1997). «Imaginativa y nacimientos prodigiosos en algunos textos del Barroco». *Criticón*, 69, pp. 21-31. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129937

GUIJARRO CEBALLOS, Javier y TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2007): *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados: la novela española en el Siglo de Oro*. Cáceres: Eneida.

HÄGG, Tomas (2009). «The Ideal Greek Novel from a Biographical Perspective», en K. Grammatiki (ed.), *Fiction on the Fringe: Novelistic Writing in the Post-Classical Age*. Leiden: Brill. Pp. 81-93.

HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel (2023). *Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad*. Madrid: Alianza.

JAEGER, Werner Wilhelm (1990). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Alcobendas: Fondo de Cultura Económica.

JONES, Meriel (2025). «The Wisdom of Egypt: Base and Heavenly Magic in Heliodoros' *Aithiopika*». *Ancient Narrative*, 4, pp. 79–98. https://ancientnarrative.com/article/view/24387

KONSTAN, David (2009). «Reunion and Regeneration: Narrative Patterns in Ancient Greek Novels and Christian Acts», en K. Grammatiki (ed.), *Fiction on the Fringe: Novelistic Writing in the Post-Classical Age*. Leiden: Brill. Pp. 105-120.

KOSSOF, Ruth H. (1980). «Las dos versiones de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras» en A. L. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Toronto University. Pp. 435-437.

KRAYE, Jill (1994). «The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance», en A. Baldwin y S. Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.

LARA GARRIDO, José (1984a). «*El peregrino en su patria* de Lope de Vega desde la poética del romance griego». *Analecta malacitana*, 7, pp. 19-52. https://www.academia.edu/38228521/El_peregrino_en_su_patria_desde_la_po%C3%A9tica_del_romance_griego

LARA GARRIDO, José (1984b). «La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*». *Edad de Oro*, 3, pp. 123-142. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro1984-3/95

LESKY, Albin (1976). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1983). «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Pp. 379-449.

LINARES SÁNCHEZ, Jorge Juan (2020). *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*. Murcia: Universidad de Murcia.

LÓPEZ CALLE, José Antonio (2011a). «Américo Castro y la exegesis erasmiana del *Quijote*». *El Catoblepas*, vol. 112. https://www.nodulo.org/ec/2011/n112p06.htm

LÓPEZ CALLE, José Antonio (2011b). «El erasmismo antiteológico y procaritativo del *Quijote*». *El Catoblepas*, vol. 113. https://www.nodulo.org/ec/2011/n113p06.htm

LÓPEZ CALLE, José Antonio (2011c). «El Caballero del Verde Gabán, un modelo de religiosidad erasmiana». *El Catoblepas*, vol. 114. https://www.nodulo.org/ec/2011/n114p06.htm

LÓPEZ CALLE, José Antonio (2011d). «El erasmismo reforzado en *Erasmo en tiempo de Cervantes*». *El Catoblepas*, vol. 115. https://www.nodulo.org/ec/2011/n115p06.htm

LÓPEZ CALLE, José Antonio (2011e). «La religiosidad judeoconversa del *Quijote* y el erasmismo». *El Catoblepas*, vol. 115. https://www.nodulo.org/ec/2011/n116p06.htm

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos.

LOSADA PALENZUELA, José Luis (2019). «Centro y periferia en la novela helenizante española: Exploración de lugares literarios con redes espaciales», *Hisorias fingidas*, 7, pp. 295-312. https://doi.org/10.13136/2284-2667/144.

LOURDAUX, Willem (1972). «Dévotion moderne et humanisme chrétien», en G. Verbeke y J. Ijsewijn (eds.), *The Late Middle Ages and the Dawn of Humanism outside Italy*. Leuven: Leuven University Press/Martinus Nijhoff. Pp. 57-77.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (2014). *Cervantes y los retos del* Persiles. Salamanca: Publicaciones del SEMYR. https://www.academia.edu/38082410/Cervantes_y_los_retos_del_Persiles

MAGRO GARCÍA, Elisabet (2009). «Métodos y clases de adivinación en los libros de caballerías». *Letras*, 59-60, pp. 231-250. https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4914/1/metodos-clases-adivinacion-libros-caballerias.pdf

MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (2016). «El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 374-412. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5435381.

