

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

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

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

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

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

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

²² Francisco Ynduráin, op. cit., pág. 144.

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

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

²⁵ Pilar Palomo, op. cit., pág. 121 n.

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

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

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

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

La influencia del mundo de la novela bizantina apenas se dislumbra en los libros de pícaros, en los libros de corte costumbrista, en los de varia erudición o en los de carácter misceláneo o académico²¹. La incidencia de estos géneros en el desarrollo de la novela corta también fue menor.

Por último, señalaré también, muy de pasada, la relación directísima que se da entre el teatro y las novelas cortas. A todos nos son familiares la forma de entrar y salir de los personajes, las fugas, las repentinas apariciones, esas puertas falsas, esas situaciones de enredo, los diálogos, los apartes, la utilización del disfraz, y por supuesto, los temas. Francisco Ynduráin señala el parecido comportamiento entre los galanes del teatro y los de las novelas, y también el de los criados²². F. L. Yudin nos habla de «novela comediesca»²³. D. Ynduráin y J. L. Varela han visto la utilización de técnicas teatrales en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, y J. Casaldueño y J. Rodríguez-Luis recuerdan la influencia de las tablas en la obra cervantina²⁴. Pilar Palomo afirma que ambos géneros tienen «análoga fundamentación social»²⁵. Giovanna de G. Formichi y J. M. Díez Borque comparan la producción masiva de ambos²⁶. Se ha hablado del teatro como sustituto de la novela y de la novela como alternativa del teatro²⁷.

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

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

burgués, al que han llegado a aburrir las representaciones teatrales y que cuenta con un importante número de mujeres²⁸.

Vamos a señalar, entonces, cuáles son esas convenciones del género, siguiendo los ya clásicos estudios de Highet, Haight, García Gual, Miralles, el más reciente de T. Hägg, y el de Carilla en relación con la novela bizantina española²⁹. Todos ellos coinciden en señalar ese triple eje sobre el que se centran las novelas —amor, aventuras y religión— y en torno al cual van a producirse todo un sinfín de varios acontecimientos.

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

Los protagonistas son siempre jóvenes, nobles y bellos. A excepción de las *Etiópicas*, las demás novelas griegas comienzan el relato hablando de las virtudes de sus héroes y de sus circunstancias familiares y sociales³⁰.

Los jóvenes son tradicionalmente fieles al amor. La inquebrantable fidelidad mutua a lo largo de mil tentaciones y pruebas, y, sobre todo, la milagrosa conservación de la castidad de la doncella serán dos de las características principales de la novela³¹.

Heliodoro es uno de los novelistas que más potencia el modelo de castidad³². A diferencia de otros novelistas, como Jenofonte de Éfeso y Caritón, sus protagonistas no son esposos que sufren largas separaciones, sino amantes que dicen ser hermanos y a los que un juramento prohíbe tener relaciones sexuales antes de sufrir una serie de pruebas. Heliodoro pone

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

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

²⁹ Gilbert Highet, *La tradición clásica*, I, México, F.C.E., 1954, pág. 261; E. H. Haight, op. cit., págs. 114-117; C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, pág. 292; Carlos Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Bar-

celona, Labor, 1968, pág. 54; T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford-Londres, Blackwell, 1983, y E. Carilla, «La novela bizantina», *Revista de Filología Española*, LI (1968), págs. 155-167. Vid., además, N. Holzberg, *Der antike Roman*, Munich-Zurich, 1986 (con bibliografía puesta al día). Una última actualización del desarrollo del género en España corresponde a M. A. Teijeiro, *La novela bizantina española*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

³⁰ Algunas de estas descripciones se convertirán en fórmulas estereotipadas y tó-

picas, y servirán de base, por ejemplo, a las descripciones de la mujer dentro de la concepción del amour courtois, que se mantendrán hasta el Renacimiento. Recordemos una de las más famosas de Aquiles Tacio, la de Leucipa por Clitofonte: «Sus ojos, brillantes, eran augurio de placeres; tenía el cabello rubio y rizado, las cejas negras, completamente negras; las mejillas blancas, pero su blancura, a la mitad, tomaba un color rosado; era como la púrpura con que las egipcias dan color al marfil; su boca era flor de rosas, cuando ya las rosas han comen-

zado a abrir los labios de sus pétalos. Antes la hubiera visto, antes me hubiera perdido... Experimenté, a la vez, diversos sentimientos: admiración, sorpresa, temor, timidez, sorpresa. Admiraba su talla, más bien alta, me sorprendía su hermosura, mi corazón temblaba estremecido, no podía dejar de contemplarla, temía que fuera a mirarme. Intentaba alejar de mis ojos su imagen, pero en vano...» (I 4, 5 ss.).

³¹ G. Highet, op. cit., I, pág. 261.

³² C. García Gual, op. cit., pág. 305.

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

En lo que atañe a aventuras y viajes, la novela de Heliodoro es la novela griega que presenta un mayor índice de subordinación de unos relatos a otros. Hay dos acciones parejas a la principal y numerosos episodios secundarios. El modo de integrarse o subordinarse las distintas acciones y peripecias secundarias proviene de la *Odisea*; ahora bien, Heliodoro es un maestro en el arte de complicar el argumento y crear «suspense», y, al mismo tiempo, alcanza un gran nivel de imbricación de todos los relatos en la trama central³⁴.

Una novedad en la estructura temporal de la *Historia Etiópica*, como lo había sido en la *Odisea*, es el comienzo *in medias res*. La acción se selecciona y el lector va siendo informado paulatina y progresivamente de una serie de sucesos que preceden al comienzo de la narración. Esta técnica servirá para captar de inmediato el interés y la curiosidad del lector, y será muy utilizada por los novelistas del siglo XVII³⁵.

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

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

³³ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1968², acto III, escena primera, pág. 202. Aunque para Lope ya no viene al caso, Heliodoro seguidamente explicará que ese momento de pasión entrará dentro de los límites de lo honesto.

³⁴ Vid. C. García Gual, op. cit., pág. 24.

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