

Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras*

Santiago Fernández Mosquera
Universidade de Santiago de Compostela

El título de estas páginas señala de inmediato una toma de postura ante la cuestión terminológica que, por sí misma, bien podría ser protagonista de otro trabajo. A los textos objeto de estudio en este artículo, el *Clareo* y *Florisea* y la *Selva de aventuras*, se les ha denominado «narraciones o novelas bizantinas», «libros de aventuras», «narraciones de aventuras peregrinas» o incluso, en un ámbito más general, «romances» en el sentido anglosajón del término. Estos diferentes marbetes delatan una concepción genérica no siempre coincidente, la cual, a su vez, determina la consideración que ambos textos reciben dentro de la historia literaria de la prosa del siglo XVI.

Si pudiésemos repasar con detalle la fortuna crítica de la narración bizantina en nuestras letras, nos daríamos cuenta de que los diferentes conceptos genéricos producen acercamientos críticos también dispares, siendo unos más productivos que otros. Esta diferenciación tiene, además, un lugar en la historia de la crítica: desde el siglo XIX hasta hace unos años se aplicó a estas narraciones un modelo genérico estático que generó discrepancias en la filiación de las obras al empeñarse en comparar directamente el *Clareo* o la *Selva de aventuras* con los modelos griegos o los medievales, y esto, principalmente, desde un esquema anclado en motivos y en temas aislados. De esta

* Una versión primera de este trabajo fue presentada como segundo ejercicio de un concurso para cubrir una plaza de profesor titular de Filología Española (Literatura Española de los siglos XVI y XVII), cuyo tribunal estaba formado por Luis Iglesias Feijoo, Víctor García de la Concha, Yolanda Novo, José Luis Canet y Francisco J. López Alfonso; a ellos debo sumar, ahora, el nombre de Marc Vitse cuyas sabias y generosas apreciaciones lo han mejorado notablemente. Sirvan estas palabras, a modo de dedicatoria, de personal agradecimiento.

forma, los textos se consideraban bizantinos o no, dependiendo la respuesta de la fidelidad al modelo, pero sin llegar a valorar la equivalencia de sus poéticas, cosa que, a nuestro juicio, es lo que permite hablar de pertenencia, o no, de una obra a un género.

En este proceso de configuración genérica de la prosa del XVI, creemos que existe una ruptura por acumulación con respecto a los géneros medievales, nacida a partir del tan mencionado hibridismo de la narración en los textos hispánicos; y este hibridismo, vuelto sincretismo en un ejercicio de imitación compuesta, se debe explicar no tanto por fidelidad al modelo clásico sino como innovación del nuevo género romance e hispánico. Fernando Cabo [1992], en un magnífico trabajo dedicado a deslindar pragmáticamente los límites de la picaresca, definió tres dimensiones fundamentales para la configuración del género literario: autorial, de la recepción y crítica. Nos faltaría, para el nuestro, precisamente, la última. La dimensión autorial no parece difícil de ser demostrada en las múltiples referencias que encontramos en las obras; de igual manera, la dimensión receptiva de género también se ha confirmado con los ejercicios de *imitatio* por parte de los autores del XVI español y con los ávidos, aunque escasos, lectores de estas narraciones. Será la consolidación de una dimensión crítica del género la que no ha acabado de instaurarse. No obstante, las bases tomadas por los preceptistas del XVI —de manera singular por Pinciano en España— en la novela griega y en especial en Heliodoro, cumplen de manera sobrada lo que sincrónicamente no teníamos, es decir, la poética del nuevo género, ahora felizmente apuntada por los trabajos recientes de J. Lara Garrido [1984 a y b], Jiménez Ruiz [1992], A. Cruz Casado [1989 y 1993] y J. González Rovira [1995 y 1996].

No significa lo dicho hasta ahora que no debamos acercarnos al *Clareo* o a la *Selva de aventuras* sin remitirnos a la tradición de géneros precedentes, ni estudiar cómo se repiten, en qué medida se plantean, cómo se desarrollan o de qué manera se varían aquellos rasgos comunes en la línea de trabajos más tradicionales, singularmente los de Teijeiro Fuentes [1988]; la diferencia estribará en la valoración final: por no repetir fielmente argumentos, motivos y funciones de los personajes, la obra no debe considerarse fuera de un género que ella misma, en comunicación con otras, establece; las características del género nuevo las proponen precisamente las nuevas obras. En este trabajo trataremos de combinar la perspectiva inductiva de la crítica tradicional —aprovechando sus valiosas aportaciones— con la deductiva a partir de las dos obras propuestas como canónicas representaciones del género en el XVI. Por ello partiremos de la poética del género de base clásica para evaluar diferencias y coincidencias del nuevo género hispánico. Contaremos, no obstante, con una limitación grave: la configuración del género ha de construirse, de manera obligada, a partir de todas las obras que puedan, restringida o abiertamente, pertenecer a él. Nosotros, sin embargo, nos tendremos que limitar a los textos del siglo XVI, precisamente los menos numerosos, aunque, como pensamos demostrar, no los menos significativos.

La novela griega triunfa en el siglo XVI porque presenta un modelo de narración evasiva, entretenida, que se acerca al horizonte de expectativas de los nuevos lectores del Renacimiento, educados en una ideología y una sensibilidad diferente a la medieval [González Rovira, 1995, p. 124]. Esta aceptación se concentra en ciertos círculos cultos, especialmente erasmistas [Bataillon, 1966, p. 622], que la reciben como imitación clásica y como moralmente intachable. Desde esta aceptación se hacían más

contundentes las objeciones a los libros de caballerías y a otras prosas de ficción no moralmente provechosas. Esta propuesta de *otium cum dignitate* ciceroniano y su enfrentamiento a los libros de caballerías aparece a las claras en una carta con la que Reinoso acompaña su obra:

Esta historia pasada de Florisea, yo no la escribí para que sirviese solamente de lo que suenan las palabras, sino para avisar a bien vivir, como lo hicieron graves autores que, inventando ficciones, mostraron a los hombres avisos para bien regirse, haciendo sus cuentos apacibles por inducir a los lectores a leer su escondida moralidad, que toda va fundada en gran punto y provecho. [...] Y así, ninguna cosa hay en toda aquella historia que no tenga algún ejemplo para bien vivir. Por lo cual, quien a las cosas de aquel libro diere nombre de vanidades de que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise decir, porque en verdad que ninguna palabra escribí que primero no pensase lo que debajo quería entender. (*Clareo*¹, Carta a Juan Micas, pp. 196-197)²

En España, esos grupos erasmistas y cultos son los introductores de estas narraciones por medio de traducciones³, imitaciones o recreaciones como la de Reinoso⁴. De ese sector minoritario y marcado ideológicamente por las nuevas ideas, con base humanista, procedentes de Europa, saldrán los preceptistas y los propios

¹ Las citas proceden de la edición de M. A. Teijeiro Fuentes, Alonso Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea y los Trabajos de la sin ventura Isea* (1552) como del mismo editor procederán las de Jerónimo de Contreras, *Selva de Aventuras* (1565-1583).

