Heliodoro y la novela corta del siglo XVII

Desde sus orígenes en la Grecia helenística, novela corta y novela larga han representado instituciones literarias separadas. A lo largo de la historia de las letras occidentales cada una ha tenido ideales y propósitos artísticos bien definidos, aunque, como veremos, en muchos momentos han cruzado sus temas y sus técnicas.

Vamos a centrar nuestro estudio en la influencia que sobre la novela corta[1] del siglo XVII ejercieron las novelas de aventuras bizantinas, en especial la *Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro. Veremos de qué distinto modo influyó esta obra en las novelas cortas de María de Zayas, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Lugo y Dávila, Andrés Sanz del Castillo, Diego de Ágreda y Vargas o José Camerino, y en novelas largas como *El peregrino en su patria* de Lope, *El Persiles* de Cervantes, *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses, *El Criticón* de Gracián, la *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana, *Eustorgio y Clorilene* de Enrique Suárez de Mendoza o la *Historia de las fortunas de Semprilis y Geronodano* de Enrique de Zúñiga.

Para B. E. Perry[2], las novelas cortas de la Antigüedad (la fábula jonia y la milesia) se caracterizaron por ser verosímiles y realistas. S. Trenkner[3] añade que el propósito de éstas era el entretenimiento del gran público, para lo cual su brevedad era indispensable. Plutarco, Apuleyo, Macrobio y Luciano, entre otros, apuntan el interés que debía poner el escritor de semejante género en agradar a su lector[4]. Luciano, especialmente, aconseja la incorporación de lo sorprendente y lo gracioso, así como de lo fabuloso y extraordinario, consciente de que estos elementos serán los que ejerzan una mayor atracción sobre el público.

La verosimilitud y el realismo, el que vaya dirigida a un gran público y la incorporación de elementos sorprendentes, extraordinarios o gracio-

[1] *No voy a detenerme en la polémica suscitada por la crítica en torno a las distintas formas de denominación de este género narrativo. Llamaré a las obras elegidas «novelas cortas» y no «novelas cortesanas» como han defendido los críticos desde el discurso de entrada en la R.A.E. de Agustín González de Amezúa (el discurso se pronunció el 24 de febrero de 1929 y se reeditó en* Opúsculos histórico-literarios, *I, 1951, págs. 124-279). Véase sobre el tema la puesta al día de Evangelina Rodríguez,* Novela corta marginada en el siglo XVII español: formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado, *Valencia, Universidad, 1979 y también Isabel Román, «Más sobre el concepto de novela cortesana»,* Revista de Literatura, *85 (1981), págs. 141-146.*

[2] The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origines, *Berkeley, 1967, pág. 79.*

[3] The Greek Novella, *Cambridge, 1958, pág. 24.*

[4] *Plutarco,* Mul. Virt. *I 1; Apuleyo,* Met. *I 1; Macrobio,* In Somn. Scip. *I 2, 8, y Luciano,* Ver Hist. *I 1, sobre todo en lo que respecta a las fábulas de tema amoroso y de aventuras.*

sos, con el propósito de entretener y agradar al lector, serán los principios teóricos de la novela corta en la Antigüedad, y los que seguirán sirviendo de modelo a nuestros novelistas en los Siglos Dorados.

La novela larga ofrecía al lector, además de entretenimiento, ciertas dosis de ejemplaridad y enseñanza. Como dice Carlos García Gual, la novela griega cumplió su papel propedéutico y se atribuyó una cierta función de educación sentimental[5]. Caritón y Jenofonte de Éfeso prometían consuelo y enseñanza, y Longo, en el prólogo de *Dafnis y Cloe*, afirmaba que su novela estaba escrita «para el gozo de todas las gentes», y para que «alivie al enfermo y al que pena consuele, del que amó los recuerdos avive, y sea mentor del no enamorado»[6]. Aliviar, consolar, educar: todas estas palabras funcionarán mágicamente en los prólogos de nuestras novelas a lo largo de todo el barroco.

No sólo se han visto intentos de educación en la novela griega, sino también se ha señalado en ella cierta profundización de carácter religioso. Merkelbach, en su obra *Roman und Mysterium in der Antike* (Munich, 1962), asegura que algunas novelas griegas sirvieron como textos de propaganda religiosa. Se han hecho estudios al respecto en Longo y Heliodoro; también Apuleyo parece dotar de cierta significación religiosa a la historia del peregrinaje de su asno (relacionándola, en este caso, con el culto de Isis). Recordemos que los protagonistas de la *Historia Etiópica* reciben la mitra de sacerdotes de Helios y Selene, y que Heliodoro sitúa en Etiopía gran parte de la acción. La finalidad religiosa determinará en las *Etiópicas* todo el curso de la acción y dará unidad a los episodios[7]. La importancia que se concedió al espíritu religioso y pedagógico en las novelas griegas no sólo les aseguró el éxito en su tiempo, sino la buena acogida que tendrían después en las letras renacentistas europeas y en nuestra novelística del Siglo de Oro.

A lo largo de la Edad Media se acentúa el carácter ejemplar de todas las obras de arte, y esta tendencia se mantiene en el Renacimiento, cobrando aún mayor auge después del Concilio de Trento. Tras los estudios de W. Krömer y W. Pabst[8], todos los tratadistas coinciden en considerar el *exemplum* como la primera muestra narrativa que entronca directamente con la narrativa breve de los siglos XVI y XVII. «Los orígenes más remotos del cuento o novela corta en la literatura española —escribía Menéndez Pelayo— hay que buscarlos en la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso, y en los libros de apólogos y narraciones orientales traducidos e imitados en los siglos XIII y XIV»[9].

El *exemplum* aparece desde el principio ligado a los libros de sermones, pero como vía de ilustración y de esparcimiento educativo. La Iglesia se sirvió oficialmente de ellos como ayuda literaria, pues acentuaban el poder de convicción sobre el público. Por ello, la función educativa y ejemplar

[5] *«Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina»*, Faventia, *1-2 (1979), pág. 142.*

[6] *Madrid, Gredos, 1982, pág. 38.*

[7] *Véase la introducción de Emilio Crespo a su traducción de las* Etiópicas, *Madrid, Gredos, 1979, pág. 31.*

[8] Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700, *Madrid, Gredos, 1979, y* La novela corta en la teoría y en la creación literaria, *Madrid, Gredos, 1972, respectivamente.*

[9] *M. Menéndez Pelayo,* Orígenes de la novela, *III, Madrid, C.S.I.C., 1961², pág. 3.*

de estos relatos cortos será característica fundamental que se generalice en las colecciones medievales de *exempla* (desde el *Libro de los gatos* y el *Libro de los exenplos por a.b.c.* hasta *El Conde Lucanor*), aunque matizada por las nociones de delectación y entretenimiento.

En el Renacimiento, el *exemplum* medieval y la palabra *novella*, procedente de Italia, mantuvieron una estrecha relación hasta el triunfo de esta última. Ya sabemos de las adversidades, más bien que fortunas, del término «novela» en España, hasta que Cervantes venció la repugnancia al marbete y dio el primer paso, titulando a su colección *Novelas Ejemplares*[10].

No olvidemos que las *novelle* de Boccaccio, además de las «novedades» que traían consigo, se acogían a la tradición cuentística medieval del *exemplum* y la facecia, desarrollando, ampliando y actualizando sus formas, temas y técnicas. Ahora bien, creo —como dice Pilar Palomo— que no podemos establecer una derivación directa de los *exempla* a las *novelle*, y de ahí a la novela corta del XVII. Han ocurrido demasiadas cosas en el universo cultural europeo para que esos viejos esquemas no se hayan enriquecido, y también contaminado, «con nuevos elementos de profunda significación social»[11].

No voy a detenerme en ellos. Sólo quiero hacer constar, como en su día hizo E. B. Place, que nuestra novelística se originó en estrecha relación con todos los géneros literarios del momento[12].

A lo largo del siglo XVI se va estableciendo el proceso por el cual los géneros novelísticos existentes desde la Edad Media —a saber, el *exemplum* y la facecia, los libros de caballerías y los sentimentales—, junto a los contemporáneos que imitan a los clásicos —libros de pastores y libros de aventura bizantina—, la *novella* al estilo italiano y, en fin, los recién inaugurados libros de pícaros y de cautivos, dan lugar a la novela moderna[13]. En este proceso no será la originalidad temática o argumental el valor a destacar, sino la recreación a la que el autor somete los materiales de la tradición que maneja.