MARAVAL, Pierre (2005). «D'Antoine à Martin: aux origines du monachisme occidental». *Vita latina*, 172, pp. 72-82. https://www.persee.fr/doc/vita_0042-7306_2005_num_172_1_1185.

MARGUET, Christine (1999). «De *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación». *Criticón*, 76, pp. 9-22.

MARGUET, Christine (2003a). «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*: origine et originalité». *Pandora: revue d'études hispaniques*, 3, pp. 81-92. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3160175.

MARGUET, Christine (2003b). «El *Persiles* y la estética de la ilusión», en A. Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundaçâo Calouste Gulbenkian. Pp. 531-548. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1704632.

MARGUET, Christine (2005). «La dévotion mariale dans le *Persiles* de Cervantès et autres romans byzantins: l'intégration narrative du sanctuaire». *Sociocriticism*, 19 2, vol. 20 1, pp. 307-318. https://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2666.

MARGUET, Christine (2011). «Metamorfosis y correspondencias; cosmografía y mesurabilidad: discurso poético y científico en el *Persiles* de Cervantes», en C. Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. Pp. 555-564. https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_VII.htm.

MARGUET, Christine (2019). «El *Persiles* y la novela española del XVII: personaje y voz narrativa», en R. González Cañal y A. García González (eds.), *Los trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha. Pp. 203-210. https://ruidera.uclm.es/items/dce9fd2d-561d-44ba-b450-00e7eb70c232.

MARGUET, Christine (2021). «Justicia y poética en la novela barroca: escena del proceso, ficcionalización de la pleitomanía, y unas líneas sobre la justicia poética», *E-Spania*, 38. https://doi.org/10.4000/e-spania.38952.

MARÍN PINA, María Carmen (1994). «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles». En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 541-548.

MARÍN PINA, María Carmen (1999). «*El caballero de Ávila* y las fiestas zaragozanas por la beatificación y canonización de Santa Teresa en el Siglo XVII». *Thesaurus* 54, 1, pp. 155-179.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1984). «Erasmo y Cervantes, una vez más». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 4, 2, pp 123-136. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--44/html/02782b9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_9_

MASSAUT, Jean-Pierre (1972). «Mystique Rhénane et humanisme chrétien d'Eckhart à Érasme. Continuité, convergence ou rupture?», en G. Verbeke y J. Ijsewijn (eds.), *The Late Middle Ages and the Dawn of Humanism outside Italy* (eds.). Leuven: Leuven University Press. Pp. 112-130.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Ramón (1941). «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», en *Obras Completas de Menéndez Pelayo, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I)*. Madrid: CSIC. Pp. 323-356. https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/menendez_pelayo.htm

MENÉNDEZ Y PELAYO, Ramón (2008). *Orígenes de la novela*, vol. 1. Madrid: Gredos.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2020). «El lenguaje del Siglo XVI». En *Revista institucional de la Universidad Pontificia Bolivariana* vol. 30, n.º 106, pp. 350-372. https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/2821/2558

MERRIL, Robert Valentine (1929). «Platonism in Petrarch's *Canzoniere*», *Modern Philology*, vol. 27, 2, pp. 161-174.

MESTRE ZARAGOZA, Marina (2014): «La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción». En *Criticón* vol. 120-121, pp. 57-71. https://journals.openedition.org/criticon/754

MESTRE ZARAGOZA, Marina (2016). «Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote*». En *Criticón* vol. 127, pp. 41-55. https://journals.openedition.org/criticon/2940

MEUNIER, Philippe (2010). «Pour une autre lecture de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega». *Bulletin hispanique*, vol 112, 1, *Actes du Colloque «langue, littérature, littéralité»*, pp. 75-88. https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1099

MOREL-FATIO, Alfred (1916). «La fortune en Espagne d'un vers italien». En *Revista de Filología Española*, 3, pp. 63-66. https://www.proquest.com/docview/1299260706?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Scholarly%20Journals&imgSeq=1

MORGAN, John R. (1994). «The *Aithiopika* of Heliodorus: Narrative as Riddle», en J. R. Morgan y R. Stoneman (eds.), *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. London: Routledge. Pp. 97-113. https://www.enotes.com/topics/heliodorus/criticism/criticism/j-r-morgan-essay-date-1994

MUÑOZ GALLARTE, Israel (2023). «A propósito del vol. 1172 del Archivo Capitular de la Mezquita-Catedral de Córdoba: lecturas de Ginés de Sepúlveda del ms. Vat. gr. 1209 y su enfrentamiento con Erasmo de Rotterdam», en R. Fernández Muñoz, J. Solana Pujalte e I. Muñoz Gallarte (eds.), *De Bizancio a Córdoba: los libros griegos del siglo XVI en las bibliotecas cordobesas*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Pp. 105-117.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1990). «La *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes». En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 63-82.