² Coinciden así la interpretación de Jacques Amyot, traductor de Heliodoro, y la del primer representante del género en España, Núñez de Reinoso, y son, por lo tanto, prueba de la recepción del género en la Europa del XVI. Recordemos unas palabras del traductor francés según la edición de Fernando de Mena, que recoge el prólogo original, publicada por López Estrada: «es menester algunas veces, cuando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos para le apartar de tristes pensamientos y imaginaciones, o, a lo menos, usar de algún descanso y alivio para le tornar después a poner más alegre y vivo en la consideración y contemplación de las cosas de más importancia». Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, p. LXXVIII.

³ Sobre las traducciones de Heliodoro, véase González Rovira [1995b], trabajo en que se saca a la luz una nueva traducción toledana de Heliodoro, fechada en 1563 y que puede explicar la influencia del género griego en la segunda mitad del XVI, porque la sola edición de Amberes no parecía suficiente y la de Fernando de Mena es posterior. Asimismo puede justificar, literariamente, el cambio de Contreras con respecto a la primera y segunda versión de su *Selva de aventuras*.

⁴ El primer traductor de Heliodoro en España tal vez haya sido Francisco de Vergara, cuyo texto se perdió cuando estaba preparado para la impresión hacia 1548. Fue erasmista, procedente de una familia vinculada a las letras y perseguido por la Inquisición. La primera edición que se conserva, realizada a partir de la edición francesa de Amyot, fue hecha por un «anónimo amigo de su patria», en Amberes (1554) y mucho más tarde reeditada en 1580 en Salamanca. El autor que se esconde en el anonimato era un exiliado en Amberes, tal vez converso, y con un sustrato erasmista claro. De 1552 y editada en Venecia es *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, de Núñez de Reinoso, converso, exiliado en Venecia y acompañante de la familia Nasi en su diáspora. Como veremos y ya es conocido, Reinoso parte de otra novela griega, *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio que, sin embargo, no será traducida al español hasta 1617 (*Los más fieles amantes Leucipe y Clitophonte*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1617; traducción indirecta a partir de la italiana de Coccio). Parece haber habido otra traducción por Pellicer, que tenía licencia y aprobación en 1628, y que le fue robada. La supuesta traducción de Quevedo, cuya inconsistente referencia aparece en el *Anacréon castellano* (1609), está descartada por González Rovira [1995 a y b] y Cruz Casado [1989]. En concreto, sobre la traducción de *Leucipe y Clitofonte*, véase el trabajo de Cruz Casado [1989b].

escritores imitadores e iniciadores del nuevo género en el siglo XVI. Por ello su repercusión será, en principio, minoritaria,⁵ lo que se demuestra por el escaso número de ediciones de las obras.

Esta situación también tiene un reflejo en las alusiones en nuestro Siglo de Oro a los dos autores griegos. Ha sido un lugar común señalarlas como abundantísimas e innumerables, pero, como ha demostrado González Rovira [1995, pp. 157 y ss.], son escasas, tópicas y, si se comparan con las de otros autores clásicos como Homero, Virgilio, Ovidio y Apuleyo, poco significativas cuantitativamente. Todavía más llamativa es la ausencia entre los preceptistas españoles de estas referencias, ceñidas, cuando las hay, a dos cuestiones concretas y convertidas en tópicas: la poesía en prosa y el comienzo *in medias res*⁶.

Con todo, señalaremos dos lugares en que Heliodoro y Aquiles Tacio son traídos como autoridad y base de explicaciones teóricas: los comentaristas gongorinos y la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano. No es ahora el momento de fijarnos en los primeros⁷; ilustrativo será, en cambio, acercarnos al segundo, más provechoso para el género que ahora analizamos y, por otro lado, único preceptista del XVI que lo estudia. Un rápido repaso a sus propuestas, las cuales según Consuelo de Frutos [1996], tienen una base tasiiana muy clara⁸, nos ha de servir para explicar los elementos capitales de la poética [Cruz Casado, 1989 y 1993]⁹ de la narración bizantina española que se pueden resumir en los siguientes: la relación entre prosa y poesía, o la llamada poesía en prosa; la narración de la poesía (la literatura) como historia; la búsqueda de la verosimilitud; el tema amoroso como argumento principal de la fábula y el estilo medio como marco elocutivo general.

⁵ La historia de esta recepción —que ha sido minuciosa y claramente detallada por González Rovira [1995, pp. 119-156 y ss.]— demuestra que el momento de eclosión de estas narraciones coincide con la publicación de Reinoso y se acerca a la edición de Contreras, para decaer a finales del XVI y vivir luego su mejor época en los primeros del siglo XVII, ya con la presencia del *Persiles* cervantino y del *Peregrino en su patria* de Lope.

⁶ Se llegará incluso en el XVII a manifestar discrepancias críticas con ciertos aspectos de Heliodoro y Aquiles Tacio lo cual anularía la acogida favorable y unánime en el Siglo de Oro.

⁷ Estudiados a este respecto por Cruz Casado en varios trabajos [1986], [1987] y [1990].

⁸ Consuelo de Frutos [1996] señala las deudas de Pinciano con T. Tasso tanto de sus *Discorsi dell'arte poetica e in particolari sopra il poema eroico* (1587) como de los más cercanos cronológicamente a la obra del español *Discorsi del poema eroico* (1594); según la autora, toma pasajes literales de esta última obra del tratadista italiano, publicada dos años antes que su *Philosophía*.

⁹ Este trabajo de 1993, que tiene un título significativo («Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas»), demuestra la necesidad de establecer una poética del género para estudiarlo cabalmente: «Podemos concluir, por lo tanto, que la fábula de la narración de aventuras peregrinas tiende a presentar como rasgos estructurales el comienzo *in medias res*, un cuerpo narrativo compuesto de peripecias y agniciones, o nudos y sus correspondientes solturas, confluyendo el último reconocimiento con un final feliz [...]. Entre las características restantes, enumeradas sin ánimo de exhaustividad, encontramos el carácter verosímil que deben presentar los acontecimientos narrados, la mezcla horaciana de elementos placenteros con otros provechosos a lo largo del relato y el empleo de una forma de expresión mediocre, en el sentido retórico del término» [Cruz Casado, 1993, p. 266]. Antes, en su tesis de 1989, el mismo crítico dedicaba el capítulo III («Cuadro teórico de un libro de aventuras peregrinas») a la presentación de la poética del género.

Julio César Scaligero (*Poetices libri septem*, 1561) fue de los primeros en presentar las *Etiópicas* de Heliodoro como un modelo de poesía épica en prosa¹⁰ y en la misma línea estará Alonso López Pinciano. Heliodoro servirá, además, para ilustrar con su texto aquellos aspectos que Aristóteles no definía y que tanto fueron discutidos en el XVI. El autor griego justifica y dignifica, desde su clasicismo, la prosa para la narración épica y fomentará, por cierto, la separación, precisamente en este mismo siglo, de la epopeya en verso. Éste será el modelo que seguirá la narración bizantina.

