

EDAD DE ORO

Este libro se ha realizado con la
colaboración del Instituto de Cooperación
Iberoamericana y del Ministerio de Cultura

Depósito Legal: M-14278-1982

I.S.B.N.: 84-7477-005-X

Imprime: Gráficas Jomagar. Pol. Ind. N.º 1 Arroyomolinos. Móstoles (Madrid)

EDAD DE ORO

I



DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

1 9 8 2

UAM Ediciones

INDICE

	<u>Págs.</u>
<i>Noticia introductoria</i>	9
DOMINGO YNDURÁIN: <i>La invención de una lengua clásica. (Literatura vulgar y Renacimiento en España)</i>	13
JOSEPH PÉREZ: <i>La crisis del siglo XVII</i>	35
JAIME MOLL: <i>El libro en el Siglo de Oro</i>	43
PABLO JAURALDE POU: <i>El público y la realidad histórica de la Literatura Española de los siglos XVI y XVII</i>	55
ANTONIO REY HAZAS: <i>Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)</i>	65

NOTICIA INTRODUCTORIA

El primer Seminario Internacional LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO tuvo lugar en Madrid, del 4 al 8 de mayo de 1981, y se encargó de su organización el Departamento de Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid, con la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Las sesiones transcurrieron en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, con la participación de unas quinientas personas, entre las que se encontraban profesores y estudiantes de dentro y fuera de la Universidad.

Intentamos desde el primer momento que los trabajos y ponencias no tuviesen un carácter excesivamente especializado, procurando llevar a cabo un programa dinámico, en el que la intervención de los oyentes se pudiera establecer de forma ágil y directa. Pensado esto como objetivo fundamental de la articulación del Seminario, la tarea organizativa se presentaba laboriosa y compleja. Se formó un amplio equipo de profesores y estudiantes, todos ellos pertenecientes al Departamento de Literatura. A partir de entonces, y durante tres meses de intensas gestiones, el programa del proyectado Seminario fue cobrando forma.

Durante los cinco días que duró el Seminario se celebraron jornadas de mañana y tarde. Por la mañana tenían lugar las conferencias, seguidas todas ellas de interesantes y a veces polémicos coloquios. Los actos culturales se desarrollaron en su mayoría durante las tardes, encabezados casi siempre por una mesa redonda en la que se debatía un tema general de música, teatro o cine, según fuera el carácter del espectáculo posterior, el cual había sido escogido por su función ilustrativa de los temas objeto de estudio en el Seminario.

El primer día se celebró la apertura de dicho Seminario Internacional con la intervención de Fernando Lázaro Carreter (RAE, Univ. Complutense), cuya lección inaugural versó sobre «Posibilidades de una historia de la lengua literaria». A continuación, y bajo el epígrafe general de Concepto y periodización, Juan Manuel Rozas (Univ. de Cáceres) disertó sobre «Siglo de Oro: historia de un concepto». Domingo Ynduráin (Univ. Complutense) trató el tema «Creación de la lengua nacional romance». Por último, Francisco Rico (Univ. Autónoma de Barcelona) habló sobre «Génesis y desarrollo del Renacimiento español». Tras estas intervenciones se planteó en el coloquio el papel que juegan la historia y la sociedad en la crítica literaria.

En este mismo día se celebró la inauguración de la Exposición Bibliográfica, que

contó con la colaboración de las siguientes editoriales: Editora Nacional, Alianza Editorial, Ariel/Seix Barral, Alhambra, Cátedra, Espasa Calpe y Taurus.

El martes, día cinco, se dedicó a dos grandes temas: Historia y Literatura y Arte y Literatura. Sobre la vertiente histórica disertaron Joseph Pérez (Univ. de Burdeos), que se centró en «La crisis del siglo XVII», y Pedro Martínez Montávez, que habló sobre «Los moriscos en la literatura del Siglo de Oro». En el apartado Arte y Literatura intervinieron Emilio Orozco Díaz (Univ. de Granada), con la ponencia «Manierismo y Barroco a través de un texto literario», y Aurora Egido (Univ. de Zaragoza), que hizo un análisis de la «Poesía en las academias literarias del siglo XVII».

En la tarde del mismo día se celebró un brillante concierto con música de los siglos XVI y XVII, interpretada por el maestro Antonio Baciero. Se escucharon piezas de Antonio de Cabezón, Francisco Correa de Arauxo, Juan Cabanilles y de anónimos castellanos.

Lengua y estilo y Sociología de la Literatura fueron las dos vertientes de estudio elegidas para el día seis. Sobre el primer tema intervino Rafael Lapesa (RAE, Univ. Complutense), que trató de «El estilo en la literatura española del siglo XVI». En cuanto a la Sociología de la Literatura, Pablo Jauralde Pou (Univ. Autónoma de Madrid) dedicó su ponencia a «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII». Por su parte, Jaime Moll (RAE, Univ. Complutense) habló de «El libro en el Siglo de Oro».

En la tarde se ofreció una representación del entremés Los Mariones, de Quiñones de Benavente, precedida de una mesa redonda que versó sobre «Actualidad y actualización del teatro clásico español», en la que participaron Andrés Amorós, Juan Oleza, Michel Moner y Luciano García Lorenzo.

El tema general tratado el cuarto día giró en torno a Temas e investigación de la literatura clásica española. Se presentaron cuatro ponencias: «Los géneros narrativos», de Antonio Rey Hazas (Univ. Autónoma de Madrid); «El artista y el censor en los manuscritos de los Sueños de Quevedo», de James O. Crosby (Univ. de Florida); y «Espiritualidad y literatura en el Siglo de Oro español», de Víctor García de la Concha (Univ. de Salamanca).

En la tarde se proyectó la película El Buscón (1975), dirigida por Luciano Berriatúa, que ofreció una breve explicación de su trabajo, seguida de un animado coloquio.

El tema elegido para el último día, dentro de las apretadas sesiones, fue El trasfondo ideológico. Se presentaron cuatro comunicaciones: «La evolución ideológica: siglos XVI y XVII», de Julio Rodríguez Puértolas (Univ. Autónoma de Madrid); «Subjetividad sin burguesía: en torno a El Buscón», de E. Geisler (Univ. de Göttingen); y «Las primeras literaturas burguesas», de Juan Carlos Rodríguez (Univ. de Granada). El coloquio resultó verdaderamente animado y polémico.

Se clausuró el Seminario en la sede del Instituto de Cooperación Iberoamericana con una mesa redonda sobre «El Siglo de Oro y los escritores contemporáneos españoles e hispanoamericanos». Participaron en ella José Luis López Aranguren, Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, José María Guelbenzu, Hugo Gutiérrez Vega, Alonso Zamora Vicente y Félix Grande. En el coloquio que se celebró a continuación y a raíz,

sobre todo, de las particulares opiniones de J. Benet, se entabló una controvertida discusión sobre la herencia de los clásicos en los escritores españoles actuales.

La masiva asistencia de alumnos al Seminario y la buena acogida que ha tenido en el mundo universitario en general nos ha inducido a pensar que la iniciativa no debe terminar en lo ya realizado. Por ello el Departamento de Literatura se ha entregado a la organización de un segundo Seminario Internacional sobre el Siglo de Oro, con el propósito de someter a abierta discusión (si es posible, una vez cada año) las nuevas investigaciones científicas sobre este período de la Literatura Española.

Este primer volumen recoge una selección de las ponencias expuestas en el Seminario celebrado en 1981.

MERCEDES CALVO ROY, ALFONSO CALLEJO, CARIDAD CAMINO LUZÓN, NATIVIDAD GARAYO ORBE, MARÍA JESÚS GARCÍA LÓPEZ, BEGOÑA LÓPEZ DE LA RIVA, PILAR NOUVILAS LARRAD, MARAVILLAS NÚÑEZ-CORTÉS CONTRERAS, CRISTINA PÉREZ CANTÓ, MARÍA SOLEDAD PÉREZ URBANO, LORENZO PIERA DELGADO, MARAVILLAS RAMOS MOTILLA, MARÍA DEL CARMEN SÁEZ POMBO, JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERRER, ANA SEDANO ARCE, CONCEPCIÓN VALVERDE FERRER.

LA INVENCION DE UNA LENGUA CLASICA (Literatura vulgar y Renacimiento en España)

DOMINGO YNDURÁIN

Se admite habitualmente que la turbulenta vida política y social del siglo XV da paso, con el advenimiento de los Reyes Católicos a un largo período de prosperidad o, por lo menos, de optimismo y confianza en el futuro. Parece también un hecho generalmente aceptado que la literatura y las otras artes acompañan a ese desarrollo; de esta manera, la literatura vendría a reflejar la situación social, política y económica de los reinos peninsulares. Que en el arranque de la nueva andadura aparezca una obra tan pesimista como la *Celestina*, o que en plena época imperial surja un *Lazarillo*, no invalida el planteamiento señalado: son excepciones, obras excepcionales cuyo carácter contrasta con el medio en que se producen y surgen.

Ahora bien, dejando a los especialistas los problemas y la descripción del desarrollo histórico, nos encontramos, en el campo estrictamente literario, con algunas teorías u opiniones mediante las cuales se trata de organizar y definir la situación general; así, se habla de un pre o protorenacimiento español representado por la obra y la personalidad de un Juan de Mena, por ejemplo; después llegará el primer Renacimiento, humanista, impulsado —entre otros— por Nebrija; el momento de «plenitud» coincidiría con la época del emperador; los frutos, ya granados, se empiezan a recoger en Garcilaso. Este Renacimiento dura hasta finales del siglo XVI (Trento, Felipe II, etc.), según unos, o hasta principios del XVII, según otros (Russell, v. gr.), e incluso hay quien lo extiende a los dos primeros tercios de este siglo (como O.H. Green), unificando así Renacimiento y Barroco en un único impulso o movimiento solidario. Ahora, aquí, no me interesa la relación y conexiones entre Renacimiento, Barroco, Manierismo, etc., sino algunas circunstancias características que se dan en el inicio del renacimiento literario.

En principio, el punto de inflexión entre el pensamiento medieval y la nue-

va corriente puede situarse en 1492, fecha significativa, entre otras cosas, porque ese año se edita la *Gramática Castellana* de Nebrija. Cabe, sin embargo, la posibilidad de situar el inicio de nuestro renacimiento en 1481, fecha en que se dan a la estampa las *Introducciones latinae*. La preferencia por una u otra fecha (por una u otra obra) como punto de partida supone, refleja, dos maneras muy diferentes de entender el Renacimiento; podemos centrar la preferencia en dos nombres representativos, A Valle-Arce y Francisco Rico, respectivamente.

A pesar de lo dicho, esas dos posturas historiográficas coinciden en muchos aspectos, por ejemplo en resaltar la oposición de Nebrija frente a las formas de cultura escolástica, en la defensa de la autonomía de la gramática castellana, en la laicización de la cultura, en la nueva metodología que arrumba los esquemas abstractos en favor de la práctica y la observación directa de la realidad, sin apriorismos totalizadores... En una palabra, Nebrija y los humanistas del Renacimiento se dan cuenta de que el mundo escolástico ha muerto, o debe morir; y se dan cuenta al mismo tiempo de que el mundo antiguo es algo definitivamente perdido, «sólo susceptible de ser recordado por el espíritu. Por primera vez apareció el pasado clásico como totalidad desligada del presente; y, por tanto, como ideal anhelado en lugar de realidad utilizada y al mismo tiempo temido»¹, en palabras de Panofsky. Así pues, si los humanistas quieren vivir como en ese tiempo antiguo, deben ir hacia él y hacia delante, no tratar de prolongarlo de manera artificial o convencional, pues si se hace esto último lo que se conseguiría sería desnaturalizar el pasado o el presente, o los dos a un tiempo: este es el sentido de las críticas de Nebrija o Mena, o las de Erasmo en el *Ciceronianus*.

Si esto es así, los saberes y construcciones de un Mena, lo mismo que otras exhibiciones latinizantes, no son prerrenacentistas ni pararenacentistas: por ese camino nunca se hubiera desembocado en el Renacimiento tal y como se produjo; hay que tomar la dirección opuesta para llegar. Es la ruptura, no la continuación del pasado lo que caracteriza la nueva actitud intelectual que se desembaraza de servidumbres formales. Se plantean entonces dos actividades paralelas: una, la recuperación directa de los clásicos, inevitablemente teñida de nostalgia; otra, la creación de obras modernas equiparables a las antiguas, *imitatio* cargada de orgullo y reverencia.

En cuanto a la ideología medieval, que podemos identificar con escolástica, los humanistas rechazan el esquematismo y la rigidez silogística de sus formulaciones; también critican la idea de un saber abstracto especulativo, desti-

¹ Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 172-173.

nado a dar cuenta de la totalidad de lo real de una manera absoluta y apriorística, renunciando con ello a la riqueza y variedad del mundo y del hombre. Los humanistas prefieren arrancar de los datos inmediatamente verificables, de los sentidos y sentimientos; pero, sin embargo, practican otra suerte de totalitarismo, el de la gramática (o la filosofía) como saber privilegiado del que arrancan y dependen los demás saberes, las demás ciencias: es el ideal del *homo loquax* o del *orator*.

En España, se mantiene la pujanza de la escolástica tradicional con la cual ha de convivir el humanismo, de manera incómoda, no exenta de conflictos y enfrentamientos directos; el *orator* debe aceptar la superioridad del caballero (ya Erasmo señalaba que España se reserva la gloria militar) o, en el mejor de los casos, admitir el modelo del cortesano o del galateo, incluso la versión reducida del *orator* que es el cortesano faceto. En cuanto al latín, ya desde la época de Nebrija, se le reserva un papel ancilar, al servicio de ese castellano vulgar que, con o sin imperio, se impone como lengua común en todo tipo de escritos, especialmente en los literarios. Así, se da el caso de que muchos de los erasmistas españoles, por ejemplo, se expresan en vulgar, quedando relegado el latín para temas muy específicos, para usos profesionales. Que algunos erasmistas, como Maldonado², sigan cultivando, y con éxito, el latín, no altera la situación general. Esto es así porque los renacentistas españoles —humanistas o no, erasmistas o no— tienen muy clara conciencia de que empieza una nueva era, de que ellos van abriendo su propio camino en el medio y en el tiempo que les ha tocado vivir. Entre otros factores, son conscientes de que la expansión por Africa y el descubrimiento de América ha situado a la península en el centro del mundo: «Antes ocupábamos el fin del mundo, y ahora estamos en el medio, con mudanza de fortuna cual nunca otra se vio», como escribe Pérez de Oliva en el *Razonamiento para la navegación del Guadalquivir*.

En lo que sigue quiero describir un aspecto de la actividad lingüística, poniéndola en relación con las circunstancias concretas y el medio general en que se produce; me refiero específicamente a la irresistible ascensión del castellano en detrimento (en contra, a veces) del latín: se trata de ver, entonces, que si la formación clásica es imprescindible para explicar la génesis de determinadas obras (relación autor-texto), no es necesaria en todos los casos para dar cuenta de la recepción literaria (relación texto-lector) ni del sentido (general) que la obra tiene en su momento. Esto, en último término, quiere significar que la génesis de muchas obras romances depende directamente de la presión de los

² Sobre Maldonado y, en general, sobre muchos de los asuntos planteados en este artículo, véase E. Asensio y J. Alcina. «*Paraenesis ad Litteras*». *Juan Maldonado y el Humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, FUE, 1980.

virtuales receptores, al menos si el historiador aspira a una comprensión social del fenómeno que supere el solipsismo individualista.

No cabe duda, sin embargo, de que una gran parte de las obras renacentistas remiten a, o utilizan directamente, textos clásicos, de manera que sin esta perspectiva resulta de todo punto imposible comprender dichas obras. El importantísimo componente clásico de nuestra literatura ha recibido desde antiguo generosa atención, aunque, dado el caudal, todavía quede mucho por hacer. Recordemos, simplemente, a este respecto, a los comentaristas de Garcilaso, o los nombres de Menéndez y Pelayo, Schevill, Cossío, M.^a Rosa Lida y tantos otros. Los trabajos realizados hasta ahora muestran que es la poesía el género más próximo a los modelos y artes retóricas clásicos; en este sentido, convendría siempre tener en cuenta el grupo o los grupos receptores, pues la mayor parte de la poesía se hacía para personas concretas, unidas por lazos intelectuales, profesionales y de amistad, de manera que compartían conocimientos, claves culturales, etc.: la sociedad no era un conjunto homogéneo, por lo cual obras y lecturas deben referirse a las capas o niveles a que pertenecen. Así, junto a obras cuyo medio lo forman un determinado grupo de intelectuales humanistas imbuidos de latinidad³, hay otros cuyas claves resultan menos especializadas y que renuncian a los modelos clásicos, escriben para lectores «romances», con la esperanza de llegar al mayor número de ellos. Y es este último aspecto el que me interesa aquí: la voluntad literaria de escribir en lengua vulgar, de crear en esa lengua y de convertirla en instrumento adecuado para la expresión cultural y artística, situándola al mismo nivel que las lenguas clásicas. Es un aspecto de la renovación renacentista que no contradice, minusvalora ni suplanta el componente clasicista de la literatura del Siglo de Oro, sino que lo complementa, y en determinados casos hace resaltar su presencia al matizar la función que cumple⁴. Al menos ese es mi intento: llamar la aten-

³ Véase ahora, por ejemplo, el volumen colectivo *Fray Luis de León*, publicado por la Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1981.

⁴ Las posibilidades, como en toda combinatoria, son múltiples; un caso ejemplar nos los proporciona Alberto Blecuá: «¿Por qué fray Luis no recoge en su colección apenas muestras que se parezcan ligeramente al acervo lírico, impreso o manuscrito, de su tiempo? Podría descartarse en principio, dada su condición de fraile agustino, la temática amorosa, y sin embargo, ¿por qué no incluye sonetos, octavas, epístolas en tercetos, canciones al igual que cualquier poeta coetáneo? ¿Por qué en su colección brillan por su ausencia los villancicos, romances, coplas y sonetos, metros habituales en la poesía religiosa de su época? Se deberá, sin duda, al hecho de que fray Luis o bien no compuso este tipo de obras o bien no quiso que vieran la luz pública como suyas ni aun encubierto tras el transparente velo del anonimato. La explicación es clara: fray Luis se aparta conscientemente de la tradición poética de su entorno. Podrá parecer paradójica esa actitud en el mayor apologista de la lengua vulgar que tuvo la España del siglo XVI. Pero no hay incoherencias entre las dos posturas. Fray Luis quería escribir, en efecto, en lengua vulgar; no en una tradición vulgar. Porque dignificar la poesía castellana consistía, precisamente, en incorporar a ella las dos magnas tradiciones literarias aceptadas por el humanismo: la clásica y la bíblica.

ción sobre un rasgo de nuestra literatura renacentista, rasgo especialmente notable en la prosa, concretamente en la narrativa; mínimamente representado en la poesía culta del XVI.