NIETO IBÁÑEZ, Jesús María (2004). *La novela en la literatura española: Estudios sobre mitología y tradición clásicas (Siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de León.

NIETO IBÁÑEZ, Jesús María (2017). «La censura de la poesía en el Humanismo cristiano: la *Apología* del cisterciense Lorenzo de Zamora». En *Romanische Forschungen* vol. 129, 1, pp. 45-56.

NIETO IBÁÑEZ, Jesús María (2018). «Juan Lerín García vs Lorenzo de Zamora: el plagio de una poética didáctica y moral en el ocaso del Humanismo cristiano». En *Criticón* vol. 133, pp. 145-160.

O'BRIEN, Carl Séan (2022). «The Selfishness of Platonic Love?», en C. S. O'Brien y J. Dillon (eds.) *Platonic Love from Antiquity to the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 32-48.

ORTEGA Y GASSET, José (1929). *La rebelión de las masas.* https://archive.org/details/ortega-y-gasset-j.-la-rebelion-de-las-masas-epl-fs-1929-2021/mode/2up?view=theater

OSUNA CABEZAS, María José, ed. (2009). *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza. https://www.google.fr/books/edition/G%C3%B3ngora_vindicado_Soledad_primera_ilust/p5QzxsHNRfMC?hl=es&gbpv=1&dq=gongora+vindicado+soledad+primera&printsec=frontcover

PALOMO, Roberto J. (1938). «Una fuente española del *Persiles*». *Hispanic Review*, 6, pp. 57-68. https://doi.org/10.2307/470109

PASTOR JULIÁN, Victoriano (2024). «El humanista Juan Maldonado (1485-1554) y Erasmo: amistad, influencia y distanciamiento», en A. Rodríguez Laiz e I. Delgado Jara (eds.) *Del humanismo a las humanidades en el renacimiento: Alegorías y representaciones, textos y contextos*. Leck: Peter Lang. Pp. 317-339.

PATCH, Howard Rollin (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

PFANDL, Ludwig (1952): *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona: Gustavo Gili.

PINEAU, Jean Baptiste (1923). *Érasme: Sa pensée religieuse*. París: Les Presses Universitaires de France. https://archive.org/details/rasmesapense00pineuoft/mode/2up

PERRY, Ben Edwyn (1967). *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of their Origins*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). «Del elogio consular al preludio amoroso: el vuelo del Fénix en Claudiano, Tasso y Góngora», en T. González Rolán (dir.), *Manipulus studiorum: en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy*. Salamanca: Escolar y Mayo Editores. Pp. 815-829. https://www.academia.edu/46171002/El_vuelo_del_F%C3%A9nix_en_Claudiano_Tasso_y_G%C3%B3ngora_del_elogio_consular_al_preludio_amoroso

PORQUERAS MAYO, Albert (1986). *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill libros.

POST, Chandler Rathfon (1971). *Mediaeval Spanish Allegory*. Hildesheim/New York: George Olms.

REEVE, C. David C. (2009). «Plato on Eros and Friendship», en H. H. Benson (ed.), *A Companion to Plato*. Oxford: Wiley-Blackwell. Pp. 294-307.