Otro de los debates candentes, también a partir de Aristóteles, era la distinción entre historia y poesía. De nuevo Heliodoro es presentado como modelo de historia ficticia¹¹ que guarda el decoro, es decir, que es coherente en las coordenadas espacio-temporales y adecua estilo —dicción— y comportamiento de personajes y acciones¹². Y además lo es desde el exotismo que dio pie a las narraciones imaginarias posteriores. Estas narraciones, presentadas como historias ficticias verosímiles tienden, en la tradición hispánica, a un acercamiento espacio-temporal que ha llevado a algunos críticos a hablar de la *reacción nacionalista* de, por ejemplo, Lope, poniendo de manifiesto así un concepto particular de literatura que hoy no compartimos. Sin embargo, nuestros dos autores del XVI familiarizan y acercan historias y personajes a lugares menos exóticos, tal vez para potenciar la verosimilitud y poder así «aprovechar» más al lector. No creemos, sin embargo, que haya que ver en esto una forma de *realismo*. Se trata, más bien, de una característica de la tradición bizantina que tiende declaradamente a conjuntar el deleite con el aprovechamiento moral, más efectivo si la historia se hace cercana al receptor. La verosimilitud, pues, ha de fomentar la *admiratio*, conciliando lo maravilloso con lo verosímil.

Otra de las bases fundacionales del género es la centralidad del argumento amoroso dentro de la fábula. Será Heliodoro quien justifique y prestigie este nuevo enfoque temático dentro de la narración áurea. Para Pinciano, por lo tanto, la épica amorosa será moralmente válida. Y dentro de este asunto, la perspectiva adoptada por Heliodoro (aunque no exactamente igual en Aquiles Tacio) es la de subrayar la defensa de la castidad y el dominio de las pasiones para magnificar la virtud de los

¹⁰ Aurora Egido [1990, pp. 100-101] comentará: «La *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, aparecida a mediados del siglo XVI, iba a convertirse en el modelo por antonomasia de la prosa poética. Los erasmistas la tuvieron por novela modélica y sus técnicas fueron imitadas no sólo por la novela pastoril, sino por otras formas narrativas, además de dejar su impronta en el teatro y en casi toda la obra de Cervantes. El bizantinismo influyó en la composición, pero también enseñó los márgenes de la verosimilitud y la búsqueda de la deseada armonía entre poesía e historia que discutieron los neoristorélicos».

¹¹ Sobre el resbaladizo asunto de la definición de ficción, véase la esclarecedora aportación de Fernando Cabo [1994]; en ella se subraya la inestabilidad del término antes y en especial en este momento de las discusiones aristotélicas renacentistas. Véase, sobre el mismo asunto la obra ya clásica de William Nelson [1973]. Y la nota de C. H. Rose [1983, pp. 102-103, n. 28]: «But rather than writing fictionalized history, Reinoso embarked on what might be termed the creation of an allusive historical fiction. Consciousness of their plight may have induce in *converso* and *morisco* authors alike the sense of their place in time necessary for essaying the historical novel long before Luckács discerns its presence in the industrial age».

¹² Comenta González Rovira [1994, p. 341]: «Frente a las discusiones sobre la necesidad de una base histórica para la epopeya, observable en Homero y Virgilio, la verosimilitud de la novela del “prudéntísimo” Heliodoro radica en la distancia espacio-temporal de la acción respecto al lector, quien no puede verificar la falsedad de la misma: “puso reyes de tierra ignota, y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como antes está dicho, de su argumento” (*Philosophía*, vol. III, p. 195)».

protagonistas que, dentro de la tradición hispana, llegan a superar los modelos clásicos, como hará, por ejemplo, Núñez de Reinoso. Este sobrepujamiento de la castidad contumaz e intachable de los protagonistas, que suele ser magnificado en los textos del XVII, se abre a un castigo, ausente en la tradición clásica, cuando los héroes no adoptan una postura decorosa o, muy raramente, se proyecta como una actitud de desengaño ante el fracaso del amor humano, como sucede con la primera versión de la *Selva de aventuras* de Contreras, la cual años más tarde rectificará.

Señalemos, por último, el estatuto particular del estilo que se propone a partir de Heliodoro. Ha de ser una elocución apropiada para la representación mimética de la realidad que sea coherente (decorosa) con la variedad de personajes y situaciones y, al mismo tiempo, accesible a un público mayoritario al que pretende instruir deleitando [González Rovira, 1995, p. 239]. Para ello propugnará un estilo medio como marco general en el que tendrán cabida la variedad de discursos retóricos clásicos (demostrativo, deliberativo y judicial), como muestran Contreras y Reinoso en sus narraciones.

Sobre estas bases se asienta la narración bizantina española, la cual, desarrollando las diferentes técnicas y los recursos narrativos y temáticos concretos —procedentes o no del género clásico— que estos principios favorecen, podemos definir ahora de manera más precisa. Denominamos *narraciones bizantinas españolas* a los textos que, partiendo de un modelo de narración griega (singularmente *La historia etiópica* de Heliodoro), se asientan sobre los principios poéticos siguientes: poesía en prosa, dignidad de un argumento amoroso verosímilmente contado, destinado a provocar la admiración y que se presenta como historia ficticia; ésta incluye, en el espacio cambiante exigido por un viaje, un proceso de encuentro-reencuentro de una pareja enamorada en el que se suceden distintas peripecias que muestran la ejemplaridad de los protagonistas y conducen finalmente con el premio a su comportamiento discreto: el matrimonio cristiano.

Si mantenemos que el nuevo género se manifiesta por medio de una ruptura acumulativa en un ambiente literario caracterizado por la transtextualidad en el XVI y tiene por mejor y primer ejemplo el *Clareo*, también hemos de subrayar que existen obras que manifiestan rasgos que obligadamente aparecerán en otras narraciones del XVI y anteriores. Pertenecen a otros géneros o subgéneros, muchos de ellos de raigambre medieval los cuales se convierten en precedentes inmediatos de la narración bizantina española.

Entre los textos más cercanos señalaremos los llamados «relatos caballerescos breves»¹³, obras que estructuralmente se organizan a partir de un viaje que culmina con un reencuentro y el matrimonio, que tienen una finalidad ejemplar cristiana, y comparten el inicial protagonismo del caballero con el de su compañera enamorada¹⁴, protagonismo que desde el mismo título subraya la separación y reencuentro de

¹³ «historias caballerescas del XVI» los denomina Nieves Baranda [1991], etiqueta que vuelve a emplear en su edición *Historias caballerescas del siglo XVI* [1995]. Víctor Infantes [1991], por su parte, los llama «relatos geminados», haciendo referencia a la acción repartida entre los dos protagonistas. Véase, ahora, el número que la revista *Voz y Letra*, VII (2), 1996, ha dedicado a este asunto.