La preocupación estilística, en relación con los clásicos, es perceptible en cualquier tipo de escritos. Se trata, por una parte, de deslindar el campo de actuación, es decir el género y tipo de lengua que corresponde al tema, apoyándose en modelos antiguos. En este sentido me parecen muy reveladoras las reflexiones que Tomás de Mercado hace en la *Suma de ratos y contratos* (Salamanca, 1569; Sevilla, 1571) donde explica su propósito y método. Es una actitud en cierto modo semejante a la de Fray Luis de León, cosa lógica si pensamos que ambos escriben en romance obras que habitualmente se redactaban en latín. Entresaco una serie de párrafos —quizá demasiado extensos— referidos a la materia que expone y a la naturaleza de los destinatarios:

«Y, tomando este destino, mi cuidado principal fue tener siempre ante los ojos el talento y condición de la gente a quien mostraba, diciendo en cada punto y contrato solamente lo que bastase, no todo lo que para ornato y hermosura de la obra se pudiera decir, aunque bien se me figuró que, siguiendo tanta resolución, había de salir la doctrina algo desnuda y fea, porque la substancia sola de la verdad, dado que por ser verdad es en sí hermosísima, no parece tal a nuestra vista lagañosa si no se pone algún color de facundia y elegancia y se viste de argumentos y razones con algunas galas de antigüedades. Mas consideré que vestida de todas sus ropas, que son la eficacia de razones en que estriba y la autoridad de los doctores que la afirman, abultaría tanto con su corpulencia que no cabría la materia de toda esta obra en dos grandes tomos. Lo cual fuera causa que, por el título de perfecta y galana que cobrara, perdiera el de provechosa y se frustrara nuestro intento, que es mostrar a muchas personas que sin lumbré de leyes divinas ni humanas se meten atrevidamente en muy espesas tinieblas de contratos, porque no hubiera meca-der que arrostrara a lección tan larga, especialmente que muchas de las causas que se pudieran dar son difíciles de entender a quien carece de filosofía moral, do tienen sus principios y fundamentos, los cuales es necesario se presupongan para entender científicamente las conclusiones que van aquí deducidas.

Fray Luis quiso ser, y lo fue, el primer poeta humanista español en lengua vulgar.» (*Op. cit.* en la nota anterior, p. 99). El análisis me parece inobjetable. La actitud de fray Luis, entonces, implica la existencia de otra tradición, o tradiciones, fuera de la clásica y la bíblica, la tradición romance, provenzal, italiana, etc.

Este estilo vemos que tuvo Aristóteles en escribir la Lógica, la primera de las ciencias liberales, do se habla a principiantes, enseñando más por reglas y divisiones que por eficaces demostraciones. Aun la misma naturaleza de la razón y discurso enseñó más por preceptos y ejemplos que por razón, juzgando sabiamente que, hablando con novatos en letras, ninguna cualidad mejor podía tener su doctrina que la facilidad y llaneza, porque ninguna cosa es más necesaria en cualquier obra que dejarse entender de aquellos a quien se escribe. Para esto es muy justo abreviarla, extenderla, ataviarla o descomponerla conforme a su ingenio. Por lo cual juzgué acertado hacer la obra falta, temiendo, y creo que con bastante causa, que a salir perfecta y vistosa, le faltara con toda su beldad —como dicen— la ventura, que es mejor, porque no alcanzara el bien que se pretende, ni fuera cosa sabrosa su lección al negociante.

Una sola gala parece pudiera tener toda nuestra brevedad, que no le diera poca gracia, conviene a saber: el primor y elegancia en las palabras, de que en parte también carece la obra. Que los demás vestidos y arcos de que la desnudamos son tan fastuosos y de aparato, que a la clara se entiende haber sido buen acuerdo quitárselos a quien hablaba con gente muy ocupada y distraída en los negocios. Mas este color vivo de hablar elegante no sólo no impedía, antes le añadiera, como suele, una extremada hermosura, porque no hay hermosura más deleitable a los ojos (y) a las orejas (que) una sentencia doctrinal breve y cortesana en el lenguaje que se dice, cosa de que se preciaban mucho los que en Atenas profesaban hablar ático.

Mas áticamente respondo que no hice lo que sabía, que era extenderme, porque dañara, ni esto que aprovechara porque no supe. Lo segundo, digo que, dado se compadezca la elegancia en los términos con la brevedad de la doctrina, no se compadece con la claridad de ella, ni es fácil escribir prima y claramente toda una obra, si ha de ser comprendida y breve. Muestra esta verdad con evidencia, lo primero, que estas sentencias áticas y estoicas, que tanto agradan con la composición de escogidos y exquisitos vocablos, son obscuras de entender aun a los buenos ingenios y han menester suplir con su viveza y erudición mucho más de lo que oyen, y a los botos y tardos es necesaria una glosa y exposición para enteramente percibir las. Que no se puede negar que si afectáramos hablar en esta obra con elegancia, fuera menester, por lo menos, quitar muchas conjunciones, de que ahora va llena, mudar los modos en los verbos por la pronunciación blanda y suave del período, confiar mucho de la claridad y luz en la doctrina de las comas, cisuras y puntuaciones, que, como dijo el otro, es un género de comento. En lo cual no toda nues-

tra nación está ejercitada. Demás que, dado se diga y pueda decir en semejante estilo la verdad, más veces se apunta y —como dicen— se da a entender que se explique de plano.

Todo lo cual mueve a los doctores escolásticos, así griegos como latinos, a escribir sus materias sutiles y especulativas con las palabras vulgares y comunes, siendo, como sabemos, facundísimos oradores, teniendo más cuidado de explicar la verdad puntual que elegantemente. El Filósofo, entre griegos, y Boecio, entre latinos, fueron muy primos y eruditos en su lengua, mas en doctrina escolástica usaron a las veces de vocablos ásperos y algo rústicos porque explicaban mejor alguna propiedad natural. En lo cual les imitaron nuestros teólogos —Alberto Magno, Ricardo, S. Tomás, S. Buenaventura—, de quienes no se duda haber sido excelentes latinos.

Lo tercero y último digo, que esta conjunción y mixtura de brevedad y elegancia agrada mucho en una sola sentencia o respuesta presta y aguda, mas en una obra larga como ésta enfadaría, por lo mucho que se perjudicaría a la claridad, condición de mayor entidad. Esto entienden bien los que algo entienden de buena doctrina. Sólo ladran sin cesar un género de gente intolerable que jamás puso pie fuera de gramática, cuyo principal intento en género de letras es parecer leídos, no serlo, tan enamorados de buenas palabras que por encajar en una razón dos buenos términos o hacer la sentencia rodada cortarían por medio una verdad substancial o la explicarán confusamente. El mismo texto evangélico les enfada, con ser católicos, por faltarle la facundia ciceroniana. De este número eran San Agustín, antes de su conversión, y San Jerónimo, estando en el yermo, según ellos de sí confiesan que no leían con gusto sino a Platón, a Virgilio, Ovidio y Homero; tanto que fue menester hostigasen y aun castigasen los ángeles a Jerónimo, para que, como en penitencia del delito pasado, prometiese darse a la lección de la santa escritura, do tanto después aprovechó. A éstos suelo yo comparar a unos mancebos solteros de tan desenfrenado apetito y corrupto juicio que solamente se enamoran de la beldad y lozanía de una mujer; los demás dotes y virtudes, con ser muy amables, sin un buen rostro y donaire, no los estiman. Mas el varón cuerdo mucho más caso hace, conforme a la Escritura, de su castidad, prudencia y sujeción que de cualquier proporción apuesta de miembros corporal. Nace esta diferencia de que los mozos, gente viciosa, miran con ojos de aficionado; el virtuoso, con ojos de marido. Así estos doctos según su estima de muchas cualidades y gracias de sumo deleite y de porte que tiene la sabiduría y verdad, echan siempre mano de la que le es más accidental, y a las veces artificial y postiza, con-

viene a saber: del primor y elegancia en las palabras con que se explica y enseña. Tiénenla como amiga por pocos días, compuesta y lozana. Mas los verdaderos filósofos cásanse con ella, imitando a Salomón y tomándola por eterna e indisoluble compañera. Así miran principalmente su buen natural y condición; las galas, atavíos y arreos, ellos se los dan y se los quitan cuando quieren y como es menester. Deberían enmudecer estos verbosos con lo que dice Cicerón, cuya disciplina profesan y cuya elocuencia jamás acaban de exagerar, que hablando de lo que ha menester un filósofo: Nunca pedí en mi vida al filósofo fuese facundo. Si acaso lo es, huélgome; pero si le falta, no les estimo por esto en menos». (p. 20-23).

«Yo no quise en este opúsculo ser predicador sino doctor, no retórico facundo y elegante sino teólogo moral, claro y breve. Así no escribo persuadiendo y exhortando lo mejor y más seguro, sino enseñando lo que es lícito e ilícito» (p. 76). «(...) aquél llama el vulgo famoso predicador que tiene la lengua esparcida, suelta y suave, buscando más el deleite de los oídos que el provecho del alma» (p. 91).

Más interesante es, quizá, la opinión de Mercado acerca del latín escolástico, donde señala el esquematismo formalizado del sistema, frente a la mayor libertad —y, por ende, dificultad— del romance. Es cierto que, ahora, la opinión de Mercado es interesada, metido como está en polémica con Luis Mexía pero, en cualquier caso, cabe resaltar el olvido en que nuestro fraile deja cualquier forma, cualquier estilo en latín que no sea la dialéctica de escuela; frente a las distinciones que establece dentro de las letras romances. Sin duda, lo más curioso es la (interesada y oportunista) inversión de la creencia comúnmente aceptada según la cual el latín es la lengua de los doctos:

«Y pues he tocado el escribir en romance, no callaré lo que a muchos podrá aprovechar, conviene a saber: que para escribir latín basta un hombre ser docto, mas para en romance es menester ser doctísimo y prudentísimo, es necesario que escriba muy mas claro y llano que en latín y que sepa lo que en este lenguaje conviene escribir. Y claridad en el entendimiento y prudencia en el ánimo son dotes rarísimos y, por consiguiente, preciosísimos. Para dictar en latín basta entender bien la materia y, con los preceptos de dialéctica, disponer con buen método la doctrina. Con esto puede seguramente extenderse, navegando a popa, tendidas las velas de su ingenio, y explicar todas las sutilezas que por una parte y por otra se le ofrecen. Pero, escribiendo en lengua común, no cosas de amor humano o divino, que éstas también se pueden gloriosamente ampliar,

sino materias otras graves y exquisitas de nuestra religión, es menester guardar muchas circunstancias, explicarlas con estilo llano y fácil, considerar no sólo qué se ha de escribir, sino principalmente lo que se ha de callar, atar y coger las velas al entendimiento muchas veces cuando va volando, cosa ardua y difícil porque se ofrecen algunos apuntamientos ingeniosos de que se enamora tanto el inventor que no puede consigo no explicarlos. Porque, como dice Eliphaz Themanites, uno de los amigos de Job: *Sermonem conceptura quis retinere potest*. ¿Quién podrá callar la palabra o razón ya concebida, en especial si es de ingenio? Ciertamente, es gran mortificación a muy pocos concedida. En fin, cuanto es más rara la prudencia que las letras y más el juicio que el entendimiento, tanto es más difícil dictar materias graves en romance que en latín, mayormente que ambos dotes son necesarios, prudencia y saber, juicio y entendimiento —cosa muy más rara sin comparación que la mujer muy hermosa y muy cuerda. Do procede que varones ya envejecidos en días y estudio muchas veces no escriben acertadamente en romance, cuyas obras fueran sin reprehensión en latín. En latín basta escribir la verdad, mas en lengua materna aquella sola verdad que fuere provechosa y de tal modo que no se tome de ella ocasión para ningún mal (p. 257-258, cfr. p. 253 y 255. Cito por la ed. de N. Sánchez Albornoz, Madrid, 1977).

Recuerda Eugenio Asensio cómo Gonzalo García de Santa María, «en el prólogo a su traducción de las *Vitae Patrum* (Zaragoza, circa 1490) proclamó la necesidad de que el nuevo imperio de los Reyes Católicos adoptase el castellano como instrumento de la unidad política: con ello se adelantó al memorable prólogo de Nebrija a su *Gramática Castellana*. En un estudio impreso en la R.F.E. (1961) acerca de *La lengua compañera del Imperio* traté de enlazar este programa, de una parte con las proclamas de L. Valla en sus *Elegantiae*, de otra con las necesidades de la política y con la tendencia a aplicar a las nuevas naciones los tópicos encendidos de los humanistas italianos en glorificación de la vieja Roma [...] los jurisperitos y funcionarios de las nuevas monarquías absolutas defendían lo mismo en Francia que en España la unificación de la lengua administrativa y cultural, tanto por la tradición del romanismo como por las exigencias del momento.»⁵ En el artículo citado, Asensio escribía: «Hacia 1490, al leer el prefacio de Valla al libro primero de las *Elegantiae*, micer Gonzalo, que reside en Zaragoza y es jurisperito del rey Católico Fernando, cree atisbar una idea eficaz, una solución teórica al candente problema de política cultural que plantea la unificación de los reinos que hablan diferente lenguaje: Aragón y Castilla. La solución —dolorosa acaso para un

⁵ «Américo Castro historiador», p. 62-63.

aragonés— se le aparece clara: Aragón debe adoptar como lengua de cultura la lengua de Castilla, la lengua de la corte que reside en Castilla. [...] Pasa mi-cer Gonzalo al problema del estilo en las traducciones y afirma: ‘E porque el real imperio que hoy tenemos es castellano, y los muy excellentes rey y reyna nuestros senyores han escogido como por asiento e silla de todos sus reynos el reyno de Castilla, deliberé de poner la obra presente en lengua castellana. Porque la fabla comúnmente más que otras cosas, sigue al imperio. E quando los príncipes que reynan tienen muy esmerada e perfecta la fabla, los súbditos esso mismo la tienen. E quando son bárbaros e muy ajenos a la propiedad del fablar, por buena que sea la lengua de los vassallos e subjugados, por discurso de luengo tiempo se faze como la del imperio. [...] E así en Francia e en otras provincias la mejor lengua de todas es la de la corte’». ⁶

A pesar de las coincidencias entre el jurista Gonzalo García de Santa María y el gramático Nebrija, lo cierto es que el proceso estaba ya en marcha de forma espontánea, sin necesidad de acudir al estímulo ni al magisterio italiano: la práctica se impone por su cuenta, son las «exigencias del momento» las que unifican la lengua; después, o al mismo tiempo, se teoriza, se explica, se estimula la tendencia, buscando los apoyos que más convengan. En apoyo de esto tenemos como primer testimonio (el 29-XI-1489) el de fray Bernardo Boil, monje de Monserrat, nacido hacia 1445, probablemente en Tarragona, que escribe: «Pediste me senyor en los dias passados el nuestro Abbat ysach el qual yo por su maravillosa doctrina y enseyança a ruego delos padres y hermanos desta nuestra montanya en el comienço de mi conversion de latino havia fecho Aragonés o si mas querres Castellano, no daquel mas apurado stilo dela corte, mas daquel llano que ala profession nuestra segun la gente y tierra donde moramos para que le entiendan satissface». ⁷ El párrafo transcrito indica que los padres y ermitaños de Monserrat no eran ya capaces de leer latín; muestra, por otro lado, la tendencia a identificar el castellano literario con la lengua de la corte ⁸

⁶ Cito por la versión de *Estudios portugueses*, París, 1974, p. 4-7. En el mismo volumen, vid. «Lourenço de Cáceres o el latín al servicio del portugués», p. 163-176.

⁷ Prólogo a la traducción del *De religione* de Ysaac, Santum Cucufatum, 1489, fol. 2º (BN de Madrid, I-502).

⁸ Algunos piensan que el modelo de la lengua vulgar es el habla de Toledo, otros prefieren una norma «cortesana», sin mayores precisiones de lugar. Véase a este respecto la opinión de Villalobos: «Yo trabajaré aquí en declarar y allanar esta materia por el más claro lenguaje castellano que yo pueda, y no será el de Toledo. Aunque allí presumen que su habla es el dechado de Castilla, y tienen mucha ocasión de pensallo así por la gran nobleza de caballeros y damas que allí viven. Mas deben considerar que en todas las naciones del mundo la habla del arte es la mejor de todas. Y en Castilla los curiales no dicen *hacien* por *hacían*, ni *comien* por *comían*, y así en todos los otros verbos que son desta conjugación, ni dicen *albaceha*, ni *almutacén*, ni *ataiforico*, ni otras palabras moriscas con que los toledanos ensucian y ofuscan la polidez y claridad de la lengua castellana.» (*Los problemas*, BAE, XXXVI, p. 434a). Otros datos para la polémica y sus fuentes italianas son bien conocidos.

y a preferirlo al aragonés utilizado por la gente donde mora Boil, aunque, como se ve, no debía ser mucha la diferencia entre los dos dialectos. Los testimonios de Boil y García de Santa María tienen un valor especial por cuanto ambos son aragoneses; es cierto que el castellano se va imponiendo sobre el aragonés ya desde el siglo XIV, al menos en la cuenca del Ebro, pero estos son, que yo sepa, los primeros testimonios en que ese hecho no sólo se acepta sino que se plantea como un ideal, con una perspectiva de futuro⁹. Y, como fenómeno concomitante y relacionado con el que acabo de describir, tenemos que el castellano, en cuanto lengua «nacional» viene a sustituir al universal latín; no deja de ser significativo en este sentido que los dos textos citados aparezcan al frente de sendas traducciones: la debilitación de la lengua latina como medio privilegiado de comunicación se compensa con el reforzamiento de una lengua romance común a los diferentes reinos peninsulares cuya constitución contribuye, a su vez, a la relegación del latín.