Francisco de Lugo y Dávila, hacia 1622, muestra a la perfección la confusión terminológica que reinaba en España en torno a la denominación de novela. En la introducción a su *Teatro popular*, llama «poemas» a sus novelas y dice que «a este género de poemas» pertenecen *Teágenes y Cariclea*, *Leucipa y Clitofonte*, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otros muchos textos[14]. Es decir, está incluyendo en un mismo lote las novelas largas *(romans)*, las patrañas y las *novelle* italianas.

Como vemos, desde un principio se confundieron las técnicas y los temas del *roman*, de los *exempla* y de las *novelle* italianas[15]. Si queremos llegar a una definición de la novela corta del siglo XVII como macrosigno, debemos constatar la repercusión que en su formación tuvieron estos géneros

[10] Vid. *G. Gillespie, «Novella, Nouvelle, Novela, Short Novel? A Review of Terms»*, Neophilologus, *51 (1967), págs. 117-127 y 225-230, y E. Kern, «The Romance of Novel/novella», en* Disciplines of Criticism, *Yale University Press, 1968, págs. 511-530. En lo que respecta a España, véanse las páginas dedicadas por W. Pabst en la obra citada; el estudio clásico de C. B. Bourland,* The Short Story in Spain in the Seventeenth Century with a Bibliography of the Novela from 1576-1700, *Northampton, Smith College, 1927 (reimpr. Nueva York, 1973); A. González de Amezúa,* Cervantes creador de la novela corta, *Madrid, C.S.I.C., 1956 (reed. 1983); E. Rodríguez,* Novela corta marginada... cit., *y J. M. Laspéras,* La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or, *Montpellier, Université Paul Valéry, 1987.*

[11] La novela cortesana; forma y estructura, *Barcelona, Planeta, 1976, págs. 43-44.*

[12] *E. B. Place,* Manual elemental de novelística española, *Madrid, Victoriano Suárez, 1926, pág. 19.*

[13] *También contribuyeron a este proceso otros géneros no novelescos, como el teatro y los libros misceláneos de varia erudición.*

[14] Vid. *Francisco Lugo y Dávila,* Teatro popular. Novelas morales, *ed. E. Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1906, pág. 21.*

[15] *Como indica Krömer,* op. cit., *pág. 234, refiriéndose a la novela corta barroca, «el género* novela *reúne las características y los recursos del arte de todas*

literarios y, además, esos otros más cercanos a ella, como son los libros de caballerías, los sentimentales, los de pastores, de pícaros, de moriscos y cautivos, de aventura bizantina, los misceláneos o los costumbristas. Habrá que ver cuál fue la influencia que éstos ejercieron tanto a nivel estructural como argumental, ideológico o estético en el desarrollo de nuestra prosa novelística.

Aunque vamos a tratar, especialmente, de la incidencia del género bizantino —pues en muchos casos la influencia de los otros géneros en la novela corta viene matizada por la de estos libros de amor y aventuras—, haremos un breve comentario sobre las posibles huellas que dejaron los anteriores.

En el siglo XVII los libros sentimentales siguen reeditándose. La novela corta del barroco gustará de incluir esos largos parlamentos en los que la anterioridad del personaje se exhibe y queda como flotando en el ambiente, y que tan familiares resultaban a los lectores y lectoras acostumbrados a los libros sentimentales. Se mantendrán diálogos amorosos en los que serán fácilmente reconocibles las viejas fórmulas del amor cortés, el abuso de la erudición en los lamentos por la ausencia del enamorado, las epístolas con su retórica amorosa, la alegoría y hasta las apariciones de hombres salvajes. No estoy afirmando que éstos sean elementos que se den exclusivamente en los libros sentimentales, pero sí es cierto que buena parte de ellos se mantiene en la memoria de los lectores de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro o del *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura. Muchos de esos elementos se recuperan tras el éxito de la *Historia Etiópica*, y lo más frecuente es que su paso a la novela corta se haga a través de esta última. Es decir, la lectura de los libros de aventuras bizantinas matiza y actualiza muchos de los elementos que se encontraban en los libros sentimentales, y es así como éstos, una vez matizados por esa relectura de los griegos, se introducen en las novelas cortas del XVII[16].

La influencia de los libros de caballerías en la novela corta del barroco es aún mayor, tanto a nivel estructural como argumental. Encontramos cierta añoranza de ese mundo caballeresco, creado por la literatura, en el que los hombres honraban y servían a su dama, al tiempo que conservaban su espíritu guerrero. Ya en *El Pasajero*, Suárez de Figueroa se hace cargo de la pérdida de ciertos valores entre sus contemporáneos: «Hállase perdida en estos tiempos aquella prez de caballería tan observada en tiempos pasados»[17]. También se lee en *El Criticón* de Gracián: «Que ya los hombres son menos que mujeres. Más puede una lagrimilla mujeril que toda la sangre que derramó el valor»[18]. Son éstas opiniones muy frecuentes en la época. La novela de Lope de Vega *Guzmán el Bravo* atestigua cumplidamente este sentimiento de nostalgia ante unos comportamientos caballerescos que andan ya trasnochados[19].

las formas conocidas de roman».

[16] *La relación entre los libros sentimentales y los libros de aventuras bizantinas ha sido estudiada, entre otros, por A. Durán,* Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca, *Madrid, Gredos, 1973, especialmente, págs. 162-174.*

[17] *C. Suárez de Figueroa,* El Pasajero, *Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914, pág. 441.*

[18] *B. Gracián,* El Criticón, *ed. E. Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», 1971, vol. I, pág. 81.*

[19] Vid. *mi ed. de las* Novelas a Marcia Leonarda, *Madrid, Júcar, 1988, y F. Ynduráin,* Lope novelador, *Santander, Universidad Menéndez Pelayo, 1962.*

Los libros de caballerías aportaban también al nuevo género el gusto por lo extraordinario, el culto a lo heroico, la idealización de la vida y de la mujer, los torneos, las ínsulas maravillosas, los castillos ocultos en selvas, los palacios de mármol, la fantasía, en suma. Las novelas cortas de Pérez de Montalbán, como *La prodigiosa* y *La hermosa Aurora,* desarrollan su acción en lugares tan fantásticos como los que aparecen en el *Amadís* o en los *Palmerines,* con sus ínsulas deshabitadas y remotas al estilo de las de los libros de caballerías. En *La firmeza bien lograda* de Camerino, el protagonista, un joven caballero que dedica a su dama cada una de las victorias que obtiene en justas y torneos, es conducido a «un castillo de fuerte muralla en el que se aparecía el alto y vistoso edificio de un hermoso palacio, fabricado de varios mármoles»[20]. En *La persiana,* también de Camerino, se describe un cadalso y a la protagonista encerrada en una torre, mientras los caballeros compiten en torneo por su amor; se trata de episodios mil veces repetidos en los libros de caballerías.

Ahora bien, en la mayoría de las novelas cortas estudiadas, vemos cómo tanto la influencia de los libros de caballerías como la de los sentimentales viene ya matizada por la concepción del viaje y de la aventura que se tenía en la novela bizantina. Con cierta frecuencia nos encontramos, además, con que la dama deja de ser un simple «premio inactivo» que se concede al caballero victorioso, para convertirse en su compañera de aventuras, como ocurre en *La prodigiosa* y en *La hermosa Aurora* antes citadas, o en *El amante desleal* de Camerino.

La acción es generalmente conducida por la fortuna o por la divina Providencia, en lugar de ser agentes exteriores o elementos fantásticos los guías de la acción. Suele también haber una mayor complicación en la trama, especialmente a nivel estructural, con continuas interrupciones del hilo narrativo, subordinaciones y yuxtaposiciones de narraciones y cambios bruscos de escenario. Los escenarios, además, ya no son imaginarios o fantásticos, sino, ya sean exóticos o próximos, siempre verosímiles e identificables geográficamente.

La influencia de los libros de pastores sobre la novela corta también está condicionada por elementos y técnicas de la novela de aventuras bizantinas. Escenas de ambientación pastoril abundan en nuestras novelas cortas barrocas, aunque ya no se trata de «ficciones imaginadas», como dice Gil Polo en su prólogo a la *Diana enamorada,* sino de «historias verdaderas». Se describe el *locus amoenus* clásico, esa mágica ambientación para las típicas fiestas pastoriles, como en *Premiado el amor constante* de Lugo y Dávila, donde los protagonistas asisten a una fiesta con sus danzas y típicos cantos pastoriles, o en *La prodigiosa* de Pérez de Montalbán, o en *La villana de Pinto* del mismo autor, donde Albanio se lamenta de la ausencia

[20] *José Camerino,* Novelas amorosas, *Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955, pág. 131.*

de su amada en un ambiente plenamente pastoril, en el que don Diego se disfrazará de pastor para lograr el amor de la pastora Silvia, entre recitales de poemas y canciones. Asistimos también a una boda entre pastores en *La fuerza del desengaño* de Montalbán, y en *La ingratitud hasta la muerte* de Camerino el protagonista se disfraza de pastor, acude a una fiesta y participa en los típicos juegos cortesanos.