¹⁴ Estos rasgos, constitutivos de una poética similar y precedente a las narraciones bizantinas, han sido estudiados por A. Cruz Casado en [1994].

ambos¹⁵. De todas ellas destaca la historia de *Flores y Blancaflor* por ser la más difundida y también la que se proyecta inicialmente como una peregrinación, contiene motivos genéricos cercanos a nuestras narraciones (oposición familiar, separación, cautiverio, viajes, salvaciones milagrosas...) y porque, lo más importante, en ella se produce una cristianización de los motivos clásicos de las novelas griegas.

Otras tradiciones también intervienen en este proceso de preparación para el nuevo género: la ficción sentimental es una de ellas [Deyermond, 1995, pp. xxvi-xxvii]. Su representante más cercano será la *Quexa y aviso contra amor* de Juan de Segura (1548), integrada en el *Processo de cartas de amores*, en el que se narra el reencuentro y la muerte, por cierto, de dos esposos Luzindaro y Medusina. El mismo desenlace trágico, ajeno a la tradición clásica, encontramos en el precedente inmediato más claro de todo el género: el *Libro del Peregrino* de Iacomo Caviceo (1508) traducido al castellano por Hernando Díaz (Cromberger, Sevilla, 1520) [González Rovira, 1994-1996].

En la obra y en la traducción de Díaz se produce un fenómeno importante de convergencia de las dos corrientes que desembocan en las narraciones bizantinas españolas: por un lado, están presentes la tradición medieval que continúa relatos de origen oriental, árabe o incluso propiamente bizantino incluidas en las narraciones caballerescas, sentimentales, pastoriles o folclóricas; por otro, recoge la vertiente clasicista procedente del humanismo renacentista que recupera directamente a Heliodoro y a Aquiles Tacio, de cuyas traducciones la versión de Hernando Díaz es estrictamente contemporánea.

Esta versión introduce unas modificaciones con respecto al original italiano que tal vez justifiquen la gran aceptación que el texto tuvo en la España de su tiempo¹⁶, hasta aparecer en el *índice*¹⁷. Las variaciones que más nos interesan serán aquellas que se dirigen a un mismo fin: la hispanización del relato. Entre ellas se encuentran la sustitución de personajes italianos o mitológicos por españoles y la introducción, desde el primer momento, de un diálogo intertextual con *La Celestina* que, a nuestro juicio, lleva la narración hacia un final desgraciado, con el matrimonio y posterior muerte de los protagonistas¹⁸. En ese mismo proceso de acercamiento, que representa un claro

¹⁵ *La historia de la linda Magalona, fija del rey de Nápoles y del muy esforçado cavallero Pierres de Provença, y de las fortunas y trabajos que passaron; La historia del muy valiente y esforçado cavallero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana; La historia del noble cavallero París y de la muy hermosa donzella Viana.*

¹⁶ Hasta otras cinco ediciones, además de la primera. Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, p. 167, equipara esta traducción con la hecha por Boscán del *Cortesano*. Cfr. González Rovira [1994-1996, pp. 52-53]. Entre las principales modificaciones, notaremos: la del título (Caviceo, *Libro del Peregrino* vs. Hernando Díaz, *Libro de los honestos amores de Peregrino y Ginebra*, nótese la aparición de la protagonista femenina); el diferente diseño editorial en el que se reemplaza la división en libros por una de capítulos, refundiéndose algunos de la versión original; la presencia de una dedicatoria y de un poema final; la distinta presentación del protagonista...

¹⁷ Las razones de que este libro sufriera la censura del *índice* las expone Cruz Casado [1989, pp. 244-245]: erotismo, tretas sacrílegas, relación de Hernando Díaz con grupos espiritualistas perseguidos por la Inquisición; González Rovira [1994-1996, p. 52, n. 5] añade «el virulento discurso de Anastasia contra la vida monástica».

¹⁸ Lo que, a su vez pone a la obra en relación con la ficción sentimental y, en última instancia, con la *Quexa y aviso contra amor* de Juan de Segura. De igual forma, este final no feliz, ajeno a la tradición clásica,

anuncio del nuevo género, el discurrir de los protagonistas por un espacio cercano como España también ha de considerarse novedoso y lo veremos presente en las obras de Reinoso y Contreras¹⁹.

También en el siglo XVI, y con posterioridad a las obras de Reinoso y Contreras, hallamos dos narraciones que son influidas por la novela griega pero que, precisamente por no representar el cambio cualitativo por acumulación que indicábamos como señal inequívoca del nuevo género, no se suelen considerar dentro de él. Se trata de *Lidamarte de Armenia* (1568) de Frías y Balboa y *Viaje y naufragios del Macedonio* (1578) de Juan Bautista de Loyola²⁰.

Todas las obras señaladas —y alguna otra más lejanamente— cumplen con dos funciones importantes con respecto al género narrativa bizantina española: por un lado, ofrecen a los autores distintas reelaboraciones y modificaciones sobre la base del género clásico; por otro, crean un ambiente entre el público y entre los propios autores, un clima propicio que alimentará el nuevo molde genérico, cuyo primer representante es la obra de Núñez de Reinoso, poeta converso, alcarreño y exiliado en Venecia y Constantinopla: *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*.

Esta narración suscitó más de un juicio desfavorable precisamente desde consideraciones estáticas del modelo genérico o malinterpretaciones de su estructura. Así, Antonio Vilanova (1949) [1989, p. 363] la entendió como inmadura y primeriza²¹ y, más cercanamente, Cruz Casado [1989, p. 337] y [1994] como fragmentaria e inacabada²². Pero es difícil de justificar, por ejemplo, esto último, cuando la narración

puede recordar el desengaño de Luzmán en la primera versión de la *Selva de aventuras* de Contreras y, al tiempo, justificaría las «desviaciones» del canon clásico en otras obras posteriores del género bizantino español como el *Eustorgio y Clorilene* de Suárez de Mendoza o la anónima *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*.

¹⁹ Es también elemento novedoso la introducción de los ermitaños, contrapunto del héroe peripatético que aconsejan moralmente al protagonista. Igualmente, el viaje al más allá (Infierno y los Campos Elíseos) del peregrino en busca de Ginebra recordará escenas y descensos similares en el *Clareo*.

²⁰ La primera parece más bien un libro de caballerías tardío que contiene motivos aislados de la novela griega (principio *in medias res* e historias interpoladas), además de distintos elementos concretos de las narraciones clásicas. Señala su editora moderna, Marie Lee Cozad: «Adaptó Frías toda la novela bizantina *Dafnis y Cloe*, casi toda la de Teágenes y Cariclea (la *Historia etiópica* de Heliodoro), aunque cortada en dos, y unos pocos episodios de la primera parte de *Leucipe y Clitofón* [...]. Es quizá el primer autor español influido por *Dafnis y Cloe*, y de los primeros en adoptar la novela bizantina extensamente» [Cozad, 1988, p. CXXIII] citado por González Rovira [1995, p. 441].