La tensión entre latín y romance¹⁰, la idea de que aquel está en peligro, aunque todavía se piense en que es posible una cierta recuperación o pervivencia de la lengua clásica y eclesial, se nota con claridad en otros textos, por ejemplo en el envío que Diego de Valera dedica a Fernando el Católico de uno de sus tratados en el que compendia una serie de temas tomados de varios autores clásicos; dice Valera: «porque lo que por ellos en lengua latina e alto estilo en diversos volúmenes latamente tratado, en vuestra castellana lengua, en breve compendio e llano estilo serviros pueda. Donde, Ilustrísimo Príncipe, se podrá seguir que el estudio desta breve e simple obra vos dará el deseo de ver y estudiar los originales...»¹¹, donde percibimos que, frente al latín, las lenguas vulgares forman —han formado ya— un término unitario de oposición ya que Diego de Valera, al dirigirse al rey aragonés, habla de «vuestra castellana len-

⁹ Los testimonios posteriores son frecuentes; Jerónimo de Urrea, por ejemplo, en el *Diálogo de la verdadera honra militar* (Venecia, 1566), escribe: «Fr.—Huélgome de ver cómo voy haziendo fruto en vos. Alt.—Gracias a mi entendimiento y no a vuestro romance aragonés, retórico y grosero.» (fol. 50r); J. Güete, en la *Comedia intitulada Tesorina*, advierte: «Hecha nuevamente por Jayme Guete; pero si por ser su natural lengua aragonesa no fuere por muy cendrados términos, quanto a esto merece perdón.» (*Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1913, p. 81), etc.; cfr. *Diálogo de los pajes*, ed. cit., p. 57; y vid. B. Pottier, «L'évolution de la langue aragonaise à la fin du Moyen Age», *BHi*, 1952, p. 184-199. Las protestas de los aragoneses, a esas alturas, parecen casos de falsa modestia más que otra cosa.

¹⁰ Tensión que se manifiesta también en los frecuentes, y supongo que necesarios, elogios del castellano. Vid. J.F. Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, 1929; M. Romera-Navarro, «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *BHi*, 31, 1929; G. Bleiberg, *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, 1915; etc. Otro sentido tienen las quejas contra las leyes escritas en latín; y por tanto innacesibles a los no iniciados. Cfr. el texto citado de Fray Tomás de Mercado, o las constantes protestas de Oliva [Miguel] Sabuco de Nantes, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid, 1587.

¹¹ *Doctrinal de príncipes*, BAE, CXXXVI, p. 173a.

gua». Otro aspecto de la dedicatoria nos indica de manera meridiana la irremediable e inevitable victoria de la lengua vulgar, me refiero a la diferencia de estados a que corresponde el uso de uno y otro idioma. Es esta una situación que viene de lejos; por ejemplo, Alfonso de Palencia reconoce y denuncia la penuria latina de su lloroso tiempo, coincide con Valera en traducir compendiosamente, y alberga también la misma esperanza en que su traslado logre despertar la curiosidad por los originales; dirigiéndose en 1459 a D. Fernando de Guzmán, escribe en el *Tratado de la perfección del Triunfo militar*: «Considerando muchas vezes, muy noble e religioso Señor, las dificultades del bien romançar la lengua latina, propuse reprimir la mano e no presumir lo que no puede carecer de reprehensión. Pero como ove conpuesto el pequeño *Tratado de los lobos e perros*, e que la intiligencia que dél se podía aver conforme a las turbaciones desde lloroso tienpo sería a pocos manifiesta no se trasladando en vulgar, parecióme devido alterar el propósito, e antes escoger que fuese reprehendido, justa o injustamente, de impropriedad en alguna parte de la traslación que dejar sepultado mi trabajo e intención avida en la conpusición de aquella fablilla. [...] E después, viendo que si no se vulgarizase vendría en conocimiento de pocos [...] Porque tomarías gusto de la latinidad e juzgarías si en algo se desviava la traslación vulgar del enxemplar latino.»¹² Reparemos en que tanto la obra de Alfonso de Palencia como la de Diego de Valera son tratados para la educación de príncipes, es decir, obras en las que la carga didáctica es obvia.

Me parece que este tipo de traducciones son muy significativas. No se trata, por supuesto, de que antes no se tradujeran obras del latín al romance pues naturalmente sí se traducían; tampoco se trata de que la latinidad literaria no fuera romançada pues basta recordar la señera figura del caballero aragonés Juan Fernández de Heredia. Lo que me interesa resaltar es el hecho de que un mismo autor escriba su obra en latín para traducirla después, a fin de que pueda ser conocida por los más; y al mismo tiempo estos traductores comparan las dos versiones, dan cuenta de las dificultades y problemas que una y otra presentan, de la relación entre ambas¹³, etc. Hay, en medio de sus quejas y protestas, una cierta satisfacción por los resultados obtenidos, y un cierto orgullo —no desprovisto de tristeza por lo que se ve pasar— al constatar cómo se afianza el vulgar y va adquiriendo primores comparables a los del latín. En

¹² BAE, CXVI, p. 345.

¹³ La preocupación por los problemas teóricos de la traducción está muy extendida en la época; se puede ver, entre otras cosas, las noticias y textos que aduce A. Redondo, *A. de Guevara et l'Espagne de son temps*, Ginebra, 1976, p. 475-476, y la amplia nota 59; G. Morelli, *Hernando de Acuña*, Parma, 1977, p. 125 y ss.; Russell, *Temas de la Celestina*, Barcelona, 1978, p. 225; o las observaciones del Arcediano de Alcor en su Traducción del *Enchiridion* (Madrid, 1971, p. 104); etc.

el caso de obras originales, el punto de referencia sigue siendo el latín, también como referencia explícita; es lo que vemos, por ejemplo, en el caso de Alfonso de Cartagena, que traduce su famoso *Discurso* a requerimiento del Alférez mayor Juan de Silva, por un aparte, y, por otra, en la *Questión* (de 1444) responde lo siguiente a su demandante, el marqués de Santillana: «Pues ver vuestra linda eloquencia en nuestra lengua vulgar, donde menos acostunbrarse suele que en la latina, en que escrivieron los oradores pasados, cosa es por cierto que por su gentileça e singularidad deve a todo ome ser agradable.»¹⁴ La benevolencia de Cartagena se manifiesta en ese «deve ser» con el que nos informa, al mismo tiempo, de que no todos veían la cosa con tan buenos ojos como él. Ahora bien, desde Cartagena a Diego de Valera han cambiado las cosas de forma notable y en algunos casos se producen divergencias curiosas y, me parece, significativas; tenemos, por ejemplo, el hecho de que Alfonso de Palencia haga depender directamente la traducción de su correspondiente original: el latín es el criterio para apreciar la calidad de la traslación romance pues una y otra se corresponden directamente; sin embargo, Diego de Valera expone su traducción-compendio como síntesis de varios textos clásicos (no se corresponde, pues, con ninguno en concreto) e insiste en el hecho de que la versión romance constituye un camino y estímulo para acceder a la latinidad: la relación de dependencia se ha invertido y el carácter de la traducción es también diferente, pues el *Doctrinal de príncipes* aparece como obra autónoma, válida por sí misma y, en gran medida, original. En esto coincide Valera con Nebrija, que si bien compone primero una gramática latina (las *Introducciones latinae*) escribe después una gramática castellana autónoma, en buena medida original, y la presenta al mismo tiempo como paso necesario para acceder al estudio del latín: «En la çanja de la qual io quise echar la primera piedra i hazer en nuestra lengua lo que Zenodoto en la griega i Crates en la latina; los cuales, aunque fueron vencidos de los que después dellos escrivieron, a lo menos fue aquella su gloria, i será nuestra, que fuemos los primeros inventores de obra tan necessaria, lo qual hezimos en el tiempo más oportuno. /.../ I seguirse ha otro no menor provecho que aqeste a los ombres de nuestra lengua que querrán estudiar la gramática del latín, porque después que sintieren bien el arte del castellano, lo qual no será mui difícile por que es sobre la lengua que ia ellos sienten, quando passaren al latín no avrá cosa tan escura que no se les haga mui ligera, maior mente entreviniendo aquel arte de la gramática que me mandó hazer vuestra alteza contraponiendo línea por línea el romance al latín. Por la cual forma de enseñar no sería maravilla saber la gramática latina no digo io en pocos meses, mas aun en pocos días, i mucho mejor que hasta aquí se deprendía en muchos años» (fol. VII). El romance se convierte

¹⁴ BAE, CXVI, p. 237a.

y se acepta como lengua de base. Aunque ni Nebrija ni Valera dejen de mirar atrás, de considerar la antigüedad como punto de referencia en su avance. Es un binomio significativo, el eje de coordenadas sobre el que se situarán las futuras producciones.

En estos años, al filo del siglo, la idea de estar inaugurando un nuevo ciclo salta por doquier, aparece en todo tipo de obras. Por supuesto, la dependencia del latín (en contenidos, más que en formas) no ha desaparecido, nunca lo hará completamente, pero los autores ya no consideran ahora su labor como mera prolongación o derivación (y, en definitiva, degradada) de los escritos antiguos por ellos manejados; afirman, por contra, la importancia y mérito de su trabajo, gracias al cual abren nuevos horizontes: refunden y sintetizan, sentando con ello las bases para nuevos avances, al mismo tiempo desarrollan el castellano, *sermo* en que, gracias a ellos, podrán expresarse con elegancia los autores venideros. Veamos, por ejemplo, una de las obras mejor escritas de todo el siglo XVI; me refiero a la espléndida prosa en que Gabriel Alonso de Herrera redacta su *Obra de agricultura* (1513), donde expone con toda claridad cuál ha sido su trabajo, su mérito: «No entienda ninguno que digo ser yo el primer inventor de esta arte de Agricultura, pues della vivieron nuestros antepasados y vivimos nosotros, y della, en griego y latín, hay muy singulares libros escritos, mas digo ser yo el primero que en castellano procuré poner las reglas y arte dello, lo qual cuánto sea trabajoso concordar a las veces discordantes autores, cotejar, desechar, escoger, reprobando algunos usos antiguos y modernos, vuestra illustre señoría lo ve; ponerlo en lenguaje que nunca estuvo es cosa nueva y causa admiración. [...] otros habrá que con más doctrina y mejor estilo proseguirán los preceptos y reglas desta arte, mas pienso no haber hecho poco ser principio en nuestro castellano y abrir la puerta a otros.»¹⁵ Naturalmente, la *Obra de agricultura* no va dirigida a los campesinos; dudo incluso de que la leyeran los grandes propietarios rurales; no sé si realmente tuvo alguna vez utilidad práctica, pero me da la impresión de que la obra de Alonso de Herrera funciona en su época como texto literario o, si se prefiere, científico, como pura teoría.

Las traducciones, lo mismo que las obras escritas en romance, dependen de las llamadas condiciones objetivas; lo cual no significa que las motivaciones ideológicas, del tipo que fueren, no influyan en el desarrollo de unas y otras, lo mismo que en la modificación de tales condiciones objetivas. Quiero notar, únicamente, cómo a las aspiraciones culturales se superponen unas determinadas exigencias materiales que hacen muy difícil —en algunos casos imposible— la consecución de esas expectativas. Es lo que sucede con el cultivo de la len-

¹⁵ BAE, CCXXXV, p. 6a y 7b.

gua latina: la impresión de obras en esta lengua choca con obstáculos casi insalvables. Testigo de tal estado de cosas es el doctor López de Villalobos cuando, por los mismos años en que Alonso de Herrera publica su obra, se queja: «En latín tengo escripto esto y otras cosas en un tractado que se dice *De potentia vitali*. Mas los impresores de España no quieren imprimir libros de latín si el mismo autor no pone la costa de su casa. Y como yo no soy librero, tengo por pesadumbre trabajar en el estudio de la obra y gastar la hacienda para el provecho de los que no lo han de agradecer.»¹⁶ Así pues, quien quiera llegar a un círculo de lectores medianamente numeroso debe escribir en romance, y quien no tenga medios de fortuna para costear la edición, también. Las consecuencias que desde un enfoque social se derivan del lamento, probablemente exagerado, de López de Villalobos son tan interesantes como obvias: no hay público para esos libros y cuando se publican recorren unos circuitos de difusión minoritarios, de forma que resulta más útil copiarlos a mano para uso de las personas directamente interesados en ellos, lo cual, a su vez, supone sacar del mercado, esto es, de las expectativas del público las obras en latín que, de esta manera, van perdiendo importancia en la conciencia colectiva, quedan apartadas del uso común.

Sucede, además, que los clérigos tampoco saben latín, de manera que cuando se presentan problemas que, a juicio de las autoridades eclesiásticas, son verdaderamente importantes, las normas o la doctrina se dictan en romance a los encargados de aplicarlas o explicarla. Por eso, el darocense Pedro Ciruelo (entre paréntesis, no muy bien considerado por Nebrija), en el prólogo de su *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, advierte, refiriéndose a estas creencias, «que en estos tiempos andan muy públicas en nuestra España por la negligencia y descuido de los señores prelados y de los jueces, ansí eclesiásticos como seglares, a los cuales va dirigida esta obrecilla», y aunque en su *Tratado de la Confesión* ya ha tocado el tema, señala: «he deliberado con buen celo de caridad, como debo a todos mis naturales próximos de España, escribir este

¹⁶ *Los problemas*, ed. cit., p. 439b. A. Redondo aduce unos textos que ofrecen otro aspecto de la cuestión, en una carta del mismo Villalobos a Francisco de los Angeles, general de los franciscanos, en 1523 ó 1524, se lee: «Mas agora [...] no sabéis arábigo, y la mayor parte no sabe latín aun siquiera para decir misa; y algunos hay tan torpes y tan groseros que apenas entienden el romance», «Ceci —comenta Redondo— rejoint ce que Fray Francisco de los Angeles dit dans les *Avisos* adressées aux provinciaux espagnols à propos du choix des novices. Cf. l'analyse de J. Meseguer Fernandez (*Programa de gobierno del P. Francisco de Quiñones*, p. 11): 'El poco cuidado en su elección constituía una de las causas de la ruina de la orden. No se reciba a quienes no sepan leer expeditamente la lengua latina y hayan estudiado por lo menos un año la dicha lengua. Los maestros enseñen diligentemente a sus novicios la regla y las declaraciones pontificias. Nadie sea recibido a la profesión si no supiera recitar claramente y con soltura el oficio divino'» (*Op. cit.*, p. 100, nota 34). Sobre esto y todo lo tratado aquí se puede ver ahora el excelente libro de Luis Gil, *Panorama social del humanismo*, Madrid, 1981.

otro libro en nuestra lengua, en el cual más particularmente...»¹⁷; y por las mismas fechas publica fray Martín de Castañeda su admirable y perspicaz obra sobre el mismo asunto, también en castellano.

Si el común de los hombres de iglesia no sabe latín, los universitarios tampoco. O.H. Green recuerda cómo «Melchor Cano reconoció, que por lo menos hasta que llegó a Salamanca Francisco de Vitoria (muerto en 1546), los profesores de aquella universidad no solían insistir en el estilo y que los escolásticos eran descuidados en ese punto»¹⁸; no es un testimonio aislado. Juan Méndez Nieto escribe: «todo era barbarie en aquella Universidad, no había quien se atreviese a hablar diez palabras en latín y todos los maestros de todas las ciencias hacíanlo en buen romance, y si alguna vez se atrevían con el latín era bárbaro y malo, que se tenía por mejor el romance.»¹⁹ Habría que ver cuántos de los que se quejan y lamentan por la pérdida del latín, y cuántos de los que dicen beber directamente de las fuentes clásicas son sinceros, empezando por Guevara, el caso más claro; a este propósito recordaré sólo el caso del Dr. Laguna, cuya formación clásica, humanista, es menos sólida de lo que él quiere hacer ver, como ha puesto de manifiesto Marcelo Bataillon; pues bien, Laguna desprecia a Nebrija cuyo método para la enseñanza del latín encuentra anticuado, criticando lo que hoy se reivindica como el mayor mérito de su gramática, el practicismo con que se atiende a los hechos concretos; al hilo de una breve reflexión sobre algunas traducciones, escribe Laguna:

«*Mátalas Callando.*—[...] Decorar aquel arte se me hacía a mí gran pe-
reça y dificultoso como el diablo, principalmente en aquel *gurges, mer-
ges, verres, sirinx et meninx et inx*, que paresçen más palabras de en-
cantamiento que de doctrina. Tan dificultosas se me hacían después que
me las declaraban como antes. Parésçenme los versos del Antonio como
los Salmos del Salterio, que quanto más oscuros son más claros; mejor
entiendo yo, sin saver latín, los versos del Psalterio que en romançe. *Di-
xo el Señor a mi Señor: Siéntate a mi diestra, hasta que ponga tus enemi-
gos por escaños de tus pies. En la salida de Isrrael de Egitto, la casa de
Iacob, del pueblo bárbaro;* diçe el Antonio: la hembra y el macho asien-
tan el género sin que ninguno se lo enseñe. Más paresçe que enseñan a
hazer corchetes que no latinidad. Machos te serán los quasi machos, y
hembras las como hembras.[...]

¹⁷ Madrid, Joyas bibliográficas, 1952, «Prólogo».

¹⁸ *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, III, 1969, p. 301.

¹⁹ *Vida y milagros de un pícaro médico del s. XVI. Biografía del bachiller Juan Méndez Nieto*, ed. Carlos Rico-Avelló, Madrid, 1974, p. 32. Y cfr. Pedro U. González de la Calle, «Latín universitario», *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid, 1925, p. 795-818.

Pedro.—¿Pues todavía se lee la gramática de Antonio?

Juan.—¿Pues cuál se había de leer? ¿hay otra mejor cosa en el mundo?

Pedro.—Agora digo que no me maravillo que todos los españoles sean bárbaros, porque el pecado original de la barbarie que a todos nos ha tinido es esa arte.

Juan.—No os salga otra vez de la boca, si no queréis que quantos letrados y no letrados hay os tengan por un hombre extremado y aun necio.

Pedro.—¿Qué agrabio me hará ninguno desos en tenerme por tal como él lo es? No me tengan por más ruin, que lo demás yo se lo perdono. Gracias a Dios que Mátalas Callando, sin saber gramática, ha descubierto todo el negocio; parece cosa de rebelación. Entretanto que está el pobre estudiante tres o quatro años decorando aquella borrachería de versos, ¿no podrá saber tanto latín como Cicerón? ¿No ha menester saber tanto latín como Antonio qualquiera que entender quisiere su arte? Doy os por exemplo los mismos versos que agora os han traído delante; ¿qué es la causa que para la lengua latina, que bastan dos años, se gastan çinco y no saben nada, sino el arte del Antonio? [...]