Los libros de tema morisco y de cautivos están también presentes en el mundo de la novela corta del siglo XVII. Su influencia se ejerce sobre todo a nivel argumental. También en ellos, como en los anteriores, vemos la huella de los libros de aventuras griegos.

La influencia del mundo de la novela bizantina apenas se dislumbra en los libros de pícaros, en los libros de corte costumbrista, en los de varia erudición o en los de carácter misceláneo o académico[21]. La incidencia de estos géneros en el desarrollo de la novela corta también fue menor.

Por último, señalaré también, muy de pasada, la relación directísima que se da entre el teatro y las novelas cortas. A todos nos son familiares la forma de entrar y salir de los personajes, las fugas, las repentinas apariciones, esas puertas falsas, esas situaciones de enredo, los diálogos, los apartes, la utilización del disfraz, y por supuesto, los temas. Francisco Ynduráin señala el parecido comportamiento entre los galanes del teatro y los de las novelas, y también el de los criados[22]. F. L. Yudin nos habla de «novela comediesca»[23]. D. Ynduráin y J. L. Varela han visto la utilización de técnicas teatrales en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, y J. Casalduero y J. Rodríguez-Luis recuerdan la influencia de las tablas en la obra cervantina[24]. Pilar Palomo afirma que ambos géneros tienen «análoga fundamentación social»[25]. Giovanna de G. Formichi y J. M. Díez Borque comparan la producción masiva de ambos[26]. Se ha hablado del teatro como sustituto de la novela y de la novela como alternativa del teatro[27].

Vamos a ver ahora en qué medida influyó la novela griega de amor y aventuras, concretamente la *Historia Etiópica* de Heliodoro, en la novela corta española a partir de 1616, fecha de la muerte de Cervantes. Esta influencia, como veremos, se circunscribe en la novela corta al nivel argumental y estructural, mientras que en las novelas largas de Lope, de Cervantes, de Céspedes o en el *Criticón* de Gracián la influencia llegará a niveles más profundos, especialmente de tipo ideológico, simbólico, alegórico y religioso.

Cuando Heliodoro escribe a finales del siglo III (o principios del IV) su *Historia Etiópica*, la tradición del género de aventuras está ya concertada, y Heliodoro se atiene no sólo al gusto y exigencias del público al que se dirige, sino también a unas convenciones temáticas y estilísticas más o menos estereotipadas. El público de la novela griega es un público culto y

[21] *La influencia del mundo de las academias en la composición y estructura de la novela corta ha merecido un espléndido trabajo de Willard F. King,* Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, *Madrid, Anejo X del* Boletín de la Real Academia Española, *1963. En él se puede ver cómo las novelas que siguieron más de cerca el modelo de los griegos acudieron en menor medida a la erudición de moda en las academias.*

[22] *Francisco Ynduráin,* op. cit., *pág. 144.*

[23] *F. L. Yudin, «Theory and practice of the novela comediesca»,* Romanische Forschungen, *LXXXI (1969), págs. 585-594.*

[24] *D. Ynduráin, «Rinconete y Cortadillo. De entremés a novela»,* Boletín de la Real Academia Española, *XLVI (1966), págs. 321-333; J. L. Varela, «El realismo cervantino en Rinconete», en* La transfiguración literaria, *Madrid, 1970, págs. 53-89; J. Casalduero,* Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares», *Madrid, Gredos, 1974, y J. Rodríguez- Luis,* Novedad y ejemplo de las «Novelas» de Cervantes, *Madrid, Porrúa, 1980-1984, dos volúmenes.*

[25] *Pilar Palomo,* op. cit., *pág. 121 n.*

[26] *G. Formichi, «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca»,* Lavori Ispanistici, *III (1973), pág. 57, y J. M. Díez Borque,* Literatura y cultura de masas, *Madrid, Al-Borak, 1972.*

[27] Vid. *M. A. Morínigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro»,*

burgués, al que han llegado a aburrir las representaciones teatrales y que cuenta con un importante número de mujeres[28].

Vamos a señalar, entonces, cuáles son esas convenciones del género, siguiendo los ya clásicos estudios de Highet, Haight, García Gual, Miralles, el más reciente de T. Hägg, y el de Carilla en relación con la novela bizantina española[29]. Todos ellos coinciden en señalar ese triple eje sobre el que se centran las novelas —amor, aventuras y religión— y en torno al cual van a producirse todo un sinfín de varios acontecimientos.

Veamos, en primer lugar, cómo son esos protagonistas que sufren de amores y que continuamente se ven obligados a moverse de un lado a otro, y, en segundo lugar, cuál es el carácter de las aventuras que corren, cuál el significado de sus continuos viajes.

Los protagonistas son siempre jóvenes, nobles y bellos. A excepción de las *Etiópicas,* las demás novelas griegas comienzan el relato hablando de las virtudes de sus héroes y de sus circunstancias familiares y sociales[30].

Los jóvenes son tradicionalmente fieles al amor. La inquebrantable fidelidad mutua a lo largo de mil tentaciones y pruebas, y, sobre todo, la milagrosa conservación de la castidad de la doncella serán dos de las características principales de la novela[31].

Heliodoro es uno de los novelistas que más potencia el modelo de castidad[32]. A diferencia de otros novelistas, como Jenofonte de Éfeso y Caritón, sus protagonistas no son esposos que sufren largas separaciones, sino amantes que dicen ser hermanos y a los que un juramento prohíbe tener relaciones sexuales antes de sufrir una serie de pruebas. Heliodoro pone

Revista de la Universidad de Buenos Aires, *II (1957), págs. 41-67, y E. Rodríguez,* op. cit., *pág. 78.*

[28] Vid., *B. E. Perry,* The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origines, *Berkeley, 1967, y E. H. Haight,* Essays on the Greek Romances, *Nueva York, 1943.*

[29] *Gilbert Highet,* La tradición clásica, *I, México, F.C.E., 1954, pág. 261; E. H. Haight,* op. cit., *págs. 114-117; C. García Gual,* Los orígenes de la novela, *Madrid, Istmo, 1972, pág. 292; Carlos Miralles,* La novela en la antigüedad clásica, *Barcelona, Labor, 1968, pág. 54; T. Hägg,* The Novel in Antiquity, *Oxford-Londres, Blackwell, 1983, y E. Carilla, «La novela bizantina»,* Revista de Filología Española, *LI (1968), págs. 155-167.* Vid., *además, N. Holzberg,* Der antike Roman, *Munich-Zurich, 1986 (con bibliografía puesta al día). Una última actualización del desarrollo del género en España corresponde a M. A. Teijeiro,* La novela bizantina española, *Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.*

[30] *Algunas de estas descripciones se convertirán en fórmulas estereotipadas y tópicas, y servirán de base, por ejemplo, a las descripciones de la mujer dentro de la concepción del* amour courtois, *que se mantendrán hasta el Renacimiento. Recordemos una de las más famosas de Aquiles Tacio, la de Leucipa por Clitofonte: «Sus ojos, brillantes, eran augurio de placeres; tenía el cabello rubio y rizado, las cejas negras, completamente negras; las mejillas blancas, pero su blancura, a la mitad, tomaba un color rosado; era como la púrpura con que las egipcias dan color al marfil; su boca era flor de rosas, cuando ya las rosas han comenzado a abrir los labios de sus pétalos. Antes la hubiera visto, antes me hubiera perdido... Experimenté, a la vez, diversos sentimientos: admiración, sorpresa, temor, timidez, sorpresa. Admiraba su talla, más bien alta, me sorprendía su hermosura, mi corazón temblaba estremecido, no podía dejar de contemplarla, temía que fuera a mirarme. Intentaba alejar de mis ojos su imagen, pero en vano...» (I 4, 5 ss.).*

[31] *G. Highet,* op. cit., *I, pág. 261.*

[32] *C. García Gual,* op. cit., *pág. 305.*

especial cuidado en no transgredir las convenciones sociales, y por ello no abusa de las escenas amorosas. (En nuestros novelistas ya despertaron las pasiones algunos de los pasajes de las *Etiópicas:* un personaje de la *Dorotea* de Lope, al entreabrir el libro de Heliodoro, lee alborozado: «Teágenes y Cariclea quedaron solos en la cueva, juzgando por gran bien la dilación de los trabajos que esperaban, porque hallándose libres, se dieron los brazos amorosamente»[33].)