RILEY, Edward Calverley (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

RIU, Xavier (2011). «Le necessaire, l'*eikos* et la causalité dans la *Poétique*» en L. Couloubaritsis y S. Delcominnete (eds.), *La causalité chez Aristote: Études Aristotéliciennes*, París/Bruselas: Vrin. Pp. 179-206.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2000). «Elementos de teoría literaria en *El bien y el mal de las ciencias humanas*», en *Cuestiones de actualidad en lengua española*, en J. Borrego, J. Fernández, L. Santos y Ricardo Senabre (eds.). Salamanca: Universidad de Salamanca. Pp. 363-370.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2002). «Un alegato contra la poesía». *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 2. Pp. 149-156

ROSE, Constance Hubbard (1971). *Alonso Núñez de Reinoso: the Lament of a Sixteenth-Century Exile.* Rutherford/ Madison/ Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

RUIZ MONTERO, Consuelo (1988). *La estructura de la novela griega*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

RUIZ MONTERO, Consuelo (2006). *La novela griega*. Madrid: Síntesis.

RUIZ PÉREZ, Ángel (2024). «Modos de lectura de la Sagrada Escritura según san Juan de Ávila», en A. Rodríguez Laiz e I. Delgado Jara (eds.) *Del humanismo a las humanidades en el renacimiento: Alegorías y representaciones, textos y contextos*. Leck: Peter Lang. Pp. 101-113.

SÁNCHEZ SOLER, Emilia (2021): *La recepción de la novela griega en la novela áurea española*, C. Ruiz Montero y A. L. Barquero Escudero (dirs.) [tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia. https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/109565/1/TESIS%20EMILIA.pdf

SANTOS, Aida (2004). «Da voz à perspectiva feminina na ficção sentimental em português (séc. XVI)». *Península: revista de estudos ibéricos*, vol. 1, pp. 149-160. https://hdl.handle.net/10216/9453

SETTIS, Salvatore (1986). «Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico. L'uso dell'antico nel Medioevo», en S. Settis (coord.), *Memoria dell'antico nell'Arte Italiana*, III. Torino: Giulio Einaudi.

SEZNEC, Jean (1983). *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus.

SCHEVILL, Rudolph (1971). *Ovid and the Renascence in Spain*. Berkeley: George Olms.

SIMONATTI, Selena (2014). «Moralización y desengaño: el *Dafnis y Cloe* de Longo Sofista en el *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa». *Historias fingidas*, 2, pp. 137-157. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5402746

STEINER, George (1991). *Antígonas: una poética y una filosofía de lectura*. Barcelona: Gedisa Editorial.

SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (2004). «La princesa etíope que nació blanca: la mirada y la contemplación en las Etiópicas de Heliodoro». *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 14, pp. 201-233.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1984). «*Clareo y Florisea* o la historia de una mentira». *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, pp. 353-359. http://hdl.handle.net/10662/3801

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1986). «¿Un manual religioso en una novela de aventuras? El *Enquiridión* de Erasmo y su influjo en el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso». *Anuario de estudios filológicos*, vol. 9, pp. 279-293. http://hdl.handle.net/10662/3323

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1987). «Jerónimo de Contreras y los nueve libros de la *Selva de aventuras*. Aproximación al modelo bizantino». *Anuario de estudios filológicos*, vol. 10, pp. 345-359. http://hdl.handle.net/10662/4314

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1988). *La novela bizantina española: Apuntes para la revisión de un género*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1990). «Narrativa áurea, erotismo contenido. El caso de los peregrinos enamorados». *Edad de Oro*, vol. 30, pp. 311-322. https://doi.org/10.15366/edadoro1990.9

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2011). «Ocaso y renacer de la novela bizantina española». *Edad de Oro*, vol. 9, pp. 397-413. https://doi.org/10.15366/edadoro2011.30

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2008). «Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos», en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Orígenes de la novela: estudios: ponencias presentadas al congreso I Encuentro nacional centenario de Marcelino Menéndez Pelayo*. Santander: Universidad de Cantabria. Pp. 261-277. https://www.cervantesvirtual.com/obra/marcelino-menndez-pelayo-en-los-orgenes-de-los-estudios-bizantinos-0/.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2021a). «De la Antigüedad clásica al Humanismo renacentista: el infierno en algunas obras el Renacimiento». *Edad de Oro*, vol. 40, pp. 159-185. https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.007

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2021b). «El Clareo y Florisea de Núñez de Reinoso y la literatura semiclandestina: los orígenes de la novela en el Renacimiento». Diablotexto, vol. 9, pp. 233-259. https://doi.org/10.7203/diablotexto.9.20737

TORRES GUERRA, José B. (2009). «¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado», en I. Arellano, V. García Ruiz y C. Saralegui (eds.), *Ars bene dicendi: Homenaje al Profesor Kurt Spang*. Pamplona: EUNSA. Pp.