Juan.—¿Que no conosçen al Antonio en todas esas partes ni deprenden por él? Agora yo callo y me doy por sujetado a la razón. ¿Qué artes tienen?

Pedro.—De Herasmo, de Phelipo Melanthon, del Donato. Mirad si supieron más que nuestro Nebrisense; çinco o seis pliegos de papel tiene cada una, sin versos ni burlerías, sino todos los nombres que se acaban en tal y tal letra son de tal género, sacando tantos que no guardan aquella regla, y en un mes sabe muy bien todo quanto el Antonio escribió en su Arte.»²⁰

Vemos cómo Laguna, lo mismo que muchos italianos, y erasmistas, no son partidarios del método nebrisense. Las cosas son, pues menos esquemáticas de lo que a veces pueden parecer: Nebrija se opone a los escolásticos, a los que también se oponen los erasmistas, pero estos humanistas tampoco aceptan a Nebrija. Los italianos coinciden con los erasmistas en no apreciar demasiado el latín de los escritores españoles; y si aquí algo se valora en este aspecto es la labor de los neoescolásticos del XVI, desde Juan de Celaya a Francisco de Vitoria. Es cierto, sin embargo, que hay en España algunos humanistas cuyas obras fundamentales se escriben en latín y cuyas investigaciones filológicas en-

²⁰ *Viaje de Turquía*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 360-363. Cto. «*Paréntesis ad Litteras*, p. 79 y ss.

cuentran más dificultades que estímulo en la sociedad de su tiempo, es el caso de los llamados (con una flagrante *contradictio in terminis*) humanistas cristianos: en este aspecto es determinante la desconfianza con que las autoridades eclesiásticas observan esas actividades. Tampoco faltan problemas para quienes escriben en vulgar sobre temas habitualmente reservados, a pesar de los ya viejos intentos de la *devotio nova*. Es lo que se desprende, por ejemplo, de las cautelas de P. Malón de Chaide, en la *Conversión de la Magdalena*, cuando se apoya en el magisterio de fray Luis de León y cuando recurre al voluntarismo imperialista, ¡en 1588!: «espero en la diligencia y buen cuidado de los celosos de la honra de España [...] que, con el favor de Dios, habemos de ver muy presto todas las cosas curiosas y graves escritas en nuestro vulgar y la lengua española subida en su perfección, sin que tenga envidia de alguna de las del mundo [...] de donde se seguirá que la gloria que nos han ganado las otras naciones en esto, se la quitamos, como hemos hecho en lo de las armas. Y hasta que llegue este venturoso tiempo, que ya se va acercando, habremos de tener paciencia con los murmuradores.»²¹ No deja de sorprender esta actitud cuando ya Acuña o Aldana, como tantos otros, han renunciado al sueño imperial.

En cualquier caso, las obras literarias, que son las que principalmente nos interesan, no conocen de forma tan aguda esos problemas y se afirman sin dificultades en el uso del romance. Incluso como sustitución del latín, al que no continúan, sino que expolian y traducen como para mejor prescindir de él. La alternativa vulgar/latín, como oposición excluyente para muchas mentalidades de la época se percibe, por ejemplo, en el testimonio que, con otro propósito, aduce E. Asensio: «De la boga del villanciso da testimonio Benoît Court (Benedictus Curtius) en su comentario latino a los *Aresta amorum* de Marcial de París (o de Auvergne) impreso por vez primera en 1533: ‘Ningún pueblo es más dado e inclinado a la pintura del amor que los españoles. Porque todas sus bibliotecas están llenas de estos libros que exponen a la venta por encrucijadas y tiendas, todas rebosan de villancicos amatorios. Pues en estas cosas ejercitan su lengua, que llaman romance, y de la que esperan conseguir más honor que de la latina. Y así sucede que entre ellos hay pocos latinos’...»²². No sé yo si la relación causa-efecto está ahí correctamente planteada, pero lo que me parece indudable es el carácter solidario de los dos fenómenos. Por otra parte, creo obligado relacionar la descripción comercial contenida en la cita con el texto de Villalobos reproducido arriba.

Pero no se trata sólo de villancicos, ni de temas amorosos. Pero Mexía es-

²¹ Madrid, 1947, II, p. 37-38.

²² Pedro Manuel de Urrea, *Eglogas dramáticas y poesía*, Madrid, Joyas bibliográficas, 1950, p. XXXIII-XXXIV.

cribe su *Silva*, según él mismo advierte, para poner al alcance de quienes no saben latín las noticias, anécdotas, etc., referidas por Aulo Gelio, Ateneo, Macrobio...; se muestra Mexía muy orgulloso de ser él quien primero sintetice en castellano un contenido de esta naturaleza; y en los *Diálogos* vuelve el magnífico caballero a insistir en esta idea: publica la obra a requerimiento de unos amigos, como es normal, pero, además, explica: «yo vine en hacerlo porque me pareció que, en parte, era proseguir el intento que en lo que a mí ha sido posible he deseado y procurado, que es hacer participante a nuestra lengua castellana de algunas de las cosas de erudición y doctrina que la latina, para los que no la saben, tiene escondido y secreto; porque en estos *Diálogos*, aunque en breve y llano estilo, se tratan dellas algunas; y también porque fuesen éstos como muestra y prueba para que si sucediere agradar y ser recibidos, dándome Dios fuerza para ello, prosiga en hacer el volumen mayor y el pasar a nuestra lengua algunas cosas destas que injustamente, por culpa de sus naturales, está privado.»²³ Es la actitud de Alonso de Herrera y de Diego de Valera, aunque hay una diferencia fundamental: éste se dirige al rey y mantiene la esperanza de que su obra sirva para la vuelta al latín; otros escriben para un receptor colectivo y, sobre todo, no se consideran instrumentos para la recuperación del latín, sino iniciadores de una vía nueva: sus obras sustituyen (y probablemente mejoran, aunque no se atrevan a decirlo directamente) al latín.

La insistencia por parte de los autores en que ellos son los primeros²⁴ que hacen tal o cual cosa es tan frecuente a lo largo del siglo, y aun después, que no será necesario aducir otros ejemplos. Ocurre que la conciencia de originalidad (con todas las matizaciones que se le quieran hacer a ese concepto) está presente y es muy viva en los escritores del Renacimiento en España; a este respecto creo que convendría volver a plantearse la dialéctica tradición/originalidad, insistiendo más en este segundo término de lo que ahora se hace: la *imitatio* retórica no es muchas veces más que un apoyo circunstancial que no oculta el deseo, la búsqueda consciente y decidida de la originalidad literaria y de pensamiento. España es una comunidad nacional mucho más despegada de la tradición clásica que, por ejemplo, Italia, lo que en algunos as-

²³ Madrid, Ciap, s.a., p. 4-5.

²⁴ Ser el primero en algo implica, en cierta medida, entrar en la nómina de los inventores de las cosas. A pesar de que yo así lo he planteado en otra ocasión, y a pesar, sobre todo, de la opinión de M.^a Rosa Lida (*Dido en la literatura española*, Madrid, Támesis, 1974, p. 103), no creo que la afición por esas listas sea característica del Renacimiento, al menos en el mismo sentido con que aparecen en la Edad Media. Creo que en la época antigua la invención, lo mismo que el nombre de las cosas (la etimología) fundan y explican la realidad de una vez por todas: el único cambio posible desde la pureza de los orígenes es la degradación. Para muchos modernos, es sólo el primer paso, importantísimo y quizá definitivo, pero el primero de una serie que se continuará y posiblemente se perfeccionará en el futuro.

pectos no deja de ofrecer ciertas contrapartidas ventajosas; es esa independencia, unida a factores como el sincretismo cultural, la continuidad medieval, el componente religioso y, quizá, el peculiar realismo hispánico, lo que permitirá la ruptura de las convenciones literarias clásicas. Más que herederos, los españoles se consideran continuadores o sustitutos del Imperio romano al aceptar la extendida idea de que el centro político universal se desplaza siguiendo el curso del sol, de oriente a occidente²⁵; ahora, la potencia militar y política hace de la península ibérica el centro del mundo conocido; el otro centro, el espiritual, se encuentra en Roma, naturalmente.

Resultado de todo esto es la situación que Diego de Herosilla expone por boca de Godoy en el *Diálogo de los pajes* cuando, al tratar de las condiciones que debenn reunir los futuros palacios, dice: «Lo primero que han de aprender, si quisieren saber algo, es latín, aunque ya no les hace tanta falta como solía porque casi los mejores libros de philosophía, oratoria y de historia y poesía están traducidos en castellano pero aun de esos no se quieren aprovechar.»²⁶ Herosilla no habla del teatro, que también se traduce; y no se refiere a la novela porque las retóricas clásicas no incluyen ese género en sus repertorios. Sin embargo, la novela es un género que durante la época que nos ocupa se desarrolla de manera asombrosa, y no me refiero al *Guzmán* ni al *Quijote*, sino a las novelas de caballerías (*Amadís*, *Tirant*), al género sentimental o pastoril, etc. Se da el caso de que estas obras, más otras que ahora citaré, acaban de centrar el problema que me viene preocupando a lo largo de estas páginas, me refiero, otra vez, a la literatura —como arte— y a la recepción de las obras literarias (si es que se pueden separar los dos aspectos): no cabe olvidar que los éxitos de público y librería son, en estos años, además de las obras citadas, la *Celestina*, la *Silva de varia lección*, el *Relox* y algunas obras morales, éxitos que se producen tanto dentro de nuestras fronteras como fuera de ellas. Ahora bien, si comparamos este éxito, que salta sobre años y naciones, con la indiferencia, cuando no desprecio y condena, con que los humanistas (en especial erasmistas y afines) consideran tales obras, nos encontraremos una curiosa contradicción que no se resuelve —más bien se agudiza— señalando los antecedentes e influencias clásicas observables en muchos de esos títulos.

Una cosa es la valoración de los humanistas clasicizantes, felices cuando reconocen una expresión o un pensamiento antiguo, o una construcción retórica, y otra, muy diferente, que esa felicidad se tome como criterio único o privi-

²⁵ Por ello, la hoy tan manida frase de que en el Imperio español no se pone el sol, tiene más sentido que el de una simple descripción geográfica, supone la permanencia de un Imperio que ha completado el círculo.

²⁶ Madrid, 1901, p. 133.

legiado para valorar una obra. Por supuesto que el señalado es un placer tan legítimo como cualquier otro, siempre que la obsesión por las fuentes no convierta lo que puede ser mera anécdota circunstancial en núcleo y base de la obra, ahogando las funciones reales y suplantando el verdadero sentido de la obra. En la mayor parte de los casos, «explicar» una obra por sus antecedentes no deja de ser un sucedáneo, aunque los antecedentes sean elementos importantes en la construcción. Los ejemplos son numerosos; la novela sentimental y cabaleresca apenas ofrecen problemas en este sentido, por ejemplo; la *Celestina* es caso más complejo, y ha sido complicado por estudios que no hacen otra cosa que poner de manifiesto la irreductible originalidad de la construcción, de la obra como conjunto, aunque esta o aquella pieza, este o aquel formante tengan un rosario de antecedentes y modelos. Al *Lazarillo* le ocurre otro tanto: la construcción retórica del prólogo no es bastante a enmascarar los orígenes *novellescos* o folclóricos de las *facetiae*, la dependencia de la *facetudo* renacentista ni la originalidad de la construcción estructural, del proceso vital en que va haciéndose el protagonista, de la doble perspectiva, etc. Sin duda, el empeño por resaltar los arrastres clásicos del librito, en lugar de verlo como hijo de su tiempo, vuelto hacia el futuro y, en definitiva, como arranque y origen de una nueva línea literaria, es desnaturalizar la obra²⁷.

Sin duda es una pena que en nuestra historia no triunfaran los que fueron vencidos; es también una lástima que nuestros antepasados no tuvieran la formación clásica que hubiéramos deseado, pero así son las cosas. Quizá la culpa sea de la rígida división en clases, heredada de la Edad Media, que hace que oradores y defensores ocupen ámbitos bien diferenciados, quizá los nobles y caballeros anden demasiado solicitados por sus obligaciones militares, con el consiguiente distanciamiento respecto a la cultura y sus representantes, ese grupo social que no acaba de constituirse, medio despreciado por los grandes señores (como muestran las quejas de A. de Torquemada en su *Manual de escribientes* y en el *Coloquio pastoril* y sin el apoyo de una burguesía que apenas existe... Las causas de una ausencia son siempre difíciles de precisar, pero la realidad está ahí, de manera que no cabe ignorarla. Ni valorarla por aquellos pequeños indicios que la acercan a otras culturas pero que no caracterizan la nuestra. Los autores españoles entran a saco en la cultura italiana pero apenas beben directamente de la latina.

No es que yo quiera seguir las opiniones antihumanísticas de un Dominici,

²⁷ En realidad, el *Lazarillo*, como es bien sabido, da origen a dos fórmulas novelescas; por un lado a la picaresca como tema o argumento específico, es la serie *Guzmán-Guitón-Buscón*, etc.; por otro a la novela orgánicamente construida en la que en el hacerse del individuo pesa tanto —o más— el medio, la circunstancia, que la herencia, es la serie *Guzmán-Quijote(-Criticón)*...

pero, en literatura, en nuestra literatura, casi todas las obras en prosa que merecen la pena, geniales, lo son a pesar de retóricas y modelos. Esto hay que tenerlo en cuenta, no sea que por evitar un supuesto historicismo materialista se caiga en el determinismo histórico. Hoy por hoy, hay una clara tendencia a primar las leyes de la herencia, la explicación genética; quizá como reacción frente a los excesos del sincronismo estructuralista (y frente a las fantasías «gramaticales» derivadas de él), o, quizá, como reflejo de la dificultad, típica de nuestros días, para integrar el alud de datos que se reciben en un sistema menos simple que la serie correlativa de los fenómenos, tomados uno a uno; lo cual revela una notable incapacidad para la abstracción, para la elaboración de teorías. Que los grandes modelos ideológicos (desde la sociología al generativismo) no hayan dado en la práctica todos los frutos que de ellos se esperaba no justifica tampoco el abandono de los planteamientos teóricos ni su sustitución por una mera praxis taxonómica, aunque este trabajo sea necesario, utilísimo, imprescindible.

Pero, volviendo a nuestro tema, creo que en el siglo XVI y en los primeros años del siglo siguiente, «cada nuevo libro puede ser una aventura del espíritu», y es esto lo que confiere la originalidad, viveza y frescura que caracteriza a esas obras. Un aspecto de esa aventura es la lucha por desembarazarse del esquematismo y de la rigidez escolástica o nebribense, y de las *autoridades*: frente a un mundo ya construido, definido y cerrado, las gentes del Renacimiento tratan de ver la realidad directamente, con sus propios ojos. Una de las cosas que descubren es el esplendor del mundo clásico; otra, que no viven ese mundo, de manera que deben construirse el suyo. No es, pues, sólo la presión administrativa o cancilleresca la que lleva a la adopción y unificación de las lenguas vulgares: hay que tener en cuenta también las necesidades expresivas, artísticas, porque los creadores del Renacimiento saben que los motivos y temas clásicos no son disociables de su mundo; en consecuencia o se escribe en latín, lengua de un Imperio desaparecido (lengua eclesiástica, por otro lado) o se escribe en vulgar, para el presente. Y para el futuro.

LA CRISIS DEL SIGLO XVII

JOSEPH PEREZ

1598: muere Felipe II; 1713: terminada la guerra de Sucesión, se instala en España la nueva dinastía de los Borbones. Entre aquellas dos fechas el mundo occidental ha sido completamente trastornado. Antes, el Mediterráneo parecía el centro del universo; España, temida, si no respetada, dominaba a Europa, apoyada en sus tercios, en la plata que le suministraba un imperio colonial inmenso, ya que a las posesiones castellanas conviene añadir los territorios ultramarinos de Portugal, unido a la monarquía católica desde 1580. A principios del XVIII, tenemos un panorama muy distinto. Tres potencias llevan la voz cantante: Francia, Inglaterra, Holanda. Portugal ha recobrado su independencia y parte de su imperio colonial; pero Inglaterra y Holanda ya tienen el suyo y Francia empieza a formarse uno. El eje político y cultural de Occidente se ha desplazado hacia el norte; allí viven, escriben, inventan los hombres que dan la pauta a Europa: Newton, Leibniz, Locke... España e Italia han perdido su hegemonía cultural.

Antes, se vivía todavía bajo el signo del Renacimiento; ahora, empieza la época de las Luces. Si queremos resumir en pocas palabras las transformaciones ocurridas en aquel siglo, diremos lo siguiente: en el transcurso de la centuria muere lo que quedaba de la Cristiandad tradicional y nacen nuevas relaciones internacionales, basadas en el equilibrio europeo; por otra parte, se está forjando el mundo moderno, en el que todavía vivimos, el mundo de la razón, de la ciencia, de la técnica. Cambios geopolíticos, pues, y cambios intelectuales. Ahora bien, dichos cambios traducen una relativa marginalización de España en relación con Europa. ¿Cómo ha sido esto? Es lo que voy a tratar de aclarar.

Tres fechas marcan, para España, el cambio de signo:

— 1640, cuando la revolución catalana y la revolución portuguesa ponen en peligro la aparente unidad política de la península y de la Monarquía católica;

— 1643, cuando en Rocroy las tropas francesas mandadas por el joven príncipe de Condé derrotan a los tercios españoles del viejo conde de Fuentes. Se derrumba entonces el poderío militar que España disfrutaba desde los tiempos del gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba;

— 1648, por fin, cuando los tratados de Westfalia consagran la independencia de las Provincias Unidas e imponen un nuevo ordenamiento político en Europa, marcado por la influencia de Francia, Inglaterra y Holanda, y el retraimiento de España.

Estas tres fechas, situadas en la misma década de los años 40, señalan de una manera gráfica y espectacular los cambios estructurales que se están produciendo en Europa y en España.



I.—Empecemos por las últimas fechas, las de 1643 y 1648, por las derrotas militares y diplomáticas.

En aquellos años muere un mundo, el de la Cristiandad tradicional, y nace otro, el de la Europa moderna, identificada con la razón, la ciencia, la técnica y las Luces.