En lo que atañe a aventuras y viajes, la novela de Heliodoro es la novela griega que presenta un mayor índice de subordinación de unos relatos a otros. Hay dos acciones parejas a la principal y numerosos episodios secundarios. El modo de integrarse o subordinarse las distintas acciones y peripecias secundarias proviene de la *Odisea;* ahora bien, Heliodoro es un maestro en el arte de complicar el argumento y crear «suspense», y, al mismo tiempo, alcanza un gran nivel de imbricación de todos los relatos en la trama central[34].

Una novedad en la estructura temporal de la *Historia Etiópica,* como lo había sido en la *Odisea,* es el comienzo *in medias res.* La acción se selecciona y el lector va siendo informado paulatina y progresivamente de una serie de sucesos que preceden al comienzo de la narración. Esta técnica servirá para captar de inmediato el interés y la curiosidad del lector, y será muy utilizada por los novelistas del siglo XVII[35].

Los golpes de efecto teatral son muy frecuentes en la narración de Heliodoro; Cervantes aprendió mucho de ellos. Como ya hemos dicho, el teatro y la novela han estado, desde sus orígenes, muy relacionados. Ahora bien, la concepción ideológica de los personajes y su relación con el mundo es bien distinta en un género y en otro. En la tragedia de la Antigüedad el pecado de *hybris* o desmesura no tenía perdón y los personajes perecían víctimas de su destino trágico; por el contrario, en la novela griega —y es ésta una característica que me interesa subrayar especialmente— el pecado nunca es irreparable, pues los protagonistas siempre terminan acreditando su virtud y, al final, son perdonados. La *hybris* se expiará a lo largo de las propias peripecias de la novela, a través del viaje y las aventuras. Y éste será uno de los aspectos que más entusiasmen a los erasmistas. Las aventuras son un castigo, pero a través de ellas el héroe irá adquiriendo experiencia, irá formándose, y podrá poner a prueba su fidelidad al amor y su castidad.

El héroe de la novela griega es libre y optimista —así lo exigía el público—, y, a diferencia de la tragedia, su destino no está escrito de antemano. Sus aventuras son obstáculos imprevisibles que impedirán, de momento, que el protagonista alcance la felicidad. Y la fortuna será quien rija la marcha de esas aventuras (la fortuna o la Providencia, pues, como dice Lugo y

[33] *Lope de Vega,* La Dorotea, *ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1968*[2]*, acto III, escena primera, pág. 202. Aunque para Lope ya no viene al caso, Heliodoro seguidamente explicará que ese momento de pasión entrará dentro de los límites de lo honesto.*

[34] Vid. *C. García Gual,* op. cit., *pág. 24.*

[35] *Otra de las técnicas utilizadas será la de* in extremas res *en la que la historia se reconstruye a partir de su desenlace. Sobre la influencia de Heliodoro en la complicación de las* novelle *puede consultarse el estudio preliminar de Francisco López Estrada a la traducción por Fernando de Mena de* La Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, *Madrid, R.A.E., 1954, pág. XX ss.*

Dávila, «no hay caso ni fortuna, que todo está debajo de la Divina Providencia, y así se han de entender estas voces»[36]). Los protagonistas son, pues, libres para elegir y para superar con su elección tentaciones y obstáculos.

En cuanto a las aventuras, el género proponía una serie de ingredientes indispensables y tradicionalmente atestiguados desde Homero: tormentas y naufragios, ataques de piratas o bandidos con el consiguiente cautiverio, raptos, oscuras prisiones y fugas de las mismas, peleas con gigantes o con animales feroces, casuales encuentros y azarosas pérdidas, equívocas situaciones, inesperadas y suculentas herencias, disimulos o disfraces de la personalidad, descubrimientos repentinos de la misma, sueños premonitorios, apariciones, brujería, etc.[37]. Todos estos elementos y otros muchos, atestiguados por la tradición, tenían como única condición el atenerse, con mayor o menor rigor, al principio de verosimilitud.

Nadie duda del éxito ulterior de la fórmula empleada por Heliodoro. Vamos a ver acto seguido cómo fueron entendidas sus convenciones y rasgos peculiares por nuestros novelistas.

Para medir las proporciones de la influencia que la novela de Heliodoro ejerció en el Renacimiento y en el barroco, hay que tener en cuenta la huella que el neoplatonismo había dejado previamente en la *Historia Etiópica,* huella que, desde el primer momento, reconocieron los humanistas.

Ya en el siglo V un neoplatónico, Filipo, dedicó a la *Historia Etiópica* una exégesis alegórica. Según Filipo, Cariclea es símbolo del alma, Teágenes de la razón y cada uno de los otros personajes principales asumen diferentes significaciones. En el siglo IX, el patriarca Focio elogia el estilo de Heliodoro, cuyo libro será muy festejado por la literatura bizantina de los siglos XI y XII.

En el Renacimiento la influencia de Heliodoro es decisiva y su éxito se deja ver en el gran número de traducciones de su obra[38]. De 1534 es la edición príncipe del texto griego, publicada en Basilea. La primera traducción al romance es la del francés Amyot (París, 1547), quien también traduciría el *Dafnis y Cloe* de Longo en 1559. Esta traducción sirvió para la versión al castellano hecha por un autor desconocido (pero relacionado con el ambiente universitario de Alcalá), que se publicó en Amberes en 1554, reeditándose en 1581.

El éxito de la obra en los círculos universitarios y entre erasmistas y humanistas fue, en general, excepcional. En Alcalá y en 1587 se publicaría la más famosa de las traducciones al castellano, la de Fernando de Mena, que obtendría varias reediciones (en 1614, 1615, 1616, etc.). Se tienen noticias de otra traducción hecha por Francisco de Vergara, hoy perdida.

Humanistas, helenistas y filólogos se dieron pronto cuenta de que en la obra de Heliodoro se reunía un prestigioso material de la tradición clásica

[36] *F. Lugo y Dávila,* op. cit., *pág. 29.*

[37] Vid. *entre otros, el libro citado de G. Highet, I, pág. 261.*

[38] *Sobre el tema de las traducciones y versiones al español véase el trabajo de J. L. Estelrich, «La novela griega en España. Notas bibliográficas»,* Revista Contemporánea, *CXIX (1900), págs. 27-30; E. Legrand,* Bibliographie hispano-grecque *(apéndice de la* Bibliographie hispanique, *Nueva York, 1915-1917), y, especialmente, las palabras que dedica F. López Estrada en su prólogo a la traducción de Heliodoro por Mena, págs. 7-18.*

y de que su autor, además, había sabido presentarlo de una forma entretenida, asegurándose, de este modo, un gran número de fieles lectores.

Ahora bien, quien consiguió dar mayor prestigio a la *Historia Etiópica* entre el público español fue López Pinciano, que mantenía gran amistad con el grupo de helenistas de la Universidad de Alcalá.

En su *Philosophía antigua poética*[39], López Pinciano ponía, en primer lugar, la obra de Heliodoro a la altura de la *Ilíada* y la *Eneida*. En segundo lugar, elogiaba la deuda que su autor tenía con Homero y destacaba la composición de la novela, heredada de la *Odisea*. En tercer lugar, alababa la puesta en escena y su evidente relación con la gran tragedia clásica. Pinciano descubría, además, la facilidad con la que estas novelas griegas podían sustituir el acartonado mundo de inverosimilitudes de los libros de caballerías.

La confrontación entre el mundo caballeresco y el mundo de la novela griega tuvo lugar desde un principio. Los humanistas habían encontrado el modo de sustituir el anhelo aventurero que transmitían los libros de caballerías por un género de aventuras igualmente extraordinarias, pero mucho más próximas a la verdad.

Como dice López Estrada, para los escritores de los siglos XVI y XVII la *Historia Etiópica* era un «acertado mosaico de situaciones y expresiones literarias procedentes de la épica y la tragedia antigua»[40], dos de los géneros más prestigiados en los Siglos de Oro, con lo cual la obra tenía asegurado el éxito.

Un éxito que, como dice María Rosa Lida, «era lógico, pues esta novedad de amor virtuoso satisfacía los escrúpulos morales de los lectores, a la vez que los atraía con estructuras más complejas, y su representación de la realidad era más sobria», contraria, pues, a las fantasías caballerescas y al estatismo pastoril[41].

Como vemos, la obra de Heliodoro reunía muchos argumentos para triunfar. En primer lugar, respetaba los preceptos aristotélicos de unidad y verosimilitud, y procuraba el deleite y el entretenimiento del lector.