A la segunda de ellas, de Juan Bautista de Loyola, la considera González Rovira [1995, p. 441] «novela de peregrinación», por carecer de uno de los elementos poéticos esenciales dentro del género como es el asunto central amoroso.

²¹ «El carácter inmaduro y primerizo de esta novela se demuestra en la fusión claramente perceptible de elementos sentimentales, bucólicos y caballerescos dentro de la estructura de la novela bizantina» [Vilanova, 1989, p. 363]. Justamente lo contrario si adoptamos otra posición crítica con respecto al género. Están los elementos propios del género español, como el propio Vilanova señala a continuación.

²² «Una lectura atenta del *Clareo y Florisea* nos produce una sensación de fragmentarismo, de obra inacabada y abierta a modificaciones. En este fragmentarismo intervienen, sobre todo, la falta de un final y de un principio en la narración» [Cruz Casado, 1989, p. 337]. El mismo juicio volverá a repetir Cruz Casado [1994b, p. 30], aunque en ese trabajo mantendrá que la «Historia de Felisindos» antes que caballerisca es

se presenta totalmente cerrada desde un yo que narra en presente una historia que le ha llevado a su estado de desolación. Ese presente del relato es el mismo en el Capítulo I y Postrero; se trata, como se ve, de una estructura muy cercana a la del *Lazarillo*, obra, por demás, estrictamente coetánea. Isea nos narra también un caso, su historia, la que causa su tristeza y desesperación, desde la que habla. Y, como la narración picaresca, también lo hace a un destinatario explícito, en este caso a unas «piadosas señoras». No queremos, sin embargo, apurar afinidades antes de mostrar algunas de las características de esta narración bizantina.

Lo es precisamente porque desarrolla las bases poéticas que hemos señalado, aunque se aleje de muchos de los motivos y funciones concretas del género clásico; de esta forma indicará un género diferente. La primera variación y más importante tiene que ver con la modalización. Estamos ante una narración en primera persona y ello irá acompañado de ciertas características estructurales que explican mejor la obra que la simple suma o asunción de las distintas tradiciones comúnmente señaladas (pastoril, caballeresca, bizantina...). Creemos, con Jiménez Ruiz [1992, p. 137], que para entender la estructura del *Clareo* es necesario distinguir dos planos narrativos diferentes: uno presente (A) —señalado por los «agora», «aquestos»— desde el que la protagonista relata toda la obra²³; y otro (B) conformado por el conjunto de los episodios que la narradora presenta como pasados. De tal forma que el plano (A) enmarca, limita y cierra los relatos del plano (B). Se trata de una diferencia capital con respecto al género clásico, porque la presencia de un narrador en primera persona que cuenta en forma de testigo o protagonista las aventuras que padeció o vio busca ante todo la verosimilitud y la ejemplaridad del relato, elementos estos que estimamos esenciales en la configuración del género. De la misma forma, tampoco se produce un comienzo *in medias res* porque la arquitectura de la narración no lo permitiría.

En principio Isea, la narradora Isea (directa descendiente de Iseo o Isolda y no tanto de Fedra o Medea de Séneca, como proponen Teijeiro y Cruz Casado) es un personaje proyectado a partir de la Mélite tacia, pero que Reinoso dibuja con trazos bien diferentes, cifrados en su sensualismo más desesperado y refinado, su conciencia de

bizantina, *stricto sensu*, y procedente de narraciones del siglo XIV: «no existe tal estructura caballeresca, sino que se trata de un libro de aventuras bizantinas, tomando este término en su estricto significado y aplicado, sobre todo, a la novela bizantina del siglo XIV» [Cruz Casado, 1994, p. 33]. Su opinión sobre la estructura no es sostenible de ninguna manera porque, al igual que el *Lazarillo*, Isea está contando un caso, su infelicidad, desde una posición de presente que narra el pasado. Cuando ambos tiempos se funden (Cap. I y Postrero), empieza y remata la narración.

²³ «[...] así nos quedamos allí algunos días, de los cuales hasta que la fría tierra reciba en sí este atribulado y cansado cuerpo, yo tendré memoria y soledad, y derramaré infinitas lágrimas, como hago *agora* escribiendo *esto que aquí escribo*, rompiendo *estos valles adonde me hallo* con grandes suspiros, los cuales doy y daré hasta el fin de mi vida, sin tomar consejo de ninguno porque ni me aprovecha ni lo quiero». (*Clareo*, XI, p. 102).

«lo pusimos por obra con muchas lágrimas de todos ellos y no menos de nosotros; pero no fueron entonces ningunas para las que *agora* son. ¡Oh triste de mí, y quién nunca partiera de *aquella* tierra, o ya que partía muriera ahogada en la brava y alta mar, y fuera tragada y comida de los peces della, y no haberme venido a vivir en *aquestos* valles, adonde a todas horas lloro, a todas horas suspiro, a todas horas peno, a todas horas me quejo, a todas horas muero, a todas horas cuido, a todas horas grito, a todas horas rompo con suspiros los cielos, los valles y montes, y ablando las peñas, detengo los ganados y espantos los pastores y ningún remedio hallo!» (*Clareo*, XII, p. 108) [cursiva nuestra].

fracaso (no consigue a Clareo) y su carácter melancólico que Bataillon [1964, p. 77] y más tarde C. H. Rose [1971, pp. 21-60] han interpretado como expresión del origen converso de Reinoso, presentando a Isea como portavoz del escritor [Cruz Casado, 1990b]. Sin menospreciar la influencia sobre el texto del origen converso y el exilio de Reinoso, no creemos que deba ser entendido en su totalidad como obra en clave criptojudía, aunque algunos episodios se puedan ajustar más fácilmente a esta clave exegética²⁴.

El yo confesional se explica porque Isea se decide a «escribir esta [su] obra» presente en el plano (A). Esta decisión justificará, dentro del relato, el resto de las narraciones, incluso las ajenas a este personaje, pero de común punto de vista, como la del marinero que comprende los capítulos III y IV y la de la doncella que cuenta la historia de Casiano y Falange en el capítulo X:

—Grandes cosas nos habéis dicho. Pero, ¿cómo sabéis vos todo eso que nos habéis contado? —respondió Clareo.

—Yo os lo diré —dijo el marinero. Pocos días ha que en esta mi nao pasó una doncella que a estas cosas y otras mayores de aquesta infanta me contó, las cuales serían muy largas de contar.

—Decídnoslas todas —respondió uno de los compañeros de Clareo, que Rosiano se llamaba— porque muy gran placer recibiremos todos en sabellas y así podremos mejor pasar el gran fastidio de la desabrada mar.

Capítulo Tercero

En el cual cuenta las cosas de aquella ínsula a Clareo y a los de su compañía.