Durante toda la Edad Media, el concepto de Europa es una mera expresión geográfica, pero los pueblos que la integraban consideraban que formaban parte de una comunidad histórica, constituida por la adhesión a una misma fe religiosa y a determinados principios políticos y sociales, derivados de aquella fe. Los intentos para llegar a una unidad más orgánica, bajo la dirección política del Santo Imperio germánico, o bajo la autoridad espiritual del Papa, fracasaron, pero a pesar de todo siguió en pie el sentimiento de constituir una comunidad original frente al mundo de los infieles, frente a las naciones que no eran cristianas. Esta era la Cristiandad.

La España cristiana formaba parte de aquella comunidad pero no llegó a incorporarse definitiva y totalmente a ella sino a fines del siglo XV, al terminar las guerras de Reconquista con la toma de Granada, precisamente en el momento en que la Cristiandad se ve amenazada por dos peligros, uno exterior —el avance de los turcos—, otro interior, la herejía de Lutero.

Las circunstancias hacen que la federación de los reinos hispánicos —la corona de Castilla y la corona de Aragón— recaiga entonces en Carlos I de Austria y la dinastía de los Habsburgos. Por su condición de emperador, Carlos

V se considera en la obligación de llevar a cabo la defensa de la Cristiandad frente a aquellos dos peligros: contra los Turcos que dominan todo el Mediterráneo y amenazan con invadir a la Europa central, Carlos V procura realizar la alianza de las naciones cristianas que importa mantener unidas. De ahí sus esfuerzos, primero por llegar a una reforma de la Iglesia que hubiera conservado la unidad e fe, luego por convencer a los demás reinos cristianos de la necesidad de unirse contra el enemigo común.

Carlos V fracasó en su doble intento: no logró convencer ni siquiera a Castilla que, desde un principio, con la revolución comunera, manifestó su desacuerdo con la política imperial¹. Tampoco pudo impedir que la Reforma se transformara en un hecho consumado. A mediados del siglo XVI, ya se puede considerar que la Cristiandad medieval ha muerto y que Europa empieza a regirse por otros criterios.

Pero España, la España de Felipe II y de sus inmediatos sucesores, Felipe III y Felipe IV, no se conforma con la situación. Para ella la herejía sigue siendo el mayor peligro que pueda amenazar a la Cristiandad, una Cristiandad que, importa mantener unida. De ahí la solidaridad activa con la casa de Austria, la ayuda prestada a todos los grupos católicos de Europa, la hostilidad declarada contra todas las potencias que amparan la herejía². España llega así a identificarse con la defensa incondicional del catolicismo en Europa³, con la Cristiandad entendida en su sentido medieval, es decir, como unidad de civilización y de cultura fundada en la unidad de fe.

Esta, en el siglo XVII, es ya una postura totalmente anacrónica. Para Inglaterra y Holanda, naciones protestantes, pero también para Francia, nación católica, la defensa de la Cristiandad aparece como una manera encubierta de mantener la hegemonía de España en Europa.

Hubo, pues, una solidaridad de hecho, dinástica y política, entre los varios elementos de la Casa de Austria. Se llegó a identificar estrechamente los intereses de la corona española con los de la religión católica en Europa, pues la voluntad de luchar contra el protestantismo y a favor de la Cristiandad fue interpretada como una mera justificación de tipo ideológico para encubrir lo que se consideró a menudo como una manifestación de imperialismo.

¹ V. Joseph Pérez, *La Revolución de Castilla*. Madrid, Siglo XXI de España, 1977, pág. 129 y sig.

² V. J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares y la herencia de Felipe II*. Universidad de Valladolid, 1977, pág. 71 y sig.

³ «Tener por el primer negocio de todos y anteponer a la defensa de los propios estados y a todas las materias de estado juntas el mantenimiento, conservación y aumento de la religión católica», así se expresaba el Conde-Duque en 1631 (v. J. H. Elliott, *op. cit.*, pág. 81).

El intrincamiento entre ideología y diplomacia fue tal que toda concesión a la herejía parecía equivaler a un retroceso de España y se volvía por lo tanto imposible; al revés, todo avance del protestantismo se consideraba como una derrota de España⁴.

El nuevo ordenamiento político que se realiza en 1648 con la paz de Westfalia reviste así una gran trascendencia. No se trata sólo de poner fin a una de tantas guerras, sino de liquidar todo un período histórico. Europa sigue en pie, con conciencia de formar una unidad cultural diferente y superior, pero los principios en los cuales se funda aquella unidad se han laicizado. Ya no existe la Cristiandad; el drama es que España se ha identificado de tal manera a la Cristiandad que se considera como humillada, frustrada y marginada. La Europa nueva se hace sin España; mejor dicho, contra España, y España tardará mucho en conformarse con esto.



II.—La derrota militar de 1643 y la derrota diplomática de 1648 se explican por el agotamiento de España, agotamiento que ya había provocado la sublevación catalana de 1640 y la independencia de Portugal a finales del mismo año. Lo que fracasa entonces es la política llevada a cabo por el Conde-Duque de Olivares, concretamente por su proyecto de Unión de Armas.

Ahora bien, dicha política es muy coherente. Se trata para Olivares de dar a la Monarquía católica los medios para desarrollar su intervencionismo en los campos de batalla de Europa. Elliott define así las tres prioridades de Olivares:

- restauración de Castilla, «cabeza de la monarquía»;
- defensa imperial;
- política exterior activa⁵.

Ahora bien, esta política supone dinero, mucho dinero. Se ha calculado que, en 1621, un 65 por 100 del presupuesto total del Estado se gastaba directamente en la llamada defensa imperial⁶.

Pero hay que tener en cuenta que aquella carga recae principalmente en los reinos castellanos. Olivares parte de una constatación: Castilla está agotada; ya no puede seguir soportando el peso de la política imperial como lo estaba

⁴ V.H. Kamen; J. Pérez, *La imagen internacional de Felipe II*. Universidad de Valladolid, 1980.

⁵ J.H. Elliott, *op. cit.*, pág. 71.

⁶ *Ibid.*, págs. 76-77.

haciendo desde principios del siglo XVI. El agotamiento es triple: demográfico, económico, militar, pero la crisis demográfica es la que llama más poderosamente la atención. A finales del siglo XVI, con las grandes pestes de los años 1597-1599, se interrumpe el crecimiento de Castilla, un crecimiento que empezó a mediados del siglo XV y que permitió el auge extraordinario de la monarquía desde los tiempos de los Reyes Católicos. Se produce a fines del XVI una inversión de la tendencia: la población disminuye y no se da ninguna recuperación en los años que siguen. Castilla se está despoblando y el fenómeno tiene consecuencias gravísimas: económicas, dada la reducción de la fuerza de trabajo que supone la falta de hombres; la producción disminuye; la demanda se enrarece y la disminución de las remesas de metales preciosos procedentes de Indias contribuye a acentuar el colapso económico.

Consecuencias fiscales y militares: se hace más difícil exigir impuestos crecientes a una población reducida y que vive en condiciones muy precarias. Por los mismos motivos, el reclutamiento de soldados en Castilla plantea serios problemas.

Castilla, pues, ya no puede costear sola el peso de la política imperial. Como Olivares no quiere renunciar a tal política, no tiene más remedio que repartir la carga entre todas las provincias de la monarquía. Pero choca entonces con la organización política de la misma, con el ordenamiento que rige desde la época de los Reyes Católicos. En rigor, España no forma una nación unida; es una federación de estados autónomos, con tres grupos principales: Castilla, Aragón, Portugal. Por motivos históricos, porque Castilla siempre había sido hasta entonces la parte más poblada y más rica de la Monarquía, ella había sido siempre la que había costeado las empresas de la Monarquía; digo empresas dinásticas, no nacionales, ya que a Castilla no le importaban mucho las cosas de la fe, como se decía en tiempos del emperador Carlos V, es decir, los problemas planteados por la Reforma en Alemania. Bien lo habían comprendido los comuneros al alzarse contra el emperador: para ellos, Castilla no tenía nada que ver con el Imperio; no tenía ningún motivo para sufragar la política de su rey que era el mismo tiempo emperador.

⁷ «Propiamente, España se divide en tres coronas: de Castilla, Aragón y Portugal», escribe Quevedo en *España defendida* (1609). El mismo Quevedo es autor de coplas como la siguiente, citada por G. Marañón (*El Conde-Duque de Olivares*, Madrid, 1952):

«En Navarra y Aragón
No hay quien tribute un real;
Cataluña y Portugal
son de la misma opinión;
sólo Castilla y León
y el noble reino andaluz
llevan a cuestras la cruz».

Pero los comuneros fueron vencidos y desde entonces Castilla no ofrece ninguna resistencia a los reyes sucesivos que la obligan a contribuir a las empresas imperiales. Los demás reinos de la Monarquía —los de la corona de Aragón, Portugal a partir de 1580— son más reacios. Allí el rey tiene que contar con las instituciones y los fueros locales, con las Cortes sobre todo, que distan mucho de someterse sin resistencia a la voluntad del soberano. Se ha dicho de los reyes de la Casa de Austria que eran monarcas absolutos en Castilla y reyes constitucionales en los demás territorios⁸. La frase no carece de exactitud.

Dos motivos, pues, tenía Olivares para intentar realizar un nuevo ordenamiento de la Monarquía:

— suprimir la resistencia legal de los territorios no castellanos y unificar de verdad a España, generalizando en toda la península el modo de gobierno usado en Castilla;

— repartir de una manera más equitativa la carga fiscal y militar, haciendo que los territorios no castellanos contribuyesen en igual proporción que los castellanos⁹.

Esta fue la política simbolizada por el proyecto de Unión de Armas —un rey, una ley, una moneda—. Ahora bien, los reinos no castellanos se negaron a contribuir y a renunciar a unas normas constitucionales que les habían protegido hasta entonces de la sangría y de los gastos crecientes de la política imperial.

Esta resistencia fue la que provocó la rebelión de los catalanes, primero, y la de Portugal unos meses después. Los dos acontecimientos demuestran la debilidad de Castilla en aquel momento, ya que se halla incapaz de restablecer la unión con Portugal, y si al fin y al cabo logró mantener a Cataluña dentro de la monarquía, fue después de una larga guerra y con la promesa de no tocar en adelante a los fueros de la provincia, promesa que los Austrias respetaron escrupulosamente en la segunda mitad de la centuria.



III.—Derrota militar, desplazamiento diplomático, agotamiento de Castilla. La crisis del XVII no termina ahí. Tiene otros aspectos fundamentales en el campo de la cultura que acaban marginando a España en la Europa de la época.

Esta crisis cultural tiene dos caras, una literaria, la otra científica y filosófica; ambas van a tener consecuencias bastante importantes.

⁸ J.H. Elliott, *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*. Madrid, Siglo XXI de España, 1977.

Desde el punto de vista literario, el siglo XVII conoce unos cambios profundos; se pasa del barroco al clasicismo y tal evolución lleva consigo un relativo retroceso de la influencia española y una marcada tendencia a un cierto imperialismo cultural francés. No voy a extenderme en este aspecto porque ya ha sido tratado por el profesor Rojas, al señalar los motivos que dieron ocasión a la formación del concepto de siglo de oro, en el XVIII. Lo que me interesa destacar es tan sólo la tendencia apuntada por él de tachar de mal gusto e hinchazón parte de la literatura española del XVII, la del barroco; concretamente a Lope, Calderón y demás representantes de dicha escuela.

La pauta clásica, la dan los autores franceses del siglo de Luis XIV y a partir de entonces se extiende un largo período de hegemonía cultural francesa, frente a la cual sólo se empieza a reaccionar a fines del XVIII y principios del XIX con el romanticismo alemán. Los autores españoles que gozaron de tanto prestigio en la época anterior —pensemos en la difusión europea que tuvieron las obras de fray Antonio de Guevara, por ejemplo, o el tema pastoril, o las comedias que todavía en los años de Corneille inspiraron a dramaturgos franceses—, estos autores, pues, pasan a segundo plano y se les considera más o menos como de mal gusto. El triunfo del clasicismo vino a significar un relativo retroceso de la influencia literaria de España en Europa.

Mayor relevancia aún tuvo la revolución científica que se inicia en los albores del siglo XVII, con los escritos de Galileo, que se desarrolla con las obras de Descartes y acaba plasmada en los trabajos de Newton a fines de la centuria. Esta revolución se caracteriza por el uso sistemático del método experimental y del lenguaje matemático. Con ella se impone el mecanicismo, el racionalismo; los adelantos técnicos que permite dan motivo a un auge extraordinario del poder del hombre sobre la naturaleza. Todo ello va a confluír, en el siglo XVIII, en la filosofía de las Luces, en el concepto de civilización, de progreso, de tolerancia. Esta filosofía es la que va a unificar a Europa culturalmente frente al resto del mundo, dominado y explotado por Europa. Pero aquellos cambios mentales y materiales, característicos de los tiempos nuevos, son producto de la Europa del norte; España ha tenido muy poca participación en su elaboración. Al aferrarse a la tradición, a la escolástica, al aristotelismo, da la impresión de querer mantenerse al margen de la evolución general; de ahí que la Europa culta la considere como un país atrasado, fanático, into-

⁹ En 1625, el Conde-Duque le escribe al rey lo siguiente: «Tenga V.M. por el negocio más importante de su monarquía el hacerse rey de España; quiero decir, Señor, que no se contente V.M. con ser rey de Portugal, de Aragón, de Valencia y conde de Barcelona, sino que trabaje y piense, con consejo mudado y secreto, por reducir estos reinos de que se compone España al estilo y leyes de Castilla, sin ninguna diferencia; que si V.M. lo alcanza será el Príncipe más poderoso del mundo». (J.H. Elliott, *La Rebelión de los catalanes*, pág. 33).

lerante y oscurantista. Los cambios más espectaculares se dan en el siglo XVIII, el de las Luces, pero vienen preparados desde el siglo XVII, que es cuando se rompe definitivamente con el Renacimiento y los conceptos tradicionales, y cuando nace verdaderamente la ciencia moderna¹⁰.

Para España, la crisis del XVII fue, pues, una crisis total que no se limitó al terreno militar, ni diplomático, ni siquiera económico, sino que afectó también las vertientes culturales e intelectuales.

Dos observaciones más, para terminar:

1) ¿Crisis de España o de Castilla? Lo que se hunde en el XVII es Castilla; son los valores castellanos. La crisis recae naturalmente en la totalidad de la península, pero dada la peculiar configuración política de la monarquía, los reinos asociados lograron mantenerse relativamente. La recuperación catalana empieza precisamente en el XVII.

2) La crisis es espectacular en España, pero conviene recordar que se trata de un aspecto de algo mucho más general: a principios del XVII, como dice Kamen, el liderazgo pasa de las potencias católicas mediterráneas a los estados protestantes del norte¹¹. ¿Cabe hablar de una victoria de protestantismo sobre el catolicismo? La polémica ha perdido mucho interés; la religión aparece hoy como uno de los factores, y quizás no el más importante, en el alumbramiento del mundo moderno, capitalista y racionalista. Pero, así y todo, resulta difícil dar con una explicación totalmente satisfactoria de los cambios que se iniciaron a partir de los años 1620. El Mediterráneo deja de ser el foco y la cuna de la civilización de Occidente; el liderazgo lo tiene ahora el Mar del Norte, antes de que pase al Atlántico. ¿A qué se deben aquellas grandes transformaciones históricas? Los eruditos no han sabido hasta la fecha contestar a la pregunta.

¹⁰ Sobre estos aspectos, v. Trevor-Roper, *De la Réforme aux Lumières* (traducción francesa). Paris, Gallimard, 1972.

¹¹ V. Henry Kamen, *El siglo de hierro*. Madrid, Alianza ed., 1977.

EL LIBRO EN EL SIGLO DE ORO

JAIME MOLL

Supongo que a muchos podrá parecer excesivamente vago el título de este artículo. Sin duda lo es. A pesar de ello, lo he preferido a otro más limitado y concreto, pues el libro en el Siglo de Oro, considerado globalmente, como una unidad, va a ser el objeto de las consideraciones que seguirán, que si se me fuerza a precisar podría resumir así: ¿qué dice el libro del Siglo de Oro al estudioso de la literatura? ¿Qué podemos «leer» en él? Como podrán suponer, al decir leer, no me refiero únicamente a su texto. Otros muchos aspectos del libro pueden ser «leídos» por nosotros o pueden ser vistos en este medio de comunicación, que nos presenta múltiples facetas, si queremos y sabemos verlas. Portador de un texto —¿en qué condiciones?— es un objeto producido mecánicamente, que ha precisado de una inversión económica, que por el hecho de ser producido en ejemplares múltiples exige forzosamente una difusión —su razón de ser— y una serie numerosa de personas interesadas en su adquisición. Aspectos, pues, técnicos, económicos, comerciales, sociológicos, textuales, entre otros, que mucho nos pueden decir y que tanta influencia tienen en el libro, en el autor y en el lector¹.

Como es sabido, la invención de la imprenta obedece a una necesidad sentida de aumentar y abaratar la producción de libros manuscritos, dada en un momento en que la base técnica permitía el desarrollo del invento y con la existencia de un número suficiente de posibles lectores-compradores. Una presumible consecuencia, casi hasta nuestros días aceptada sin discusión, era la fijación definitiva de los textos, cerrando una larga etapa —cerrando relativamente, pues la transmisión manuscrita ha de seguir— de fluctuación textual. Fijación, inmutabilidad del texto que es cuestionada, principalmente, cuando se han analizado las etapas de fabricación del libro impreso.

¹ Para un desarrollo más amplio de varios de los aspectos expuestos, Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979) 49-107.

Si hablamos del libro en el Siglo de Oro, hablamos del libro que ocupa una parte del período de la imprenta manual, que abarca desde su invención, a mediados del siglo XV, hasta ya entrado el siglo XIX. Las variaciones técnicas que van introduciéndose no cambian lo fundamental, se perfeccionan detalles, pero las líneas de su fabricación se mantienen sin modificaciones. Y son muchos los aspectos que las nuevas técnicas actuales no han podido cambiar.