En segundo lugar, tenía dignidad estética, incluía doctrinas neoplatónicas, satisfacía las exigencias clásicas de decoro, retórica y erudición, y, además, «¡estaba escrita en griego!»[42]. Ofrecía al lector una mayor complicación y enredo que las novelas italianas[43]. Su relación con los géneros literarios del momento era hegemónica, puesto que los incluía a todos y a todos los superaba[44].

En tercer lugar, era una obra de carácter edificante y ejemplar. Su lectura era útil, había en ella máximas notables y frases sentenciosas. Además, las faltas contra la moral se castigaban y los comportamientos virtuosos eran siempre premiados[45]. La obra, en suma, se adaptaba a las propuestas de Trento y a los consejos de los preceptistas.

[39] *A. López Pinciano,* Philosophía antigua poética, *ed. A. Carballo Picazo, Madrid. C.S.I.C., 1953.*

[40] Op. cit., *págs. XXXIX-XL. Recordemos la influencia de Tasso en esta concepción de la épica a través de sus* Discorsi del Poema Eroico, *en el que decía que las novelas debían tratar de muchas cosas, materias y aspectos, siempre que fuera posible ver en ellas una «superación final» que explicara esa peregrinación, que le diera trascendencia.*

[41] Estudios de literatura comparada, *Buenos Aires, Eudeba, 1966, pág. 227.*

[42] *La exclamación es de Marcel Bataillon,* Erasmo y España, *México, F.C.E., 1966, pág. 620.*

[43] *Recordemos que Gracián decide imitar «los empeños de Heliodoro»* (Criticón, *ed. cit., vol. I, pág. 7), es decir, la capacidad del novelista griego para complicar la acción y mantener, así, en vilo al lector.* Vid. *E. R. Curtius,* Literatura europea y Edad Media latina, *México, F.C.E., 1955, tomo I, pág. 377.*

[44] Vid. *al respecto el artículo de A. Martín Gabriel, «Heliodoro y las novelas españolas. Apuntes para una tesis».* Cuadernos de Literatura, *VIII (1950), págs. 215-234.*

[45] *Estas cualidades fueron acogidas con entusiasmo por los erasmistas;* vid. *M. Bataillon,* op. cit., *págs. 224-5 y 622.*

Las primeras muestras del éxito de las *Etiópicas* entre nuestros novelistas las encontramos en los prólogos de muchas de las colecciones de novelas cortas. Ya sabemos que la falta de una teoría para la naciente novela hizo que muchos escritores aprovecharan los prólogos y las aprobaciones para justificar su escritura, dar algún prestigio a su obra y hasta para elaborar una cierta «teoría literaria». Al acercarnos a los prólogos, vemos la insistencia con que se defienden en ellos los principios que sugería Heliodoro. Tras las alabanzas de López Pinciano, todos reconocen al griego como maestro de la narración. En los prólogos se defiende el precepto horaciano, es decir: que la lectura sirva de enseñanza, aviso, ejemplo y también de entretenimiento, y, que, además, pueda ser útil para ocupar los momentos de ocio del hombre culto, del secretario que vuelve a casa tras una jornada de trabajo, o del militar que regresa de la guerra.

Durante los años de paz del reinado de Felipe III, muchos autores muestran su preocupación por el aumento de desocupados y ociosos en torno a los círculos cortesanos. Muchos de ellos nos cuentan en sus prólogos que escriben para matar el ocio. Por ejemplo, Mateo Velázquez, en el prólogo «Al lector» de su novela *El filósofo del aldea,* dice: «La ociosidad para todos los corazones humanos es veneno, y para los que profesan la milicia veneno y pestilencia... De aquí ha nacido el procurar ocupar el ingenio cuando huelgan las manos... Quien le leyere, hallándose entretenido, deme por disculpado»[46]. Lugo y Dávila dedica su *Teatro popular* a Jorge de Cárdenas Manrique, quien, al volver de la guerra, necesitará ocupar sus ratos de ocio y descanso. En el mismo libro aparece una nota de «El hermano del autor» en la que se afirma, además, que la obra ha sido escrita para paliar los ocios de la estancia en una aldea[47]. También Camerino afirma en su prólogo haber escrito sus novelas para entretener el ocio, además de para «habilitarse en esta lengua»[48]. Agustín de Rojas, en el prólogo de su *Viaje entretenido,* afirma haber escrito su obra para «entretener algunas horas que he tenido desocupadas..., imitando en esto a San Agustín, que escribió sus *Condiciones [sic]* estando ocioso y para gente baldía»[49]. En la mayoría de los prólogos, vemos que el interés del autor por agradar a todo tipo de lectores es el mismo que animaba a los novelistas griegos. Cervantes prometió un producto que respondiera a los gustos del español medio y Lope se propuso «dar contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»[50].

Se trata de un tipo de literatura que busca agradar al gran público. El escritor se ha dado cuenta de que el número de lectores es cada vez mayor, y mayor el poder comunicativo de la literatura. Como dice E. C. Riley, «lo distintivo de finales del siglo XVI y comienzos del XVII fue una peculiar toma de conciencia respecto a la influencia y el poder de persuasión

[46] *Cito por la ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1906, pág. 161.*

[47] *Ed. cit., pág. 12.*

[48] Novelas amorosas, *ed. Fernando Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955, pág. 19.*

[49] *Cito por la ed. de J. P. Ressot, Madrid, Castalia, 1972, pág. 73.*

[50] *Lope de Vega,* Novelas a Marcia Leonarda, *ed. cit., pág. 103.*

que la literatura podía ejercer en un público que no se reducía ya a unos cuantos eruditos y cortesanos»[51].

«Avisos y reprensiones para todas las edades» recibirá el lector de los *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán[52]. Lugo y Dávila ofrece variados asuntos, «de suerte que no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares» (ed. cit., pág. 27). En los *Casos prodigiosos* de Juan de Piña se promete agradar «a muchos por tocar en prodigios y maravillas que, además, da por verdaderas»[53]. Los prólogos sirven, asimismo, para convencer al lector de la utilidad de la lectura. Para ello, como acabamos de ver, se insistirá en la verdad de lo que se cuenta, en la proximidad de los hechos narrados, en las fuentes fidedignas que atestiguan los sucesos. Todo será verosímil, y tendrá pretensión de aparecer como real todo lo que se cuente, las ciudades donde ocurran los hechos y los personajes que los protagonicen[54].

En su prólogo a las *Etiópicas*, Amyot afirmaba escribir su historia tras haberla escuchado de labios de personas de crédito. Con el tiempo se va dando el caso de autores que dicen ocultar los verdaderos nombres de sus protagonistas por prudencia y discreción. Esto se convirtió en una actitud muy frecuente, y hasta tópica, en la mayoría de los escritores españoles de novela corta, desde Pérez de Montalbán a María de Zayas o Castillo Solórzano.

Es también en los prólogos, como decíamos, donde el novelista nos confiesa, sinceramente o no, su deuda con Heliodoro. Así lo hicieron Cervantes en el *Persiles* y Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda*[55]. Ágreda y Vargas en sus *Novelas morales útiles por sus documentos*, además de recordarnos que es el traductor de Aquiles Tacio, dice seguir en sus novelas el estilo narrativo de Heliodoro, lo mismo que confesaba Lugo y Dávila. Y a Pérez de Montalbán, en uno de los poemas laudatorios que preceden a los *Sucesos y prodigios*, se le compara con Heliodoro[56].

Muchos citan a Heliodoro con conocimiento de causa, mientras que a otros les llega su influencia a través de esos otros géneros en los que el griego dejó su huella[57]. Pero, ¿en qué consiste en realidad la influencia de Heliodoro en la novela corta?

La profundidad simbólica, el sentido alegórico y la interpretación religiosa del viaje como purificación, que eran las características ideológicas primordiales del género en la Antigüedad, como vimos, no fueron siempre captadas en su totalidad por los que se dedicaron a la novela corta; sí, en cambio, son aspectos ideológicos más desarrollados por los escritores de novelas largas.