—Habéis pues de saber —dijo el marinero— que... (Clareo, II-III, pp. 70-71)

Nosotros, quedando espantados de aquella aventura, nos llegamos cerca de la barca y, como es uso de nobles, comenzamos de consolar aquellas doncellas, deseando saber quién fuese los que allí venían y la causa por qué allí los traían, las cuales, después de haber más amansado su llanto, entendiendo nuestro deseo, nos comenzó la una de dellas, tomando licencia de las otras, a decir desta manera:

—Habéis de saber, corteses y nobles señores, que en la ciudad de Valencia... (Clareo, X, pp. 93-94)

Dos circunstancias más queremos subrayar con respecto a este Yo narrador que aparecen desde el primer párrafo de la obra: su condición femenina y la función autoconsolatoria de su escritura, ambas bien patentes en:

Si mis grandes tristezas, trabajos y desventuras por otra Isea fueren oídas, yo soy cierta que serán no menos lloradas que con razón sentidas; pero con todo, pienso que pues mis tristes lágrimas ablandaron y enternecieron las duras piedras, que así hará a los blandos y tiernos corazones, so pena que no siendo así, confesarán que son más duros que las duras peñas. *Esta mi obra, que solamente para mí escribo, es toda triste, como yo lo soy; es toda llanto y*

²⁴ C. H. Rose vuelve a insistir, desde la perspectiva criptojudica, en su interpretación años más tarde: «From his venetian haven, Reinoso composed a fictional journal which is the factual catalogue of his misfortunes» y «Reinoso composed his *roman à clef* for a group of «enterados», whose lives, like his own, had been touched by the workings of the Holy Office» [Rose, 1983, p. 102].

de grandes tristezas, porque así conforme con todas mis cosas y tenga el hábito que yo tengo. *Cuenta fortunas ajenas porque mejor se vea cuán grandes fueron las mías*, y aún al presente son. (*Clareo*, I, p. 67) [cursiva nuestra]

Yo femenino y autoconsolación tienen justificación literaria anterior tanto en los *Tristia* de Ovidio como en la *Fiammeta* de Boccaccio, además, por supuesto, en la ficción sentimental, de las *Églogas*²⁵ de Garcilaso o la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro. Sin embargo, la influencia de Ovidio, como señala Jiménez Ruiz, no se limita al tono, a la *saudade* de la protagonista o al consuelo personal que supone la escritura. Tiene una repercusión estructural porque se trata de una

confesión elegíaca (plano A) que se derrama a lo largo de toda la obra y que marca la estructura dual; tal que en sus modelos literarios, hay un «aquí» y un «allí», un «antes» y un «ahora»: un Yo triste (A) que confiesa sus desventuras (B) [Jiménez Ruiz, p. 138].

Desde ese primer plano enmarcador del yo del capítulo I y del Postrero, también se deben interpretar las apelaciones a las destinatarias (narratario) de las quejas del yo. Este destinatario (plural que no múltiple) comparte el mismo plano en el relato que el yo y desde él se justifica:

piadosas y generosas señoras, a quien mis palabras enderezo (*Clareo*, I, p. 68)

que allí buscase las hierbas que decía, las cuales considerad, piadosas señoras, cuáles serían (*Clareo*, XIII, p. 114)

y más me queje pasando la vida agora, generosas señoras, podréis oír (*Clareo*, XIX, p. 137)

Ya hemos apuntado que la posición melancólica y autoconsolatoria del yo y su condición femenina están influidas en gran manera por la *Fiammeta* y por *Menina e moça*, que tal vez Núñez de Reinoso conoció de forma manuscrita:

Os tristes o poderão ler. Mas ai não os houve mas depoi que nas mulheres houve piedade. Nas mulheres, sim, porque sempre nos homens houve desamor. (...) *Meu amigo verdadeiro*, quem me vos levou tão longe? Que vós comigo e eu convosco, sós, soíamos passar nossos nojos grandes, e tão pequenos para os de depois! (Ribeiro, *Menina e moça*, p. 57)

Né m'è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga, anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro, però che sí miseramente in me l'acerbità d'alcuno si discuopre, che gil altri simili imaginando, piuttosto schernevole riso che pietose lagrime ne vedrei. (Boccaccio, *Fiammeta*, p. 4)

No son, sin embargo, idénticas estas influencias: en *Menina e moça* el procedimiento formal del destinatario no es equivalente a la *Fiammeta* o al *Clareo*, aunque el tema sea el mismo, porque el narratario es «*Meu amigo verdadeiro*». En la obra portuguesa, así como también en el *Clareo*, este destinatario ha de vincularse a la presencia de los

²⁵ La influencia de Garcilaso es subrayada por Cruz Casado [1989, pp. 504-506] y Jiménez Ruiz [1992] apunta la *Égloga II* en particular.

confidentes típicos de la lírica gallego-portuguesa o de la lírica de tipo tradicional española. El yo relata a sus próximos (amigo, madre, naturaleza) sus penas de amor.

Habrà que añadir un eco no lejano de la realidad social: se considera —tal vez arriesgadamente— que el público de la narración bizantina era mayoritariamente joven y femenino. Ya sucedía así con la novela griega clásica, cuyos autores incorporan a la mujer como lector implícito en sus obras [Egger, 1990, pp. 1-38]. También en la narración bizantina española el público femenino parece ser destinatario preferente de esta literatura; una literatura que busca una nueva sensibilidad y una forma diferente de ver el mundo. De ahí las nuevas características del género: desde el argumento amoroso como tema central hasta el declarado protagonismo femenino en el peso de las narraciones, como es bien patente en la obra de Reinoso y el papel clave de Isea.

Se confirmaría esta idea con la especial atención que tienen los moralistas del xvi, por ejemplo, en apartar a jóvenes y doncellas de las nuevas lecturas caballerescas, pastoriles, sentimentales y bizantinas:

¿Qué tienen que ver las armas con las doncellas, ni los cuentos de los deshonestos amores con las que han de ser honestísimas? [...] ¿Qué seguridad puede tener entre los cuentos de amores, la flaca y desarmada castidad, con los cuales, poco a poco y sin sentir, se inficiona el corazón tierno de la donzella o del mancebo y toma la muerte por sus propias manos? Ay algunas doncellas que por entretener el tiempo, leen estos libros, y hallan en ellos vn dulce veneno que les incita a malos pensamientos, y les haze perder el seso que tenían. Y por esso es error muy grande de las madres que paladean a sus hijas con este azeyte de escorpiones y con este apetito de las diabólicas lecturas de amor. (Juan de la Cerda, *Vida política de todos los estados de mugeres*, 1599) [Glaser, 1966, p. 405].

Cierta o no esta recepción especializada en el xvi, es evidente que Isea es mujer y desde esa perspectiva autorial narra su relato y lo hace además a quien mejor la podían comprender como eran las «piadosas señoras». Pero ¿cómo se aviene la subrayada dimensión solitaria de la escritura, tan ovidiana, con este destinatario explícito? Aparte de la posible existencia de cierto atavismo genérico, creemos que la escritura desde el aislamiento es una forma de autoconsuelo que será más efectivo si es compartido con quien puede identificarse por disfrutar una misma sensibilidad.