Libro impreso frente a libro manuscrito. Hasta cierto punto. El proceso de fabricación de un manuscrito es en algunos aspectos fundamentales igual al del libro impreso. Y esto es una de las cosas que debe asimilar, hacer totalmente suya todo estudiosos de un texto y más todavía su editor actual. Un copista escribe, copiándolo de un modelo, con mayor o menor cuidado y atención, un texto. Un componedor, nombre que en el Siglo de Oro recibe el cajista, escribe también, no trazando los rasgos de las letras, sino tomando de su caja letras ya trazadas en los tipos de imprenta, con mayor o menor cuidado y atención, copiándolo de un modelo, un texto. Todas las posibilidades de mala lectura, de error en la retención de lo leído, de mala localización del punto en que había terminado la lectura anterior, etc., típicas del escriba, tiene también el componedor, aumentadas con las propias de su sistema de reproducción, como por ejemplo, equivocarse de cajetín y tomar otro tipo, o coger un tipo que equivocadamente se había colocado en un cajetín que no le correspondía. Eso sin contar, más tarde daremos algunos detalles, con malos usos propios de componedores no conscientes de su misión. Si un manuscrito puede ser corregido por el autor, también podrá serlo el texto compuesto por el componedor. Pero aquí nos encontramos con una diferencia que llega, en ciertos casos, a tener gran importancia. Si un libro puede a veces —insistiremos luego sobre ello— no reflejar con exactitud el texto salido de la pluma del autor, incluso en libros impresos bajo la atenta vigilancia del mismo podemos encontrar variantes en distintos ejemplares de una misma edición. ¿Se corresponde esto con la creencia de que con la imprenta se había llegado a una total eficacia en la fijación de los textos, cuando no ya distintas ediciones presentan variantes, sino ejemplares distintos de una misma edición las presentan? Ya he dicho que esta creencia era discutible. Este es un caso que no siempre se da, pero que hay que tener en cuenta, pues es más propio de las ediciones más cuidadas.

Iniciada la impresión del blanco o de la retirada de un pliego, se percibe la existencia de una errata. Se para la tirada, la errata es corregida, reanudándose la misma. Consecuencia: unos ejemplares del pliego tienen la errata, el resto no. Y esto podía pasar en varios pliegos, con un número variable de ejemplares de los mismos sin corregir y, correlativamente, de ejemplares corregidos. Encuadernado el volumen, la distribución de pliegos corregidos y sin co-

regir era totalmente aleatoria. Puede darse el caso —o la casualidad— de un ejemplar con todos los pliegos corregidos, o con todos sin corregir, pero lo normal es una mezcla. Sólo el cotejo del mayor número posible de ejemplares de la misma edición, nos permitirá localizar las distintas variantes —o sea los distintos estados de una edición. Un ejemplo lo encontramos en la parte XII de las comedias de Lope de Vega, que contiene la comedia Fuenteovejuna. Y eso independientemente de la existencia de dos ediciones del mismo año, por la misma imprenta y el mismo editor, estando en discusión cuál es la primera. El libro impreso —no tan alejado en muchos aspectos del libro manuscrito— es fruto de una determinada técnica, que es preciso conocer por las consecuencias que puede tener en aquello de que es portador: el texto. El estudio de los tratados sobre el arte de imprimir, el análisis de los propios impresos y de los documentos de archivo, nos permiten acercarnos a las técnicas empleadas. Y en muchos aspectos, la reconstrucción práctica del proceso nos dará familiaridad con las antiguas técnicas y nos permitirá la interpretación de muchos detalles. Se conservan prensas antiguas y en muchos países —principalmente Inglaterra y Estados Unidos— se han construido réplicas de estas prensas para imprimir en ellas y familiarizarse con las técnicas de la imprenta manual: son las llamadas prensas bibliográficas, instaladas en muchos departamentos de literatura inglesa. Y esta escuela anglosajona de análisis del libro impreso con fines de ayuda a la crítica textual ha nacido ante los problemas que plantean las obras de Shakespeare y otros dramaturgos ingleses de la época. Muchos de estos problemas los encontramos en la transmisión textual de las comedias de Lope de Vega y otros autores clásicos.

No voy a insistir mucho más en aspectos técnicos, aunque forzosamente tendré que referirme de nuevo a ellos. Pero me ha interesado señalar este punto, para intentar hacer ver su importancia y la necesidad de su estudio.

El escritor escribe una obra literaria para ser publicada. No siempre, sin embargo. Pensemos en el poeta, que si al escribir un largo poema es más fácil que piense en su publicación, compondrá un sin número de poesías que se difundirán manuscritas en su círculo de amigos y que quizá más tarde reúna en un tomo. O nunca lo hará. Pensemos en el dramaturgo que escribe una obra teatral para venderla al «autor de comedias», o sea al jefe de una compañía de actores, para su representación, desprendiéndose incluso del autógrafo, sin haber sacado copia del mismo.

«Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que es imposible llamarlas mías... me he resuelto a imprimirlas por mis originales: que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo

por mejor, que ver la crueldad con que se despedazan mi opinión algunos intereses»,

nos dice Lope de Vega². Aunque no sólo en poesía y teatro, también en otros géneros puede escribirse sin voluntad de publicación impresa. Señalemos sólo a Quevedo, en sus obras propiamente literarias.

Si el libro es fruto de una técnica, también es un producto fabricado. Ello exige una inversión: Papel y pago de la impresión. Algunos autores pueden pagar estos gastos, sobre todo cuando se trata de pequeños libros. En algunos casos, un protector del escritor puede financiar la edición. Debo señalar que, a mi parecer, se ha abusado al considerar como mecenas las personas a quienes se dedica un libro, cuyo escudo nobiliario, en muchos casos, si lo tienen, aparece en la portada. Son pocas las ocasiones en que los llamados mecenas financian una edición. El interés del autor en la persona a quien dedica públicamente la obra, puede ser de agradecimiento de algún favor recibido, pretensión de recibirlo, en algún caso espera de un obsequio, prueba de amistad, etc., y también, establecida la costumbre, una manera de enaltecer el libro con el nombre de la persona a quien va dedicado, sin olvidar la prestancia dada a la portada por su blasón. Y no sólo son los autores los que dedican sus libros. Los propios editores lo hacen. En este caso el pretendido mecenas no lo ha sido. Pero es la costumbre.

Acabo de citar a un personaje destacado en el mundo del libro: el editor. Tal nombre no recibía en el Siglo de Oro, es cosa moderna. No se le daba éste ni otro específico, ya que no existía la figura del editor, dedicado exclusivamente a edición de libros. Algunos libreros, o mercaderes de libros, no se limitaban a venderlos: ellos financiaban también su edición. Como lo hacían algunos impresores. Esta figura del librero-editor ha pasado demasiado desapercibida y no es raro ver, en la lista de ediciones de una obra editada modernamente, consignado sólo el nombre de los distintos impresores, sin mencionar a los libreros que las editaron, o sea que las financiaron. Incluso en algunas bibliografías se omite el nombre del librero-editor, expresada generalmente con la fórmula «a costa de». El editor afronta no sólo los gastos de la edición, también habitualmente compra el original al autor, mejor dicho, compra el privilegio real a favor del autor.

Me voy a explicar. Todo libro necesita un permiso de impresión, una licencia: es un trámite legal obligatorio. Un autor —traductor, compilador, a veces editor— puede pedir al rey la concesión de una exclusiva de edición para un

² Prólogo de *Doze comedias... Novena parte*, Madrid, Viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Pérez, 1617.

cierto número de años, ordinariamente diez: es el privilegio. Sólo el poseedor del privilegio —antecedente del actual derecho de propiedad intelectual— o aquél a quien éste fuese cedido podía con exclusividad editar la obra, en el territorio para el que había sido concedido. En otros territorios se podía editar libremente. Comprando el privilegio —a veces se hacían otros tratos—, el librero-editor paga la edición. Puede ser un éxito y agotarse el libro en pocas semanas, con sucesivas reediciones, o un fracaso, acabando la edición en cartones o guardas en casa de los encuadernadores o en una pastelería u otra tienda para hacer cucuruchos. Como es natural que la intención del editor sea sacar ganancias del dinero invertido, además de recuperarlo, ayer —como hoy— pondrá atención en las obras que selecciona, intentará buscar las de presumible éxito y cuidará —en lo posible— de su más amplia difusión. La importancia del olvidado editor es grande. Hay muchas obras por las que el autor logró privilegio real y en cambio nunca fueron editadas. El autor no encontró editor. Habría que intentar estudiar las causas. En muchos casos se conservan los originales. A veces son géneros ya sin éxito y los editores, que conocen el mercado, no quieren obras que no responden a las apetencias de los lectores, los compradores de libros. Es interesante señalar la relación de editores con algunos autores, como también cuando un autor cambia de editor: quizá el nuevo pagaba mejor los originales: Juan de Montoya y Alonso Pérez con Lope de Vega; Blas de Robles y su hijo Francisco y Juan de Villarroel con Cervantes. Andrés de Carrasquilla con Salas Barbadillo; Pedro Coello en los últimos años de Quevedo, prolongándose sus ediciones —por acuerdo con su sobrino— después de su muerte.

La portada nos puede indicar el librero o el impresor que editó la obra, aunque a veces tal dato hay que extraerlo de los preliminares. No vamos a señalar todas las posibilidades que pueden presentarse. Sólo queremos destacar una: las coediciones. No es un solo librero el editor, sino dos o más librerías, o un librero y el propio impresor de la obra. ¿Cuál es la causa? La falta de capital —hecho endémico en la industria editorial española— el reparto de riesgos, la mayor difusión de la obra; en este caso, son librerías de distintas ciudades los editores de la misma. Hecho muy frecuente en el primer tercio del siglo XVII son las coediciones de Barcelona y Zaragoza. La coedición puede comportar variaciones en la portada de la obra, a no ser que figuren en la misma los nombres de los coeditores. Variación mínima, sólo el cambio del nombre del librero, o que puede alcanzar a otros elementos de la misma, como por ejemplo, la marca del librero e incluso —afectando ya a los preliminares— la dedicación y dedicatoria. Es este un aspecto que es preciso tener en cuenta. Desde el punto de vista de la edición, nos encontramos con una sola y única edición —si entendemos por edición el conjunto de ejemplares de una obra, impresos

de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones. Hay que tener en cuenta, y con ello volvemos a considerar aspectos técnicos, que un libro se iba componiendo e imprimiendo por pliegos, distribuyendo de nuevo los tipos, para componer el pliego siguiente. El tipo era caro y por lo tanto poco abundante en las imprentas españolas, lo que no permitía componer toda una obra y después imprimirla, como es habitual en tiempos modernos. Por otra parte, antes del invento de la estereotipia, la reedición de un libro exigía de nuevo su composición, que, aunque fuese a página y renglón, no podía ser idéntica a la edición anterior —dejemos aparte las erratas y posibles variaciones. Tenemos, pues, en el caso de una edición con variaciones en la portada e incluso en los preliminares, una única edición, aunque en dos emisiones, nombre con que se designa al conjunto de ejemplares de una edición, que forma una unidad intencionadamente planeada. Intención que puede ser previa a la puesta en venta a la edición —como es el caso que acabamos de citar, o, entre otros casos, cuando parte de la edición se imprime en papel corriente, el de producción nacional, y parte en papel de mayor calidad, habitualmente italiano— o puede ser posterior a la puesta en venta. Citemos un caso: una parte de una edición pasa, transcurridos unos años, a manos de otro librero. Este corta la portada, dejando una ceja, y pega en ella otra portada, con su propio nombre y el año correspondiente. El cuerpo del libro es el mismo, por lo tanto estamos en presencia de la misma edición primera.

Lo dicho creo que es ya suficiente para que se incluya siempre en toda prescripción bibliográfica el nombre del editor o editores de la obra, cuando figuren explícitamente consignados en la portada, incluso en las descripciones más breves. La importancia de su actividad y los hechos que podemos deducir de su presencia lo exigen. Falta un estudio de la labor editorial en el Siglo de Oro, las conexiones de los autores con los editores, los cambios de editor que encontramos en algunos autores, el tipo de libros que edita un determinado editor —novedades literarias, obras de un campo especializado, obras de repertorio, etc.—, el estudio de las coediciones, principalmente cuando los editores son de distintas ciudades y aún reinos, etc. La sociología de la edición, paralela a la sociología de la lectura encontrará en estos materiales una base para sus estudios.

Todo libro editado ha de ser difundido. Acabamos de ver que uno de los tipos de coedición estaba en función de una mayor área de distribución. El librero que edita un libro establece contacto con otros libreros para su venta, en firme o en depósito. El libro es generalmente enviado sin encuadernar, en balas o toneles, repartiéndose por las distintas ciudades, y parte de los ejemplares, concentrándose en Sevilla, serían embarcados hacia las Indias. Los grandes libreros-editores se intercambian sus ediciones, liquidando posteriormente

la diferencia entre lo recibido y lo enviado. Los pequeños libreros, que no sólo se dedicaban a la venta de libros, sino que incluían en su negocio lo que hoy conocemos como papelería y eran también encuadernadores, concertaban los pagos a determinados plazos. A las grandes librerías, a las pequeñas, hemos de añadir puestos de venta no especializados —principalmente en pueblos grandes— en los que se vendían algunos libros de gran difusión y cartillas, pliegos poéticos, relaciones, comedias sueltas, almanaques y calendarios. Y no hay que olvidar los mozos de librería, que recorrían pueblos y ferias con su fardo de libros, canal de distribución que merecería ser estudiado con mayor atención, al que es preciso añadir el representado por los ciegos ambulantes para los llamados pliegos de cordel, principalmente. Hay otro aspecto de la difusión del libro que merecería también ser estudiado: el alquiler de libros. Algunos libreros no sólo vendían libros, también los alquilaban, actuando como verdaderas bibliotecas circulantes de pago, en cierta manera antecedente de lo que siglos después serán los llamados gabinetes de lectura.

Hasta ahora hemos presentado un panorama —forzosamente breve— del libro en el Siglo de oro, excesivamente normal, podríamos decir, aunque sólo en parte, excesivamente legal. Hay que tener en cuenta y considerar otros factores que influyen decisivamente en el libro español. En primer lugar, la constitución de la monarquía de los Austrias. España no es un reino único, como el caso de Francia, que presenta un gran centro editorial —París— con otros centros menores, de los cuales si alguno destaca —Lyon— ha de orientarse en gran parte a la exportación. España es un conjunto de reinos unidos en la persona del rey, cada reino con su específica legislación de imprenta. De entrada podemos señalar un hecho de gran importancia. Antes hemos hablado del privilegio real, exclusiva de edición para un tiempo determinado y un territorio concreto. Como no existe un rey de España —me refiero a la época de los Austrias— no puede haber un privilegio para toda España. Los privilegios son para los reinos de Castilla —para el libro forman una unidad—, para cada uno de los reinos de Navarra, Aragón, Valencia, Mallorca y principado de Cataluña, concedidos por el virrey respectivo en nombre del rey. Aunque en ciertos casos el rey directamente da un privilegio para todos los reinos de la Corona de Aragón. La principal consecuencia es que si un autor quiere tener privilegio para toda España ha de reunir por lo menos tres privilegios: reinos de Castilla, Navarra y Corona de Aragón, al que aún puede añadir un privilegio para Portugal, durante los años en que también estuvo unido a la corona española. Algunos autores lo hacen, pero son pocos. Es más sencillo pedir sólo privilegio para su propio reino y al establecerse la corte en Madrid y reunir en ella buena parte de los escritores, el privilegio para los reinos de Castilla es el que habitualmente se solicita. La consecuencia es fácil de suponer. Si la obra es de pre-

sumible éxito, rápidamente algún —a veces algunos— editor de Zaragoza, Barcelona, Valencia o Pamplona, las cuatro principales ciudades editoras fuera de los reinos de Castilla, pedirá licencia para una nueva edición, que podrá hacer con toda legalidad y distribuirá fácilmente en la zona de su influencia. Edición legal, que no pirata, como a veces se la ha adjetivado, pero a partir de un ejemplar impreso anteriormente, sin el menor contacto ni corrección del autor. Desde un punto de vista sociológico, ello nos indica las preferencias de los lectores —son muchas las obras con una única edición, prueba de su escaso éxito— aunque desde el punto de vista de la crítica textual su valor sea nulo. Las variantes que puedan presentar, si no son de mala arte, son fruto del componedor. A lo más nos pueden indicar cómo coetáneamente se interpretaba un pasaje oscurecido por errores y erratas de la edición anterior. He supuesto que puede haber variantes de mala arte, que no es lo mismo que mala intención. De nuevo hemos de recurrir a la técnica de los impresores. Ya me he referido a lo caro y escaso de los tipos y a que se iban imprimiendo los pliegos para deshacer las formas y componer nuevos pliegos. Pero hay más. Como se imprimían varias páginas a la vez, primero por una cara del pliego —el blanco— luego por la otra —la retirada— el orden de las páginas de cada cara del pliego —de cada forma— no es seguido, sino el adecuado para que la hoja del mismo, una vez doblada las veces que marque su formato, nos presente el orden seguido de páginas. Por ejemplo, en un libro en 4º, el pliego —su tamaño es más o menos el doble del folio actual— es doblado dos veces, con lo que saldrán cuatro hojas, o sea ocho páginas. Desdoblado, figurarán en una cara del pliego las páginas 1-4-5 y 8 y en la otra las páginas 2-3-6 y 7. Para componer páginas no seguidas era necesario contar el manuscrito —o el impreso si se reducía el cuerpo del tipo— o sea ir calculando cuantas líneas del original cabían en una página impresa, e ir marcándolo. Así se podían componer primero las páginas de una forma, o sea de una cara del pliego, y mientras se imprimía ésta componer las de la otra cara. A veces se calculaba mal y sobraba texto o faltaba. La solución de mala arte era eliminar texto o improvisar unas adiciones. La obra del autor quedaba desvirtuada y los problemas para los editores modernos resultaban acrecidos.

Reducción del cuerpo de la letra, acabo de señalar, o reducción del formato. Nos encontramos con un hecho que se sigue produciendo. Son muchas las obras, literarias o no, que editadas y a veces reeditadas en un determinado formato y tipo de letra, llega un momento en que pasan a serlo como libro de bolsillo, con lo que se abarata su precio y se amplía el círculo de posibles compradores. Como es natural son obras de éxito. Lo mismo sucedía en los siglos XVI y XVII, aunque sin el aumento de tirada que generalmente va acompañando la edición de bolsillo, debido a causas económicas. Son muchísimas las

obras que en posteriores reediciones ven reducir el cuerpo de la letra empleada, con lo que ocupa el texto menos páginas y su precio se abarata, o reducen el formato y por lo tanto también el cuerpo de la letra, asimismo con reducción del papel empleado. Es un proceso muy habitual que es preciso observar y señalar. De paso, quiero subrayar que para la época de la imprenta manual y del papel de marca, es preciso indicar el formato del libro —folio 4°, 8°, 12°, 12° prolongado, éste el más típico formato para el libro de bolsillo de la época, etc.— y no el tamaño en centímetros, exigido por el papel continuo usado en nuestros días. Un nuevo dato sociológico nos viene dado por el formato —ciertos géneros y tipos de libros tienen un formato propio aceptado— y su evolución en sucesivas ediciones. Como lo es el tipo de letra empleado. En la actualidad consideramos más fácil de leer un libro en tipos romanos —sean redondos o cursivos— que en góticos. En el siglo XVI y aun principios del XVII no era así. La letra para las obras de tipo más popular era la gótica, que pervive a caballo de los dos siglos únicamente en algunos pliegos de cordel.