A los escritores de novela corta lo que les llama la atención de Heliodoro es su capacidad para apasionar al lector y mantenerlo continuamente en suspenso. También saben apreciar esa manera tan peculiar de ir hilando en sucesión vertiginosa unos acontecimientos, más o menos dignos de ad-

[51] Teoría de la novela en Cervantes, *Madrid, Taurus, 1971, pág. 157.* Vid. *M. Chevalier,* Lectura y lectores en la España del XVI y XVII, *Madrid, Turner, 1976; J. M. Díez Borque,* Literatura y cultura de masas, *Madrid, Al-Borak, 1972, y A. Pacheco Ransanz, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII»,* Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, *3 (1986), págs. 407-421.*

[52] *Cito por la ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949, pág. 6.*

[53] *Las palabras aparecen en la «Aprobación» de Juan de Jáuregui, ed. E. Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1907, pág. 6.*

[54] *Dice Riley que «los autores de obras de ficción, de acuerdo con la tradición antigua, continuaban afirmando que la historia que narraban era verdadera,* adtestatio rei visae, *y con ello trataban de impresionar al lector»,* op. cit., *pág. 256.*

[55] *En* Las fortunas de Diana *dice que «quisiera ser un Heliodoro para contarlos [tantos accidentes, amores, peligros] o el celebrado autor de la* Leucipa y el enamorado Clitofonte», *ed. cit., pág. 52.*

[56] *«Heliodoro sois y Apolo / de aquesta verde floresta», ed. cit., pág. 11.*

[57] *También habría que referirse a la influencia que llega a través de la lectura de otros escritores, como Ludovico Dolce, Tasso, Sidney, Marino, Barclay y tantos otros. Cfr. María Rosa Lida,* La tradición clásica en España, *Barcelona, Ariel, 1975, págs. 349-350.*

miración, con otros, y la sabiduría con que se va complicando la acción y enriqueciendo el enredo. En este sentido, la influencia de las *Etiópicas* se desarrollará no sólo en el plano argumental, sino también en el estructural, pues a nuestros escritores les interesa conseguir que sus lectores compartan con los protagonistas esas peregrinaciones llenas de accidentes azarosos y sorpresivos acontecimientos. Mucho menor será, por el contrario, la influencia que reciban de Heliodoro en el plano ideológico o estético.

Si el viaje era el elemento fundamental de la novela griega de aventuras, también lo será para nuestros novelistas, y ello tanto en la novela larga como en las cortas. Hay, incluso, textos en los que el viaje funciona como motivo generador de la narración; así ocurre con el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas o con el *Pasajero* de Suárez de Figueroa[58].

La *Historia Etiópica*, en este sentido, fue una obra original para su época, pues presentaba una estructura lineal, no circular, del viaje de los protagonistas (como en la *Odisea*, en Jenofonte de Éfeso, etc.). Los héroes de las *Etiópicas,* tras su peregrinación por el mundo, no necesitan volver a su hogar, a su patria. Es el viaje en sí, el puro deambular de sus personajes, lo que en Heliodoro resulta más importante.

Esta linealidad no fue seguida por nuestros novelistas. En sus obras podremos señalar distintas razones por las que los protagonistas emprenden el viaje, pero la mayoría de los viajes emprendidos acabarán con la vuelta al hogar o a la patria, unas veces para meterse en un convento o en un monasterio, otras tan sólo para morir en casa[59].

En primer lugar, encontramos un alto porcentaje de viajes que se inician para huir por haber cometido un delito o una transgresión de la moral social. En este sentido, el viaje funciona como peregrinación purificadora para expiar una culpa. Este viaje expiatorio servirá para que el héroe ponga a prueba su constancia en el amor y en el mantenimiento de su castidad o de la fidelidad debida a su amante, sean cuales fueren los obstáculos con los que se encuentre y que tenga que superar.

Por ejemplo, en *De la juventud* de Lugo y Dávila, se incluye la historia de un personaje que mata en duelo al hermano de su dama y huye. A partir de ahí se suceden mil peripecias hasta que, tras una tormenta, cae prisionero en Argel. En *La persiana* de Camerino, el héroe mata al oponente y escapa a Constantinopla disfrazado de turco. Se enamora en Persia, pasa por una serie de pruebas —entre ellas, la lucha contra un «gigante sátrapa»—, hasta que, por fin, reemprende el camino hacia su patria. De vuelta a España, los enamorados sufrirán cautiverios, raptos, se perderán y se encontrarán, caerán en poder de los ingleses y, al fin, después de muchas aventuras, llegarán a puerto cristiano. Con el bautizo de la joven persa

[58] Vid. *P. Palomo,* op. cit., *pág. 63.*

[59] *Los finales felices en matrimonio son frecuentes, pero no tanto como para que la crítica haya considerado el final feliz como una característica de nuestras novelas cortas y cortesanas.* Vid. *A. Martín Gabriel, art. cit., pág. 224 y ss.*

termina la novela. En *La desdicha en la constancia* de Miguel Moreno, el héroe mata sin querer a su hermano y huye a Sicilia[60]. En el camino cae preso y lo llevan cautivo en un barco hasta Constantinopla, padeciendo en el viaje todo tipo de tempestades, naufragios, hambre y demás penurias. Cuando consigue volver a Nápoles e intenta rescatar a su amada, la muerte los aguarda a ambos en un trágico final.

Pérez de Montalbán presenta un caso original en la novela que titula *La prodigiosa*. Gesimundo, tras herir a su hermanastro por problemas de sucesión al trono, decide abandonar la vida de corte y se convierte en hombre salvaje. Recluido en una isla, se lamenta de su soledad, de su querida esposa, a quien cree muerta, y de su reino. Pero el azar llevará allí a una hija, que nunca supo que tenía, y a su mujer, que no ha muerto. La anagnórisis final y la recuperación del trono pondrán el broche a las últimas escenas. En *El envidioso castigado* (también de Montalbán), tras descubrirse las relaciones amorosas entre el segundón y su dama (a la que pretende el primogénito), los amantes huyen a una quinta, fingiéndose hermanos «hasta que se acercaba la noche y dejaba de ser hermano de su querida Estela» (ed. cit., pág. 119). Tras algún enredo, confusión, otra huida y una estancia entre pastores, todo acaba en final feliz. La transgresión es perdonada.

En *El casamiento engañoso* de Camerino, el héroe mata a su rival y se escapa con su dama a Francia. Se separan, son apresados por bandidos disfrazados de pastores, se encuentran sin reconocerse, pues ella está vestida de varón para proteger su castidad, y tras una anagnórisis final, se casan. Cuando esperamos el final feliz, aparece un hermano de la joven que resulta ser el vengador de la familia y mata a los esposos. También tiene un final trágico otra novela de Camerino, *El amante desleal*. El héroe huye en un bajel flamenco, tras herir a su oponente. El capitán flamenco lo vende a los turcos como esclavo, pero logra escapar. En la huida vendrán las tormentas y los naufragios, se enamorará de una flamenca, a la que acabará abandonando, y, al volver a su patria, decidirá cambiar de identidad antes de encontrarse con sus padres. Éstos no le reconocerán y le matarán para robarle.

En un segundo tipo, el viaje se produce de manera inesperada. Es un viaje que sirve de excusa al novelista para alejar a los enamorados y provocar alteraciones en la armonía de su relación. En estos casos pueden mantenerse la fidelidad y la castidad, si se sigue el modelo bizantino, o, por el contrario, olvidando el optimismo de Heliodoro, acabar cayendo en el desengaño y acercarse a finales más próximos a los modelos no tan castos de los *novellieri*.

[60] *Las huidas a Flandes, Italia, Francia y el paso por Constantinopla son muy frecuentes. Acerca de las reuniones de huidos en Flandes* vid. *C. B. Bourland*, op. cit., *pág. 43.*

Por ejemplo, en *Aurelio y Alejandra* de Ágreda y Vargas, el héroe emprende un viaje de negocios y, en su ausencia, surge un nuevo pretendiente que es más del gusto de la familia de la dama. Ésta obedece en apariencia a sus padres y accede al casamiento, pero el día antes de la ceremonia, se finge muerta en complicidad con un criado y un médico. La treta falla y la dama muere de verdad, en un típico caso de enterramiento en vida. Junto a su tumba morirá de horror Aurelio, al volver de su viaje.

En *La firmeza bien lograda* de Camerino, una breve ausencia del enamorado trae como consecuencia que la dama desaparezca y los enamorados pierdan el contacto, convirtiéndose la novela en una continua búsqueda mutua. Hay corsarios rodios, islas deshabitadas, tormentas, huida de la esclavitud y un casual encuentro por el que el protagonista se entera de que su dama ha caído presa de unos temibles bandoleros y éstos la han vendido a unos piratas. Pero, a pesar de todos los avatares sufridos por la doncella, ésta ha conseguido mantener intacta su castidad y el final, por tanto, es feliz.

Los peligros de la ausencia de Camerino tiene también su *happy end*. El héroe tiene que viajar por negocios y deja al cuidado de su mejor amigo a su dama. El amigo se enamora de ella, pero ella se mantiene fiel, como nueva Penélope, a pesar de los muchos pretendientes que se le presentan. Por el contrario, en *La fuerza del desengaño* de Pérez de Montalbán, cuando el héroe se va por negocios de una herencia, la dama se casa con otro. Hay en esta novela una serie de elementos tradicionales, como son unas cartas que no llegan nunca a su destino y otras que son falsificadas por los padres de la dama. Loco y desengañado, el joven recibe la visita de la Muerte, tras de lo cual decide ingresar en un monasterio.