567-574. https://www.academia.edu/2390276/_Novela_bizantina_o_novela_helenizante_A_prop%C3%B3sito_de_un_t%C3%A9rmino_consagrado.

TORRES GUERRA, José B. (2024). «The Text of Aristotle's Poetics and its Arabic Translation: Two Thorny Case Studies». *Mnemosyne* 77, pp. 59-74. https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/27b917cd-8f56-4a37-be4b-65a261dd524c/content

TORRES PARÍS, Pablo (2024a). «Ecos de la catábasis virgiliana en la novela bizantina temprana». *Edad de Oro*, 43, pp. 269-282. https://doi.org/10.15366/edadoro2024.43.012.

TORRES PARÍS, Pablo (2024b). «Leucipa y Cariclea en España: las traducciones de la novela griega en el Siglo de Oro», en A. Rodríguez Laiz e I. Delgado Jara (eds.) *Del humanismo a las humanidades en el renacimiento: Alegorías y representaciones, textos y contextos*. Leck: Peter Lang. Pp. 211-222.

TORRES PARÍS, Pablo (2025). «ὁ Ἔρως μέγας δαίμων. El amor platónico *en la Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras». *Ágora. Estudos Clássicos em debate*. En prensa.

TROPÉ, Hélène (2007). «La recepción en Francia de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en P. Civil y F. Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2., p. 126.

VALERO MORENO, Juan Miguel (2024). «Formas del humanismo en la península ibérica (siglo XV). Humanismo escolástico y letradura: en torno a Alfonso de Cartagena», en A. Rodríguez Laiz e I. Delgado Jara (eds.) *Del humanismo a las humanidades en el renacimiento: Alegorías y representaciones, textos y contextos*. Leck: Peter Lang. Pp. 27-66.

VELASCO LÓPEZ, María del Henar (2001). *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Salamanca: Universidad de Valladolid.

"Verisimilitude". Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford: Oxford University Press. 2008. Consulta 16/10/2024. https://www-proquest-com.ezproxy.univ-

paris3.fr/docview/2137954445/fulltext/209F4D5262DD48B1PQ/1?accountid=13089&sourcetype=Encyclopedias%20&%20Reference%20Works

VILANOVA ANDREU, Antonio (1949). «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 22, pp. 97-159.

VILANOVA ANDREU, Antonio (1972). «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», en D. Alonso y Fernández de las Redondas *et alii* (eds.), *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid: Gredos. Pp. 563-570.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (1995). «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas», en P. M. Piñero Ramírez (coord.), *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Utrera: Universidad de Sevilla.

WILLIAMSEN, Amy R. (1990). «Beyond Romance: Metafiction in *Persiles*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 10, 1, pp 109-120. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--47/html/0278879c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_26.html#I_35_

ZIMIC, Stanislav (1967). «Alonso Núñez de Reinoso, traductor de *Leucipe y Clitofonte*». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 21, 2, pp. 166-175. http://dx.doi.org/10.1080/00397709.1967.10732950

ZIMIC, Stanislav (1974-1975). «*Leucipe y Clitofonte* y *Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes». *Anales cervantinos*, 13-14, pp. 37-58. https://www.proquest.com/docview/1300355697/fulltextPDF/631ED43A9F74DFAPQ/1?accountid=14778

ZIMIC, Stanislav (1975). «El filtro amoroso en *El licenciado Vidriera*». *Romance notes*, vol. 16, 2, pp. 749-752. https://www.jstor.org/stable/43801386

ZIMIC, Stanislav (1989). «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*». *Anales cervantinos*, vol. 27, pp. 139-165. https://www.proquest.com/docview/1300354131?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true .

ZIMIC, Stanislav (2005a). *Cuentos y episodios del* Persiles*: De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.

ZIMIC, Stanislav (2005b). «Algunas reflexiones generales sobre los viajes y peregrinajes en las obras cervantinas», en P. Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, vol. 2. Sevilla: Universidad de Sevilla. Pp. 1217-1230. https://idus.us.es/items/d3939fe0-d582-4899-a6c2-58b2162e1aa7