La constitución de la monarquía española marca también otros aspectos de la edición, aspectos ilegales aunque muy practicados. La legislación sobre el libro, principalmente castellana, si nos atenemos a su letra, es muy dura. Pero la práctica... es otra cosa. Vamos a presentar, brevemente, algunos aspectos ilegales, que es preciso no olvidar, pues se invalidarían conclusiones de crítica textual o de estudio de sociología de la edición. Hay ediciones en las que constan una ciudad y un impresor que no corresponden a los reales, con unas licencias y a veces privilegios totalmente falsos o mejor dicho, aprovechando los datos auténticos que figuran en otros libros. En otras ediciones, la ciudad y el impresor son auténticos, incluso el editor, pero o no tienen licencias o se inventan las mismas, también copiándolas de otras obras, a veces de otros libros del propio editor, aunque cambiando la fecha. Nos encontramos en el primer caso ante ediciones falsificadas, que pueden ser primeras ediciones o reediciones. La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612, véndese en Çaragoça, en casa de Jayme Gotar, es una edición falsificada, impresa en Sevilla, por Gabriel Ramos Bejarano. La segunda edición del *Parnaso* de Quevedo, Hospital Real, a costa de Pedro Esquer, 1649, es una edición falsificada, impresa también en Sevilla, en el taller de Francisco de Lyra. De la parte de Lope se conocían tres ediciones y de los preliminares de la 1ª y de la 3ª se deducía la existencia de otras dos perdidas. En realidad sólo se editaron las tres conocidas y la edición falsificada es la única que estuvo en contacto con los manuscritos de las correspondientes comedias. En el caso de Quevedo, sus posibles variantes carecen de interés, ya que está basada directamente en la primera edición, sin posibilidad de nuevo cotejo con el original manuscrito. Con la tercera parte

de Lope nos encontramos con un editor que quiso ahorrarse el tiempo y las gestiones para sacar en Madrid la debida licencia, aunque fuese al margen de Lope, como hicieron los editores de las primeras ocho partes. En el caso de Quevedo, un editor quiso apropiarse ilegalmente el éxito de una obra con privilegio para los reinos de Castilla y simuló una impresión hecha en el reino de Aragón, ya que dentro de los reinos de Castilla no podía realizarla, puesto que no poseía el privilegio. De haberla hecho con su nombre, nos encontraríamos con una edición pirata. Este tipo de edición es raro en España. La simulación de que se imprimía en otro reino, para el que no existía privilegio, era un sistema más fácil e impune.

Si importantes son las ediciones falsificadas, muchísimo más abundantes son las ediciones contrahechas, reedición que intenta suplantar una edición legal preexistente, de la que copia todos o parte de los datos del pie de imprenta y mantiene o cambia el año. No es demasiada exageración afirmar que de la mayoría de obras de éxito —en cualquier campo, literario, religioso, científico— existen ediciones contrahechas. En este caso su detección es imprescindible —sobre todo tratándose de la primera edición— para no creer que uno está en presencia de la edición original y sacar conclusiones, principalmente textuales, falsas. Podríamos dividir las ediciones contrahechas en dos grandes grupos: las coetáneas a la edición que copian, por lo general impresas en otra ciudad, y las que se hacen en lugar de reediciones, a veces distanciadas varios años, hechas generalmente en la misma ciudad y a veces por el mismo editor de la edición anterior. Estos casos son para evitarse el tener que pedir nuevas licencias. Los primeros para aprovecharse del éxito de una obra.

Como en las ediciones falsificadas, pero quizá en mayor grado, lo interesante es identificarlas, por lo menos, como edición contrahecha, aunque no se pueda descubrir la ciudad e imprenta donde se produjeron. En muchos de los casos en que coinciden los datos tipográficos y el año, no es difícil su identificación. Si una edición carece de escudo en la portada, teniéndolo la auténtica, si su tipo de letra es más pequeño o el formato menor, o sea con menos pliegos, sin la menor duda podemos afirmar que nos encontramos en presencia de una edición contrahecha. En otras ocasiones es mucho más difícil, y precisa de un análisis más a fondo, de los tipos, del papel y aún de otras características internas e incluso textuales. No hay que olvidar que en ciertos casos se llega a imitar el escudo o la marca del impresor o del librero. Eso sucedió, por ejemplo, con la conocida marca de impresor de Pedro Madrugal y Juan de la Cuesta, célebre por figurar en la portada de la primera edición del Quijote. Dos imitaciones conocemos: una lisboeta, usada por Antonio Alvarez —la imitó para una edición contrahecha de la que imprimió Juan de la Cuesta en 1614 de la traducción de las poesías de Virgilio por Diego López— y otra sevi-

llana, grabada para la edición contrahecha de las Novelas ejemplares, la segunda edición de las mismas, impresa en 1614 —en este caso se cambió el año— por Gabriel Ramos Bejarano, que tantos problemas ha causado por las adiciones y supresiones realizadas en el texto, fruto de un cálculo desajustado al contar la primera edición, pues se redujo su tipo de letra. Impresa la primera edición en el grado llamado atanasia, se imprimió la contrahecha en lectura, grado más pequeño, para reducir el número de pliegos, aunque se conservó el mismo formato en 4°. Ediciones posteriores reducirán el formato a 8° y en un caso a 12°.

Y ya que estamos en el centenario de la muerte de Calderón, quiero señalar un tipo de edición contrahecha usado en las obras de varios comediógrafos. Desde principios del siglo XVII, quedó fijado el módulo de lo que corrientemente se llamaba y se sigue llamando *una parte de comedias*: libro en 4°, con doce comedias de un autor o de varios autores. De 1682 a 1691, Vera Tassis editó nueve partes con las comedias de Calderón. Agotada la edición, en lugar de proceder a su reedición, como se haría de 1715 a 1731, un librero reunió las doce comedias de cada una de las nueve partes a base de comedias sueltas —forma también fijada— encuadernándolas con una reedición de la portada y preliminares, copia de los de la edición original. Si nos fiamos sólo de los datos de la portada, creemos estar en presencia de la primera edición, pero un ligero examen basta para ver que se trata de un tomo ficticio, formado por comedias sueltas, con signaturas y paginación propias e incluso, en muchas de ellas, con el número que tenían en la serie de comedias sueltas de que formaban parte. Sin embargo, son muchas las ediciones modernas de comedias de Calderón en las que sus editores se basan —así lo creen— en la edición de Vera Tassis, o la usan para su aparato crítico, y en realidad han estado utilizando un ejemplar de la edición contrahecha.

La importancia que tienen estas equivocaciones para la crítica textual es considerable, pero asimismo lo es para los que se dedican a la sociología de la edición y de la lectura. Veamos algunos casos: Si nos atenemos a los pies de imprenta, desde 1654 hasta nuestro siglo no se reeditaron las obras de Góngora. Si analizamos las dos ediciones con dicha fecha de 1654, nos encontraremos que una de ellas es contrahecha, impresa hacia 1670. Igual pasa con las poesías de Villamediana. Del Persiles de Cervantes podremos señalar casi un siglo —de 1625 (o quizás 1629) hasta 1719— sin reediciones. En realidad, también hacia 1670 hay que situar una edición con el pie de imprenta de la primera, la conocida por los cervantistas por la edición del canastillo. En la portada, en lugar de la marca de Juan de la Cuesta figura el grabado de un canasto con flores. Los casos son innumerables. Como decía hace un momento, casi no

hay libro de éxito, en el campo que sea, en que no nos encontremos con alguna edición contrahecha.

Otros muchos aspectos y problemas nos ofrece el libro en el Siglo de oro, desde todos los puntos de vista en que puede ser considerado un libro, tanto en su contenido como en el aspecto material del mismo. Lo que he pretendido, presentando algunos casos, ha sido tan sólo llamar la atención de todos los que han de utilizar —en un sentido muy amplio— los libros antiguos, para que consideren que son muchas las cosas que nos puede decir un libro, si lo sabemos ver, si sabemos interrogarlo adecuadamente, si procedemos a un análisis científico y por lo tanto riguroso. En caso contrario, es fácil construir una pretendida edición crítica basándonos en ediciones sin fiabilidad, sacar deducciones de tipo sociológico o histórico sin ningún fundamento, trazar listas de ediciones como podría hacer cualquier persona que sólo sepa leer, pero que será un abuso llamarlas bibliografías. El mundo del libro impreso, base de nuestra cultura moderna, precisa de una investigación llevada a cabo con el máximo rigor. Es tarea previa en todo estudio basado o relacionado con el mismo.

EL PÚBLICO Y LA REALIDAD HISTÓRICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

PABLO JAURALDE POU

El 25 de julio de 1961 el famoso bibliógrafo y conocido erudito don Antonio Rodríguez Moñino impartía una conferencia en la Universidad de California que, andando el tiempo, retocada y remozada, se iba a publicar como librito apenas de 60 págs. con el título de *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*¹. Desde aquel año, 1963, impresionan el eco y la relevancia que la tesis del gran bibliógrafo español —ya desaparecido— ha venido obteniendo en los estudios críticos referidos a esta época. Y, en efecto, yo quisiera una vez más insistir sobre el tema en estas breves páginas como nuevo homenaje al bibliógrafo español y como punto de arranque para nuevas consideraciones.

La teoría de Rodríguez Moñino sobre la poesía española de los siglos XVI y XVII podría resumirse, con sus propias palabras, de esta manera:

«La crítica ha construido (...) una realidad de la que nos servimos para nuestros juicios sobre la evolución del gusto en el país y para ir concordando producciones poéticas con estados espirituales colectivos».

Pero esta construcción crítica de la realidad no concuerda —dice Rodríguez Moñino— con la realidad histórica, que es muy otra. Y continúa:

«Dudo que la crítica haya hecho hasta ahora labor constructiva al historiar la poesía española de los siglos de oro y deducir consecuencias de tipo general, por haberse basado en un panorama documental que no refleja lo que conocieron los contemporáneos: a veces, por exceso; a veces, por defecto».

¹ Madrid, Castalia, 1968, 2ª ed.

Se hallan involucrados en esta teoría conceptos y hechos de suma importancia para la mejor comprensión de nuestra literatura clásica, conceptos y hechos que necesitan tomarse con pinzas y analizarse con cuidado extremo: todo lo relativo al público —el consumo de la literatura—, a la creación y a la propagación del hecho literario, al tipo de cultura dominante, a los circuitos de transmisión de la obra literaria, según qué autores y qué clases sociales, etc. Y sobre todo necesita de una consideración matizadísima la concepción de lo que Rodríguez Moñino denominó la «realidad histórica»².

Iré poco a poco intentando deslindar y aclarar estos conceptos, con la esperanza de que así el campo entero de la producción de la obra literaria en los siglos XVII y XVIII se abra a nuevas consideraciones críticas. Por otra parte, y como es bien sabido, este discurso de Rodríguez Moñino es obra tardía, de madurez, que seguramente hubiera limado de no haberle faltado el tiempo, sobre todo al reconsiderarlo a la luz del alcance desmesurado que iban cobrando sus propias teorías.

1. Y comenzaré con ese peligrosísimo concepto, la «realidad histórica», que tanto y tan mal se ha manejado, desde que Rodríguez Moñino lo acuñó, por todo el ámbito de los estudios hispánicos.

En efecto, es verdad, como dice el insigne bibliógrafo, que el noventa por ciento de nuestros poetas no dieron a conocer sus versos en ediciones impresas, que sus obras poéticas mal circularon en vida y sólo póstumas alcanzaron el prestigio de la edición —casos de Garcilaso, Cetina, Fray Luis de León, Barahona de Soto, Góngora, Quevedo...—; y que, al historiar la poesía, la crítica reconstruye una realidad inexistente, al considerar estos corpus poéticos como conocidos e incluso como influyentes en la época. Pero ¿realmente la crítica está obrando desviadamente al reconstruir nuestra historia literaria teniendo en cuenta la creación y no el consumo de la literatura? Porque de eso se trata³. Moñino equiparaba «realidad histórica» a «realidad documental», y sólo concedía crédito histórico a lo que hubiera sobrepasado el límite estricto de la creación, se hubiera transmitido y se hubiera, en fin, editado como impreso. Frente a esto, hay que apresurarse a decir, contundentemente, que la auténtica «realidad histórica» es la que reconstruye la crítica, no la que se documenta únicamente en la producción impresa. O de otro modo: aunque Garcilaso no haya publicado sus poemas en vida, incluso aunque —cosa impensable, claro— nadie los hubiera leído hasta la edición póstuma (1543), la verdad, la realidad

² Advierto que a precisar lo dediqué una breve nota en el número 15 de la revista *Ideologies and Literature*, de la que extraigo ahora lo esencial.

³ Para los distingos de estos conceptos, cfr. mi artículo «La literatura como ideología y la crítica marxista», Madrid, INCIE, 1982.

histórica innegable, es que esos poemas se escriben en torno a 1530 y son el producto ideológico —sub specie «literatura»— de un español de la época del Emperador. Y así sucesivamente. Reconstruir nuestra historia literaria tomando como puntos de referencia los corpus poéticos de Garcilaso, fray Luis de León y Quevedo —pongo por caso— no es inventar la realidad, sino por el contrario, distinguir entre lo documental (que se hayan publicado o no) y lo real (que se hayan escrito, producido en aquellos años): y entre ambas cosas la auténtica realidad histórica es la de Fray Luis escribiendo sus odas en el último tercio del siglo XVI, y la de leer aquellos hermosos versos como una segregación histórica de la España de Felipe II a través de una compleja individualidad. Y la auténtica realidad continúa siendo, después, que aquellos versos luisianos no se imprimieron, sino que circularon manuscritos en manos de amigos y admiradores del agustino hasta 1631. Y, en fin, la auténtica realidad histórica es la que conoce y explica los hechos históricos tan peculiares como los que acabamos de enumerar: creación literaria, circulación manuscrita, edición póstuma, etc.

Que se publicaran o no, que se leyeran o no, es cuestión aparte que incumbe a una sociología del hecho literario. En efecto, en el proceso de producción literaria de la poesía española del Siglo de Oro, Rodríguez Moñino, como consumado investigador que era, ponía el acento no sobre la creación literaria, sino sobre su circulación, lo que provocaba el documento fehaciente; el manuscrito o el impreso. Y se quejaba de que se historiase la creación sin tener en cuenta la producción, o lo que es más grave —y en esto hay que convenir totalmente con él— que se historiase la creación literaria como si ella sola fuese todo el proceso de producción literaria, incluyendo su documentación y consumo. Para los historiadores de la literatura bien es verdad que el principio era el sujeto creador, y que con este modo de historiar no hacían sino trasplantar uno de sus dogmas ideológicos de raíz burguesa al campo de estudio. Nada más sano y más clarificador, por tanto, que la postura de Rodríguez Moñino protestando sobre ese monopolio ideológico.

2. Dejando aparte ya la cuestión de la «realidad histórica», lo que se deduce como evidente es la peculiaridad de la trasmisión literaria en aquella época, trasmisión que podemos calibrar, antes que nada, en razón de los siguientes datos determinantes: a qué público iba destinada esa literatura, a quién afectaba realmente esa indocumentación, y por qué se producía con tanta frecuencia el anonimato.

Yo creo que las líneas maestras de la producción literaria durante el Siglo de Oro pueden irse trazando, a expensas de las delimitaciones que vayan apa-

reciendo como conclusiones a estudios pormenorizados sobre obras y autores concretos.

En lo que sigue, me limitaré a los rasgos esenciales que, además, hacen referencia a esa peculiaridad de la poesía española clásica.

Indica Moñino que la poesía se transmitía primordialmente manuscrita y anónima. El final de ese proceso de transmisión son los tomos manuscritos de «poesías varias» que se amontonan en nuestras viejas bibliotecas y que constituyen la materia bruta de trabajo para los investigadores.

Lo normal es que el poema autógrafo se copiara por amigos y colegas del autor, y que a partir de estas copias más o menos fieles, según su interés, el número de copias se extendiera numérica y geográficamente. En este proceso de dispersión el texto se deturpaba y, con frecuencia, el nombre del autor se perdía o se cambiaba. Los lectores o poseedores de copias más curiosas las juntaban en tomos o colecciones que pocas veces eran del mismo autor, sino precisamente y como se titulaban en la época de «poesías varias» o «de varios autores».

Casos similares ocurrían con obras en prosa, preferentemente con las cortas: relatos, cuentos, refranes, dichos célebres, mitologías, relaciones históricas, cartas, etc. Este modo de transmisión significa dos cosas: desprecio o imposibilidad frente a la edición impresa; y desprecio o imposibilidad para la autoría o nombre del artista, del escritor. Y cada una de estas cosas se explica históricamente.

3. Desprecio o imposibilidad ante la edición impresa. La crítica literaria todavía no ha tomado conciencia de que la transmisión de la obra literaria a lo largo del siglo XVI y XVII circulaba por tres canales esenciales, cuya importancia es inversa a lo que hoy se concede: transmisión oral, transmisión manuscrita y transmisión impresa.

La transmisión oral era la predominante, por la sencilla razón de que un ochenta por ciento de la población, como poco, era analfabeta o semianalfabeta y sólo podía consumir la literatura así transmitida. Todas nuestras historias literarias se limitan a dar cuenta de la literatura culta, una veta harto exigua e históricamente reducida frente a la literatura de transmisión oral. No tengo ningún inconveniente en añadir, por tanto, que nuestra historia literaria suele estar mal hecha y mal estudiada, en consecuencia: una enorme parcela de nuestra historia literaria está esperando todavía el esfuerzo de críticos e historiadores. Y cómo es el núcleo del problema, voy a ejemplificarlo rápidamente.

Circularon oralmente, por un lado, todos los géneros que eran de creación

esencialmente popular, tales como la lírica tradicional, el refranero, el romanero y el teatro itinerante. Pero también los que buscaban audiencia amplia en las capas más humildes de la población: narraciones cortas, novelas de caballerías y sermones, por extraña que parezca esta mezcolanza.