Un tercer tipo de viaje será el emprendido para obtener la fama tras un desengaño. Podría servirnos de ejemplo la novela de Lugo y Dávila *De la juventud*, en la que el héroe parte desengañado hacia Italia y elige la milicia «conociendo este camino por el mejor para los que pretenden honra y nombre de famoso» (ed. cit., pág. 281). Volverá efectivamente famoso y, como ha muerto su oponente, podrá casarse al fin con su dama.

En *Los primos amantes* de Montalbán, el protagonista, pobre y enamorado de su bella prima, sale en busca de fama hacia Sevilla y, desde ahí, embarca rumbo a América. La dama, temiendo perderle, se disfraza de varón y huye tras él, pero no le encuentra. El joven superará toda una serie de pruebas que le harán digno de su enamorada. Y será su padre quien, al final de la novela, volviendo rico de América, consiga que los jóvenes tengan un matrimonio próspero y feliz.

El cuarto tipo será el del viaje que se emprende como fuga tras haber caído en la cautividad o ante un peligro repentino. El primer caso es el más frecuente y podemos incluirlo dentro de los anteriores. Del segundo

caso pondremos como ejemplo la novela *Premiado el amor constante* de Lugo y Dávila, donde los protagonistas huyen de Cartago (ambos se creen tunecinos y allí viven) ante el ataque de tropas alemanas. Tras un intento de violación de la joven y un lamento al estilo del «miré los muros de la patria mía» quevedesco por parte del joven, ambos comienzan su peregrinación. Después de asistir a una fiesta pastoril, caen presos y el azar los separa. Ella descubre, tras una serie de odiseas y en presencia del emperador Carlos V, que es cristiana, por lo que vuelve a España. En el viaje cae prisionera, consigue defender su castidad y, al final, decide hacer votos para ingresar en un convento. El joven, reponiéndose de sus heridas en un barco, se entera de su origen cristiano y el azar le conduce, también, a los pies del emperador Carlos V, quien le reconoce en seguida por un anillo que lleva en el dedo. Con la anagnórisis final, y tras obtener la dispensa del voto religioso que la joven había hecho, se casan en Roma.

En último lugar, se puede plantear el viaje como excusa para describir paisajes exóticos o las ciudades por las que se pasa: sus costumbres, sus monumentos, sus posadas, sus calles. El viaje también puede concebirse con una finalidad pedagógica, como hace Camerino, cuando en su novela *La catalana hermosa* dice que los viajes «despiertan con sus variedades los entendimientos de los más torpes» (ed. cit., pág. 212).

Los viajes que aparecen en nuestras novelas responden, en su mayoría, a la idea del viaje que se emprende para huir de algo[61]. El héroe puede iniciar, también, el viaje con el fin de evadirse de una serie de trabas sociales, de condicionamientos religiosos o políticos. El lector disfrutará viendo cómo actúa el personaje, viéndole moverse de lugar en lugar, con esa libertad de movimientos y de ideas que demuestran tener los protagonistas. Las aventuras hacen sufrir a los héroes y les llevan por distintos derroteros, y es justamente eso lo que más parece entretener al lector. Los continuos avatares y cambios de lugar facilitan la evasión del lector, que, por un momento, se olvida de sus ocupaciones y se distrae compartiendo con el protagonista una vida de continuos cambios y sorpresas, bien distinta de la monotonía y el estatismo de la suya propia. Así, pues, se mantiene la concepción del pecado de *hybris*, como en la novela griega, y el viaje es un viaje de purificación.

Cierto es que el movimiento y los cambios espaciales son una de las características de nuestras novelas. Pero a lo largo del siglo XVII se va produciendo una evolución en el tratamiento de los espacios que recorren los personajes.

Si, como dice Pabst, el lugar de la acción «está situado en casi todas las novelas cortas cervantinas en la calle, en los caminos, el campo o el mar»[62], a medida que avanza el siglo vemos una tendencia a cerrar más

[61] *W. Pabst habla de héroes que emprenden sus viajes impulsados por unas fuerzas interiores desconocidas por ellos mismos. Se refiere también a un cierto carácter de «errabundez» en los héroes de las novelas barrocas, como «expresión de su propio desasosiego interior»* (op. cit., *pág. 228).*

[62] Op. cit., *pág. 227.*

los espacios, a interiorizarlos. Los protagonistas ya no recorren los caminos ni surcan los mares. Cada vez son menos frecuentes los viajes fuera de España, tanto a lugares remotos como a lugares conocidos (Flandes o Italia).

En primer lugar, encontramos un porcentaje muy elevado de novelas ambientadas en ciudades españolas: Ávila, Sevilla, Valladolid, Madrid, Zaragoza, Alcalá de Henares. Los desplazamientos más frecuentes serán, por ejemplo, de Madrid a Sevilla o de Alcalá a la Corte. (En *Quien bien anda, bien acaba* de Sanz del Castillo, cuyo relato comienza *in medias res*, el protagonista va caminando de Orense a Zamora. En *Del médico de Cádiz* de Lugo y Dávila, el viaje es de Cádiz a Sanlúcar y vuelta a Cádiz. En *Los primos amantes* de Pérez de Montalbán, Lisardo se desplaza de Ávila a Sevilla.)

En segundo lugar, hay un mayor interés por esos espacios urbanos que antes señalábamos: las calles, las iglesias, las plazas. Los personajes recorren en coche el Paseo del Prado o la Casa de Campo, para acabar introduciéndose en el interior de la casa de la enamorada o conversando con ella junto a la reja de su alcoba[63].

Como podemos ver, nuestros héroes-peregrinos, a medida que avanza el siglo, emprenden su peregrinación dentro de las fronteras de su propia patria. Ya no visitan ínsulas extrañas ni tierras lejanas. No desean salir de un terreno conocido, o ni siquiera se plantean si quieren hacerlo. Cuando la aventura sucede fuera de nuestra península, todo será inhóspito y engañoso. Los ingleses, los flamencos, los turcos o los tunecinos se convertirán en fieros enemigos de ruin comportamiento, falsos y traidores. Encontramos soldados alemanes violando a jóvenes doncellas, capitanes flamencos vendiendo como esclavos a los protagonistas o ingleses cometiendo alevosas traiciones.

En *El peregrino en su patria* de Lope, la idea de patria, como sugiere Avalle-Arce, y el concepto de nacionalismo, funcionan, sobre todo, como el eje que determina la acción, siendo su función tan importante como lo era el amor y las aventuras en la novela bizantina[64]. Esto será algo que aporte la Edad Moderna a la novela griega, pues no cabe duda de que una nueva idea de nación se está extendiendo por toda Europa.

Creo que podemos hablar de un movimiento de interiorización de este género literario y de un intento de nacionalizar el género clásico. El fenómeno se acompaña de un renovado interés por la exaltación y la apología de las ciudades españolas por las que los protagonistas de la peregrinación pasan.

Los novelistas disponen de una fórmula bien precisa y atestiguada en la tradición, que consistirá en situar el elogio de la ciudad en cuestión en el encabezamiento de la novela: «En la hermosísima y noble ciudad de...». En estos casos, los encabezamientos funcionan como secuencia cero en el relato, es decir, no intervienen en el proceso de formación del héroe[65] y

[63] *Pienso en María de Zayas, Mariana de Carvajal, Diego de Ágreda y Vargas o Andrés Sanz del Castillo. Las descripciones de interiores hogareños aumentan en las novelas que están enmarcadas por una tertulia, una fiesta o un sarao, y, especialmente, en las novelas propiamente costumbristas.* Vid. *C. B. Bourland, «Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de doña Mariana de Carvajal»*, Homenaje a Menéndez Pidal, *II, Madrid, 1925, págs. 331-368.*

[64] *Lope de Vega,* El peregrino en su patria, *ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pág. 33. A modo de ejemplo, véase la novela octava del* Teatro popular *de Lugo y Dávila, titulada* De la juventud: *«Y así estoy determinado de pasar a España, donde mi estrella parece que me inclina, por ver reinos donde se cría gente tan generosa y tan gallarda como los españoles, de cuya fama no es menester mayor prueba que lo mucho que os debo...» (ed. cit., pág. 291-292).*

[65] *Los encabezamientos, como dice Evangelina Rodríguez, pueden también estar ocupados por «rémoras didácticas previas a la exposición del conflicto moral»* (op. cit., *págs. 94- 95), o por descripciones mitológicas de amaneceres o atardeceres;* vid. *M. R. Lida, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española»*, Revista de Filología Hispánica, *VIII (1946), págs. 77-120, y J. Simón Díaz, «La Aurora y el Ocaso en la novela española del siglo XVII»*, Cuadernos

sólo cumplen la función de consolidar esa intención de verosimilitud de la que hemos hablado. En tales ocasiones se aprovechan los encabezamientos para dar datos geográficos, históricos, artísticos, para confirmar la fecha de una fiesta tradicional o la llegada de un personaje célebre, etc.[66].