Este yo narrador tiene además un papel muy activo con respecto a su narración: la ordena e implica a los receptores en su relato. En primer lugar, es una narradora preocupada por su tarea y explica por qué, para quién y para qué escribe. A veces es consciente de que la historia se le escapa «porque aquí desto no hay más que decir, pues que esta historia no trata de aventuras de ninguno, sino de desventuras mías» (*Clareo*, xxvii, p. 168); es decir, que debe centrarse en su historia «porque como ésta no trate más que de mis trabajos, no hay para qué aquí se diga nada desto» (*Clareo*, xxvi, p. 161); también es consciente de su labor testimonial (yo testigo) «antes lo que digo lo hago más por hallarme yo presente a estas cosas que cuento que por ser cosa necesaria» (*Clareo*, xxvi, p. 161); adelanta («la disimuló con propósito de lo que adelante diré», vi, p. 77) o recuerda lo relatado: «Pasadas todas estas cosas que arriba os habemos contado», (xiv, p. 114); o anuncia la continuación de la historia de Felisindos (*Clareo*, xxvii, 171) y capítulo Postrero. Toda esta riqueza funcional del narrador, siempre desde el plano (A) del presente, no hace más que trabar la obra:

Y quién fuese aquella dama y los caballeros que con ella venían, y la causa de su venida a aquella corte, y la demanda en que andaban, se cuenta largamente en la historia de Felisindos; *porque como ésta no trate más que de mis trabajos, no hay para qué aquí se diga nada desto*; antes lo que digo lo hago más por hallarme yo presente a estas cosas que cuento que por ser cosa necesaria.

Tornando pues a lo que iba contando,... (*Clareo*, xxvi, p. 161)

Pero cómo pasó esta aventura y cómo se cobró Felisenda, se dirá muy largamente en aquella historia que de Felisindos tratará; porque esta aventura y otras muchas fueron por él acabadas, como muy largo se contará, *porque aquí desto no hay más que decir, pues que esta historia no trata de aventuras de ninguno, sino de desventuras mías*, y antes lo que cuento lo hago por la razón que atrás dije. (*Clareo*, xxvii, p. 168)

Y quien quisiese saber en qué paró esta aventura, y los amores de Arminador con esta infanta, lea la historia de Felisindos y allí lo hallará. (*Clareo*, xxvii, p. 171)

Bien sé que si esta obra en algún tiempo aportare a las riberas del río Henares, que piadosamente será leída, y mis penas sentidas y con razón lloradas, a la cual quise poner fin con propósito de en algún tiempo escribir la segunda parte; la cual de los hechos y grandes cosas de Felisindos tratará, y de lo que le aconteció en la demanda de la princesa Luciandra hasta llegar a la casa del Descanso y pasar el valle de la Pena, lo cual plega a Dios sea con tener más reposo y sosiego de lo que agora tengo (*Clareo*, cap. Postrero, 194). Fin de la obra.

Precisamente, esta función coordinadora de las distintas tradiciones que se han señalado en el *Clareo* (sean las más evidentes la bizantina y caballeresca como la pastoril o cortesana) y que se han visto como unidades aisladas, es también tarea fundamental de Isea en tanto yo narrador. Todos estos elementos no son más que episodios de las aventuras padecidas por Isea, que sirven para justificar el estado de tristeza y soledad de la protagonista. No son, por tanto, como siempre se ha dicho, ni base ni marco estructural.

Si pensamos, por ejemplo, en el modelo griego, imitado en la historia de *Clareo* y *Florisea*, Isea adopta una postura diferente a la tradicional. Isea está destinada al fracaso porque el héroe bizantino está predeterminado a reunirse felizmente con su esposa; *Clareo* resistirá los acechos de Isea (no caerá como en la obra de *Tacio*) y amará solamente a *Florisea*. *Reinoso*, pues, eligiendo a Isea como protagonista, escoge al perdedor, el contumaz fracasado, para relatar la historia; y a través de su único punto de vista, que es verosímil pero no objetivo, se nos explica la fábula. De ahí que hablemos de verosimilitud en la poética del género y nunca de realismo (como sucede con la picaresca). Se trata de una innovación importante con respecto al modelo clásico pero que no rompe la poética establecida. De la misma forma, que se trate de un personaje fracasado —al igual que el fracaso social del pícaro— es también novedad y se relaciona con otros géneros bien conocidos.

En cuanto a la integración de la tradición caballeresca (las aventuras de *Felisindos*), se produce por medio del papel de Isea como acompañante fiel, de sombra del caballero, incluso en su bajada a los infiernos. Tanto con respecto a las aventuras de *Clareo* y *Florisea* como a las de *Felisindos*, Isea aparece como una fracasada: los

enamorados se reúnen, Felisindos triunfa (xxvii) alcanzando la Casa del Descanso, mientras que ella llega a la ínsula Pastoril desde donde relata sus desgracias; ambas tradiciones no hacen más que reafirmar el estado de desolación de Isea.

Solo desde el reconocimiento de los dos planos temporales y narrativos (A) y (B) se entiende la llamada estructura simétrica de las aventuras de Clareo y Felisindos porque ambas se explican y se resuelven narrativamente en (B). Y también así deben entenderse la presencia de motivos recurrentes que enlazan las dos partes, por debajo del marco general que es el plano narrativo (A)²⁶.

La interpretación de las narraciones de (B) como episodios no integrados totalmente en el conjunto general de la narración produjo un debate erudito sobre las fuentes de la obra, debate que, sin embargo, ahora puede aportar datos sobre el modo de imitar, de componer, un escritor renacentista. Pocos autores son tan claros en el reconocimiento de sus deudas como el propio Reinoso:

Cuanto a en esta mi obra en prosa haber imitado a Ovidio en los libros de *Tristibus*, a Séneca en las tragedias, a aquellos razonamientos amorosos [Ludovico Dolce, *Amorosi Ragionamenti*] y a otros autores latinos, no tengo pena, porque no tuvieron más privilegio los que hicieron lo mismo de lo que yo tengo, siendo ellos todos harto más sabios e ingeniosos de lo que yo soy. (*Clareo*, p. 197, Carta «Al muy magnífico señor Don Juan Hurtado de Mendoza...», que se recoge junto a otra, dirigida a Juan Micas, en la edición manejada).

Se han rastreado, si bien no con exhaustividad salvo en un caso, las deudas de Reinoso con Ovidio (*Tristia* y *Metamorfosis*), Séneca²⁷ (*Medea*, *Fedra*), Virgilio (*Eneida* y *Geórgicas*), Garcilaso (*Églogas*, especialmente la II), Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro (*Menina e moça* y poemas), Feliciano de Silva (*Florisel de Niquea*), Boccaccio (*Fiammeta*) y, sobre todo, Ludovico Dolce y el *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio.