Cosa distinta es que esos géneros se crearan por escrito —caso evidente, por ejemplo, de una narración— o acabaran por recogerse en papel, caso de la lírica, romances, sermones, etc. El trasvase de lo oral a lo escrito y viceversa es un tema tan complejo como interesante que está esperando una monografía.

Los ejemplos que voy a aducir son del Quijote. ¿Cómo documenta Cervantes el conocimiento y transmisión de la poesía de su tiempo, con este ligero matiz oblicuo que añade el ser obra de ficción, claro está? Los casos de la obra que podríamos espigar son muchos, y van desde ese conocido pasaje en el que se solicita la lectura, en una venta, de una novela de caballerías que emboba al auditorio, hasta ese significativo y constante regusto de la época por la conversación, la charla, el coloquio, la magia del auditorio y el narrador. No es, por cierto, una casualidad que el diálogo sea el género en prosa dominante a lo largo del siglo XVI.

En el capítulo IX de la primera parte nos hallamos a don Quijote y Sancho conviviendo durante unas horas con los pastores de la comarca. Uno de ellos sugiere a un recién venido:

«De esa manera, Antonio, bien podrás hacernos placer de cantar un poco, porque vea este señor huésped qué tenemos; que también por los montes y selvas hay quien sepa música. Hémosle dicho tus buenas habilidades y deseamos que las muestres y nos saques verdaderos; y así, te ruego por tu vida que te sientes y cantes el romance de tus amores que te compuso el beneficiado tu tío, que en el pueblo ha parecido muy bien».

A Antonio le place la idea y entona el romance («Yo sé Olalla que me adoras»).

¡Qué proceso tan complejo el que adivinamos a partir de este pasaje! Y que no era irreal se confirma por los centenares de pasajes similares —en el Quijote, en otras obras y en documentación variada de la época— que se refieren a situaciones semejantes. El beneficiado, un clérigo, había escrito un romance para el auténtico protagonista; en el pueblo —¿lo dio a conocer el mismo beneficiado, o fue a través del sobrino?— había parecido muy bien. No se habla, ni parece probable, de impreso alguno. Con seguridad habrían circulado algunas copias entre amigos y se habría cantado. Desde el momento que entra en el canal de transmisión oral, su popularidad es absoluta y puede llegar a todos.

Cervantes documenta una y otra vez la primacía de la palabra viva, la curiosidad y el gusto de las gentes por escuchar una poesía, por oír narrar una historia, por asistir a la relación de un hecho, etc. He aquí el contexto de la historia de Grisóstomo y Marcela: concurren en un camino don Quijote y Sancho, seis pastores y dos gentiles hombres. «En llegándose a juntar se saludaron cortésmente y preguntándose los unos a los otros dónde iban, supieron que todos se encaminaban al lugar del entierro, y así, comenzaron a caminar todos juntos». Más tarde, cuando se leen los últimos versos de Grisóstomo (I, 14) por Vivaldo, «como todos los circunstantes tenían el mismo deseo, se le pusieron a la redonda, y él, leyendo en voz clara, vio que así decía». ¡Qué fruición, qué deleite se adivina constantemente en nuestros clásicos por hacer camino bien acompañado de un interlocutor, por abrir morosa y gozosamente un diálogo, por escuchar «nuevas»! No es solo la poesía. Dorotea (I, 18) hecho el silencio, «con voz reposada y clara comenzó la historia de su vida desta manera». En los capítulos XXXII y XXXIII de la primera parte se lee ante un auditorio heterogéneo y agradecido la novela del Curioso Impertinente.

La literatura circulaba oralmente. Como contrapartida, solo a una reducida capa de la población —para más señas: generalmente urbana o cortesana— interesaba la impresión de una obra literaria. Frente al impreso, la tradición de la obra manuscrita, sin embargo, va a conservar su vigencia hasta bien entrado el siglo XVII. En otra ocasión he estudiado el caso de la obra quevediana, ejemplar en este sentido⁴; pero la verdad es que en lo que respecta a la circulación manuscrita de la obra literaria durante los siglos XVI y XVII se deben distinguir dos etapas al menos: la humanística y la barroca.

En la humanística-burguesa, hasta finales del siglo XVI para entendernos, pesan las condiciones a que antes nos referíamos, sobre todo: tradición de la circulación manuscrita en el primer período de la imprenta, elitismo real de la población alfabetada, escaso desarrollo de la imprenta y, andando el tiempo, legislación cada vez más dura en torno al libro y a la propagación de ideas. Los bibliógrafos aducen otra serie de condicionamientos técnicos nada desdeñables: carestía de papel, crisis en el desarrollo de las artes gráficas, excesivo control de los precios, riesgos en la inversión, etc.⁵.

⁴ «La transmisión de la obra de Quevedo», en *Academia Literaria Renacentista* (Salamanca), 1982, III.

⁵ V. en general, Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1900)*; Madrid, Alhambra, 1981, pp. 557 y ss.; Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *BRAE*, LIX (1979), y su colaboración en este mismo volumen de actas. Fernando Cenobán, *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*, Madrid, 1974. J. Simón Díaz, *La Bibliografía. Conceptos y aplicaciones*, Barcelona, Planeta, 1975. P. Jauralde, *Manual de Investigación literaria*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 297-319. M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

Todo ello es más que suficiente para explicarnos no la decadencia del libro, que no es tal, sino por qué la imprenta seleccionaba cuidadosamente su material. No se editaron en vida efectivamente ni Garcilaso, ni Castillejo, ni Gregorio Silvestre, ni Aldana, etc. Pero cualquiera que haya frecuentado los fondos de nuestras grandes bibliotecas sabrá de la riqueza de ediciones de algunos autores, obras, o géneros: colecciones de romances y canciones, sermonarios, libros de curiosidades, relaciones, libros de devoción, etc.

Todo esto no tiene nada de extraño: si a Garcilaso no le podían leer —y hablo ya de la pura cuestión alfabética— más que una minoría de gentes alfabetas —clérigos, cortesanos, el patriciado urbano, etc.—, y además escribía un género de poesía nuevo de cuya rareza y oscuridad se mofaban, por ejemplo, Gregorio Silvestre y Castillejo, ¿para qué editarlo? La circulación manuscrita de su obra, por los cenáculos literarios de la época, en donde se degustaba ese nuevo arte exquisito, era más que suficiente para satisfacer al público, al escaso público. Sólo cuando el nuevo arte, por un lado, calaba en amplias capas, se iba asimilando y hasta popularizando, la imprenta se encargaba de recogerlo. Pero ese proceso era tarea larga. Los índices de esta popularización suelen ser la impresión y la edición, y finalmente su imitación, a veces bajo el sesgo de lo paródico. Por otra parte, la masificación a la que aludiré más adelante, creaba la necesidad de una cultura cada vez más para las masas, es decir: se buscaba lo que podría gustar al público, a un público cada vez más amplio. Probablemente este proceso comercial e ideológico impulse el desarrollo de los géneros narrativos y la comedia, pero esto es otra cuestión.

Es curioso cómo las largas listas que confecciona Rodríguez Moñino de poetas que mueren sin haber publicado sus versos son casi siempre de lo que hoy llamaríamos «poetas de vanguardia», en tanto que la norma se quiebra aquí y allá con nombres harto significativos: Vicente Espinel, Valdivieso, Cristóbal de Mesa, Ledesma, etc. Los más tradicionales.

Existen, pues, en la época humanística del siglo XVI razones más que suficientes para explicarnos esa curiosa realidad histórica que indocumenta la publicación de los corpus poéticos hoy más estimados por la crítica.

Necesitamos abrir un paréntesis para referirnos al público literario de la época, puesto que sobre él ya hemos adelantado tantas cosas.

Inmediatamente, la literatura de una época viene marcada por la persona que escribe y el público a quien se dirige. Veamos quiénes podían escribir y leer durante los siglos XVI y XVII.

Confesionalmente había un tanto por ciento considerable de mudéjares, moriscos y conversos, normalmente integrados en una población rural y analfa-

beta, prolífica, trabajadora y ahorradora. Obligados a convertirse a comienzos del siglo XVI, combatidos en las Alpujarras y expulsados en 1609. No se sabe de autores ni de obras que, en español, hayan circulado entre ellos, a no ser obras de catequesis.

El tema aflora en la literatura culta de la época, pero idealizado en épocas lejanas: romances y novelas moriscas. El detalle histórico apunta aquí y allá en obras de la época, como el Quijote. Las obras que se escriben sobre esta importante minoría quedan muy localizadas, por ejemplo las *Guerras de Granada*.

La minoría de conversos hebreos, sin embargo, es importante porque pertenecían al escalón alfabetizado de las clases medias y altas. El problema de los descendientes de judeoconversos, de todos modos, tiene ya un extenso y complejo tratamiento aparte.

El ochenta por ciento de la población era rural y es dado pensar que inhábil para la creación y el consumo literario, a no ser que las obras se transmitieran oralmente, leídas o recitadas. En algunos casos es bastante posible que hasta ellos llegaran determinados tipos de novela —como la de caballerías—, de teatro —el teatro itinerante y popular—; que eran ellos sobre todo quienes mantenían la vieja tradición del romancero y de la lírica tradicional. Es decir: literatura tradicional y de entretenimiento.

La población artesana se concentraba en las ciudades; pero solo en las de más de dos o tres mil almas existía un fuerte núcleo de artesanos, jornaleros, pequeños comerciantes, burocracia municipal, clero medio, etc. Es una debilísima clase media que se engrosa con los judeoconversos. Solo son una parte minúscula de la población, pero dominan las ciudades. Se formaba, por ejemplo, de notarios, cirujanos, sastres, barberos, pequeños patronos industriales, orfebres, pintores y escultores, dueños de tiendecitas (paños, cera, boticarios, especieros, etc.), escribanos, corredores, mercaderes, patronos y armadores de barcos... Completaba el resto de la población urbana: por abajo, jornaleros, menestrales, aprendices, mozos, etc.; por arriba, el patriciado urbano: nobles, burgueses ricos, letrados, altos funcionarios, eclesiásticos, etc.

Esto ocurría en muy contados focos: Valencia, Sevilla, Madrid, Barcelona, Córdoba, Granada, Toledo, Valladolid, Salamanca, Murcia, Palma de Mallorca, Zaragoza, Málaga, Perpiñán, Cuenca, Burgos, Almería, Segovia, Medina del Campo, Jaén, Carmona, Játiva...

Según todo ello, podríamos aventurar en síntesis que la literatura de la época era: 1) de origen o destino popular y transmisión oral: literatura oral y de entre-

tenimiento. 2) Urbana o culta, producto y consumo de una minoría o élite de carácter aristocrático o burgués. En este segundo caso, por los elementos integrantes de esa élite: a) jugaba papel importante el elemento religioso; b) jugaba papel esencial el elemento semítico; c) debería de jugar papel importante el elemento burgués y aristocrático⁶.

Hablábamos, antes de abrir este breve paréntesis sobre el público, de dos épocas en la tradición de la circulación manuscrita de la obra literaria de los siglos XVI y XVII. Nos hemos referido a la humanística; la segunda época es la barroca, desde finales del siglo XVI, hacia 1580, popularización de la comedia nueva, en adelante.

La mayoría de los argumentos aducidos ya podrían mantenerse ahora; pero se da uno nuevo: el elitismo de las clases cultivadas. El barroco, como es bien sabido, fue la primera cultura de masas. El aplebeyamiento de amplias capas de la población afectó sobre todo a las ciudades, que vieron engrosar su población con absentistas, pequeños comerciantes, oficiales, mercaderes y una gran masa de vagabundos dispuestos a «servir» de cualquier modo. Maravall ha estudiado recientemente el fenómeno, que incide en el adelgazamiento, hasta su práctica desaparición, de una clase media⁷. Aristócratas y plebeyos configuran una sociedad estafalaria y grandiosa como es la de la España de los Austrias; ¡cuántas cosas se explican desde esta perspectiva! Ahora solo nos interesa una: de qué modo los poetas de la época intentan no ser devorados por la plebe, por el vulgo fiero de esos prólogos insultantes, aquilatando su forma, escribiendo un arte exquisito y minoritario, para los pocos, que no se entregará a las prensas, sino en copia manuscrita al amigo erudito, al sabio, al poeta de la corte, al humanista, etc., que lo dará a conocer, a su vez, a los restantes colegas⁸. Alguno lo comentará, a veces discutirá su significado y su valor: será la joya oculta que admirar en secreto y cuya belleza hubiera pasado desapercibida para el gran público. Otras veces el arte es el juego de esas mismas minorías, en las academias y en las fiestas cortesanas. Pero, a la larga, hasta esas maravillas dificultosísimas de Góngora serán asimiladas, popularizadas, masificadas e impresas. Pero eso es otro cantar.

Me gustaría ensartar algunos ejemplos, pocos, con que ilustrar lo dicho. En el *Quijote*, por ejemplo, se documenta con mucha más frecuencia lo escrito

⁶ Sobre la población V. J. Nadal, *La población española (siglos XVI-XX)*; Barcelona, Ariel, 1971, 2ª ed. A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del antiguo Régimen*; Madrid, Istmo, 1973. Y los datos algo distintos de R. I. Kagan, *Students and Society in early modern Spain*, Baltimore, 1974.

⁷ *La cultura del Barroco*; Madrid, Taurus, 1975.

⁸ Cfr. mi artículo sobre la poesía de Quevedo, en el *Homenaje a Emilio Orozco*, Granada, Universidad, 1978, II.

que lo impreso como vehículo de la obra literaria. En el cap. 23 de la primera parte Don Quijote y Sancho se encuentran unos papeles escritos, entre ellos versos y cartas de amor:

«—Esto es prosa y parece carta.

—¿Carta misiva, señor? —preguntó Sancho.

—En el principio no parece sino de amores, respondió don Quijote.

—Pues lea V.M. alto —dijo Sancho—, que gusto muchas destas cosas de amores.

—Que me place —dijo don Quijote.

Y leyéndola alto, como Sancho se lo había rogado, vio que decia de esta manera.»

En el capítulo 26, cuando don Quijote se queda haciendo penitencia en Sierra Morena, se entretiene escribiendo versos; pero apenas —dice Cervantes— se nos han conservado tres estrofas; y explica: «Otros muchos escribió, pero, como se ha dicho, no se pudieron sacar en limpio, ni enteros, más destas tres coplas».

A lo largo de toda la obra, papeles, cartapacios, copias, etc. son los encargados de hacernos llegar la noticia literaria.

Se explica de esta manera en unos casos que sea absurdo imprimir la obra, en otros que sea contradictorio.

Nos queda, en fin, otro elemento más que intentar explicar: el anonimato.

La cuestión es bastante compleja; puede plantearse en los siguientes términos: ¿por qué el escritor hurtaba su nombre tanto a sus contemporáneos como, muchas veces, a la fama, a la posteridad? ¿Y por qué el público prescindía también con frecuencia del autor: prefería la valoración anónima de la obra?

Desde Burkhard a Hauser se nos ha machacado insistentemente sobre ese cambio de perspectiva que supuso el Renacimiento, cuando los conceptos de «arte», «literatura», «genio», etc. pusieron en circulación nuevos modos de pensar, iluminaron la parcela del autor —el artista o el genio— tanto o más que el de la obra misma. El descubrimiento de la intimidad, del «alma», y la subjetivización e interiorización de todo son de esta época: autorretratos, introspecciones, huidas hacia el yo... hacen el arte renacentista. Y he aquí, sin embargo, una literatura que todavía, en el siglo XVII, se empeña en mantener de alguna manera oculto al «creador», al autor. ¿No es una constatación más, esporádica y polémica —claro está— de ese otro empecinamiento histórico de la España feudal por mantener sus viejos mitos ideológicos?

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

ANTONIO REY HAZAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Loc. cit., p. 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ No lo cree así A. Prieto en su *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 242 y ss. Aunque sí lo piensa C. Samoná, en «Per una interpretazione del *Siervo* libre de amor», *Studi ispanici*, 1, 1962, págs. 195 y ss.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

¹⁸ Vid, Henry Thomas, op. cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Henry Thomas, op. cit., p. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶ Vid. Federico Curto Herrero, op. cit.

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

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

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

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

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

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

²⁹ *Ibid.*, p. 243.

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

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

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

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

³¹ Dámaso Alonso, loc. cit., p. 237.

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

³³ Op. cit., p. 207.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

³⁸ Ibid., p. 46.

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

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

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

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

³⁹ Ibid., p. 47.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ Ibid., págs. 81-2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁵ Armando Durán, op. cit., p. 171.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁸ A. Vilanova, *op. cit.*, p. 132.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁰ Ibid., p. 30.

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

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

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

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

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

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

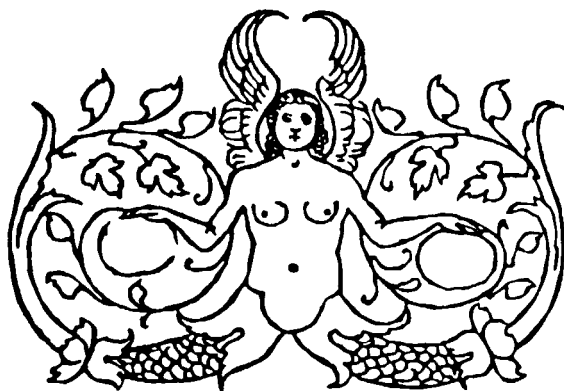
⁷³ Ibid.

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

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

⁷⁴ A. Vilanova, op. cit.

Edad de Oro, I, volumen inaugural de las publicaciones del Departamento de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid, terminó de imprimirse el día 23 de Abril de 1982, en Artes Gráficas Jomagar, S. L. Ha sido compuesto en tipos Times 10:12 y 8:10 y se han tirado 1.500 ejemplares. Cuidó la edición Mario Hernández.



Este libro ha sido realizado con la colaboración de Rafael Castellanos, librero de la Universidad Autónoma de Madrid.

DOMINGO YNDURAIN: *La invención de una lengua clásica. (Literatura vulgar y Renacimiento en España.)* JOSEPH PÉREZ: *La crisis del siglo XVII.* JAIME MOLL: *El libro en el Siglo de Oro.* PABLO JAURALDE POU: *El público y la realidad histórica de la Literatura Española de los siglos XVI y XVII.* ANTONIO REY HAZAS: *Introducción a la novela del Siglo de Oro. (Formas de narrativa idealista.)*