De lo que se trata es de aprovechar esa zona inicial del relato para hablar al lector de las excelencias de las ciudades españolas, y para convertir, de alguna manera, en *exemplum* vivo de caso a imitar la historia del personaje que allí vive. Estamos ante un fenómeno no sólo de nacionalización, sino también de familiarización y acercamiento a los héroes. Se nos habla de la existencia de hijos ilustres en todos los órdenes de la vida, de que España es teatro de héroes de la vida cotidiana, de peregrinos cuyas aventuras merecen ser contadas para gloria de las ciudades en las que transcurrieron.

Todas las novelas de Lugo y Dávila van precedidas de comentarios, más o menos largos, sobre la ciudad protagonista de los hechos: «En Cádiz, isla y ciudad tan famosa entre los antiguos por el templo de Hércules, de quien las historias nos cuentan cosas tan admirables, y entre ellas, la oliva de oro con aceitunas de esmeraldas tan grandes como las que produce la fértil Andalucía, y por el sepulcro de los Geriones, donde dicen nacieron unos árboles en forma de cipreses...» (ed. cit., pág. 176).

También las novelas de Pérez de Montalbán, a excepción de las que tienen comienzo *in medias res,* se inician con esta fórmula de alabanza: «En la ciudad de Ávila, edificio que en grandezas y antigüedades no debe nada a cuantos se alistan en la jurisdicción de España...» (ed. cit., pág. 259); o con esta otra: «Seis leguas de la Corte tiene su asiento la insigne villa de Alcalá, cuyo nombre quiere decir castillo rico, por la abundancia de ingenios que la ilustran. Su nobleza es tan antigua que en tiempo de Leovigildo, rey de los godos, fue catedral, siendo su primer obispo Asturio, a quien sucedieron Novello y Venerio, según afirma el doctísimo Padre Juan de Mariana en el libro cuarto de su *Historia.* El temple del cielo es de los mejores de Europa; sus edificios muchos y buenos, y la grandeza de las escuelas como sabe el mundo. Obra, en fin, de aquel santo príncipe de la iglesia fray Francisco Ximénez de Cisneros, que a imitación de la de París fundó en ella esta tan célebre Universidad. Riégala Henares, tan apacible y caudaloso como celebrado de los poetas, corriendo entre una fresca y hermosa alameda guarnecida de árboles y flores» (pág. 57).

En *La mojiganga del gusto* de Sanz del Castillo, destacan las apologías de tres ciudades que serán las auténticas protagonistas de los hechos narrados: Salamanca, Granada y sus alrededores, y Ávila. De la primera se exalta su antigua nobleza, «epílogo de las ciencias y archivo de dignidades»[67]. De las otras dos destaca que pertenecen a la «siempre católica y leal España». Granada aparecerá hermosa entre el Genil y Sierra Nevada.

de Literatura, *II (1947), págs. 295-307.*

[66] *La apología de la ciudad puede funcionar, además, como marco no narrativo que dé unidad al relato. Incluso, como ha señalado P. Palomo, «este procedimiento de enmarcación geográfica puede relacionarse, pese a su distinta intencionalidad, con el sistema de encuadre de los avisos y guías, entre lo ejemplificativo y lo costumbrista, como en Liñán y Verdugo»* (op. cit., *pág. 64). Recordemos, además, que, por ejemplo, cada capítulo de las* Historias peregrinas y ejemplares *de Céspedes y Meneses comienza con una exaltación de las excelencias de la ciudad, y que esas apologías sirven de armazón a todo el relato.*

[67] *Cito por la ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1908, pág. 111.*

De Ávila dice: «Entre las muchas y suntuosas ciudades que con esclarecido lustre observa nuestra católica España, es una la de Ávila, cuyas antiguas tradiciones tienen sepultadas en olvido las hazañas dignas de alabanza de sus principales habitadores, merecedoras de esculpidos y memorables bronces...» (págs. 263-264).

En las colecciones de novelas del siglo XVII son frecuentes este tipo de alabanzas de las ciudades españolas y de la religión que profesan sus habitantes. Se mantiene, además, una cierta «moral de Imperio»[68] y, al tiempo, un deseo de despertar al lector y recordarle lo que España sigue siendo, a pesar de las informaciones más o menos pesimistas y desengañadas que circulan por los ámbitos cortesanos[69].

A modo de conclusión, podríamos decir que la novela corta del siglo XVII nace de la confluencia de varios elementos procedentes de diversos géneros literarios. De entre ellos, nos hemos detenido en el género bizantino, representado por una novela griega de amor y aventuras, la *Historia de los amores de Teágenes y Cariclea* o *Historia Etiópica* o *Etiópicas*, de Heliodoro, teniendo en cuenta el éxito que tuvo a lo largo de los Siglos Dorados.

Los escritores del siglo XVII descubrieron en la *Historia Etiópica* no sólo a un autor con el prestigio de los clásicos y una fuente de argumentos y de elementos narrativos nuevos, sino también una técnica novelística.

Las *Etiópicas* ya en su época, la del Bajo Imperio romano, marcaron un punto culminante en el desarrollo del género, y Heliodoro llevó al extremo sus convencionalismos. El contenido de la obra no podía ser renovado, y su estructura y los elementos de la composición, tampoco. Su autor no pretendió superar las limitaciones del género. Tampoco lo intentaron los novelistas barrocos, pues con la simple repetición del modelo conseguían atraer a un gran número de lectores, que se mantenían fieles al género.

Mientras en las novelas largas de Cervantes, Lope, Gracián o Céspedes se logra mantener el nivel de profundidad religiosa, alegórica o simbólica que tenía el modelo primitivo, y que acabó convirtiéndose en la base de la novela de aventuras, en la novela corta esta profundidad religiosa o alegórica funciona como una convención más, como una mera fórmula para captar el interés del público.

El escritor de novela corta busca, fundamentalmente, agradar y entretener, y por eso utiliza aquellos elementos de la novela bizantina que más concuerdan con el gusto del gran público al que se dirige: el amor, las aventuras, los viajes. Lo bizantino acaba convirtiéndose, para nuestros narradores, en un módulo operativo más, pero de vital importancia, para seducir al lector. Un lector que será más fácilmente encandilable a medida que, al avanzar en su lectura, vaya reconociendo y confrontando los ele-

[68] *Las palabras son de M. Herrero García,* Ideas de los españoles del siglo XVII, *Madrid, Gredos, 1966, pág. 58 y ss. (citado por E. Rodríguez,* op. cit., *pág. 226).*

[69] *Recordemos las palabras de Quevedo en el prólogo a su* España defendida: «*Hijo de España, escribo sus glorias... Ya, pues, es razón que despertemos y logremos parte del ocio que alcanzamos en mostrar lo que es España y lo que ha sido siempre, y juntamente que nunca tan gloriosa triunfó de letras y armas como hoy, gobernada por Don Philipe III, nuestro señor*» (Obras completas, *ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1966*[6], *págs. 489-490).*

mentos de distinta procedencia que tan bien conoce, llámense torneos al estilo de los libros de caballerías, arcadias y diálogos como en los libros de pastores, o las bizantinas hazañas de un héroe cautivo de los turcos hoy, atacado por bandidos mañana, a merced siempre de la fortuna o, si se quiere, de la divina providencia.

A lo largo del siglo XVII podemos hablar de una constante remodelación de la tradición literaria y de una mecánica de desgaste de las fórmulas tradicionales mediante la combinación de las mismas. Todo acaba reduciéndose a un número pequeño de elementos que pueden combinarse de mil maneras diferentes; apenas hay sorpresas. Pero el lector de novela corta ya sabe cuáles son las convenciones del género y gusta de esas convenciones, heredadas de la novela grecolatina. Como dice María de Zayas, «el vulgo es novelero»[70]. Lo ha sido siempre.

[70] *«[...] y como el vulgo es novelero, y no todos bien entendidos, cada uno daba su parecer...»*, Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto. Desengaños amorosos, *ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 219.*

Julia Barella Vigal