Estos dos últimos mantienen con Reinoso una relación particular por lo que respecta a las aventuras de Clareo y Florisea. El autor español imita²⁸ a Aquiles Tacio a través de los *Amorosi Ragionamenti* de Ludovico Dolce. Se ha debatido, a partir de unas palabras un tanto ambiguas del propio Reinoso, cuál era el conocimiento que tenía de la obra clásica: si C. H. Rose [1971] y A. Cruz Casado [1989, p. 508] y [1994, p. 26, n. 5] no creen imprescindible el conocimiento de Reinoso del total de la obra de Tacio, el resto de la crítica que se ha ocupado del asunto, suele repetir los argumentos

²⁶ Esos motivos que se repiten en las dos partes son: el personaje de Altayes, las ínsulas de la Vida y Deleitosa, el personaje de Felisinda. Y sobre todo el intercambio de motivos tradicionales: tópicos caballerescos como los gigantes, justas y torneos están presentes en las aventuras de Clareo; y tópicos bizantinos como el viaje marítimo oriental, corsarios y cautiverios aparecen en el relato caballeresco de Felisindos.

²⁷ El capítulo IX se aparta de Tacio-Dolce y remite a Séneca, *Fedra*, actos I y II: consejos de la Nutrex a su señora y descripción de la situación de inquietud. También esto está en la *Fiammeta* de Boccaccio, cap. I, al que sigue Reinoso en parte y en parte directamente a Séneca [Jiménez Ruiz, 1992, p. 144, n. 23]. Boccaccio y Reinoso se desvían de Séneca en una *amplificatio* de procedencia ovidiana. Dice Jiménez Ruiz: «tanto el tono melancólico general, como el tema central y la propia estructura del romance de N. Reinoso deben mucho a la «Elegía» de Boccaccio» [1992, 144, n. 23].

²⁸ «Por lo cual acordé de, imitando y no romanzando, escribir esta mi obra que *Los amores de Clareo y Florisea*, y trabajos de la sin ventura Isea llamo; en la cual no uso más que de la invención y algunas palabras de aquellos razonamientos» (Carta a Juan Micas, pp. 65-66).

de Zimic [1967], Teijeiro [1988], Jiménez Ruiz [1992] y González Rovira [1995]²⁹ a favor del conocimiento completo de la obra clásica al redactar, o en un momento un poco posterior, Reinoso su obra: es decir, el escritor conocía el modelo griego; lo adaptó, y transformó el comienzo de éste en su obra según sus necesidades narrativas, [Jiménez Ruiz, 1992, p. 136, n. 7].

Al igual que Hernando Díaz y su traducción del *Libro del Peregrino* de Caviceo, Reinoso cambia el diseño editorial de la obra, cambio que va más allá de lo formal y que explica otras transformaciones estructurales: elimina los libros e introduce capítulos presentando el capítulo con una concepción unitaria en el que recoge una materia concreta [Jiménez Ruiz, 1992, p. 142]³⁰.

Otras variaciones con respecto al modelo clásico son de interés, en particular para abordar distintos procedimientos estilísticos. En general, como ha señalado Cruz Casado, «Núñez resume y concentra los episodios y personajes, eliminando al mismo tiempo todas las digresiones del original que no eran pertinentes para el desarrollo del argumento» [Cruz Casado, 1989, p. 254]. Es decir, Reinoso utiliza el procedimiento de la *brevitas* para reducir aquellas demostraciones de retoricismo que se asociaron al auge de la Segunda Sofística en la novela griega. Especialmente claro es el episodio del juicio público, tópico final de las narraciones clásicas, desarrollado por Tacio en los dos últimos libros pero que Reinoso reduce drásticamente.

Pero tal vez sea más interesante señalar el procedimiento contrario, la *amplificatio*, que el autor emplea con mayor intención. Lo hará allí donde quiere proyectar o subrayar un significado concreto: por ejemplo en la proclamación de la castidad de Florisea. Tras una pregunta irónica de Tesiandro proclama ésta muy enfáticamente su castidad. Este discurso patético intensifica y amplifica la frase en Tacio:

¡ármate, pues, con estos instrumentos, toma ya contra mí los látigos, la rueda, el fuego y el hierro! Que te asesore en la batalla contra mí tu consejero Sóstenes. Yo estaré inerme y sola, una simple mujer, con mi libertad por toda arma, a la que ni hieren los golpes ni el hierro corta ni el fuego abrasa. Jamás la dejaré en tus manos. Y, aunque me quemes, no hallarás el fuego ardiente como ella. (Tacio, *Leucipa*, vi, p. 332, 4)

Mientras que en la obra de Reinoso:

— [¿]Doncella tú, dijo Tesiandro, habiendo andado entre cosarios? Por Dios que sí, sino si por ventura se tornaron eunucos o filósofos.

— [...] y con todo he conservado mi honra, de lo cual a mí se me seguirá más gloria y fama que no a ti de quererme forzar; lo cual si tú perdieses la ira conocerás claramente ser ansí. Yo

²⁹ «La hipótesis más plausible, por tanto, sigue siendo la de Zimic, es decir, que el novelista español conociera realmente la obra completa de Tacio en la versión de Coccio [Aníbal Coccio, 1551, traducción italiana], pero sólo después de redactados los primeros capítulos de la novela» [González Rovira, 1995, p. 450].

³⁰ Esta consideración deja ver dos partes diferenciadas formalmente en la obra las cuales no coinciden exactamente con las tradicionales caballescica y bizantina: una de ellas ordena los capítulos atendiendo a criterios espaciales y temporales. Los capítulos I-XX y XXX-XXXII se dividen atendiendo a criterios espaciales: «se partió», «aportó», «llegaron» excepto VI-VII y XI-XII. El resto de los capítulos sigue una estructuración temporal cuya unidad será el día. La mayoría de los capítulos se cierran con la llegada de la noche (XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX) llegando incluso a aplazarse la narración que sobrepasa la unidad (XXVII).

finalmente me determino de perder la vida por conservar mi honra; y por tanto, traed hierros, traed azotes, traed fuegos, traed cadenas, traed sogas, y atormentadme desnuda y en carnes, y arracad mis cabellos, sacad mis ojos, quebradme los dientes, cortadme las manos, y hartad en mí vuestra saña, que yo sola, desnuda y mujer, traigo conmigo un tan fuerte escudo, que es la libertad, que no se puede combatir con armas, ni abrir con hierro, ni quemar con fuego, y así no la perderé jamás, porque, por más que abraséis aquestas mis carnes, no hallaréis fuego que de mí la pueda partir. (*Clareo*, xvi, pp. 127-128)

La castidad clásica adquiere un valor capital en el género hispánico: anuncia la problemática de la honra, el decoro femenino y la defensa de la libertad individual y personal frente a la arbitrariedad de la Fortuna, y se justifica no por la ascendencia aristocrática de los protagonistas sino por el valor de sus propias acciones [González Rovira, 1995, p. 463]. Este problema social, apuntado en la castidad de Florisea, tiene su contrapunto en la desesperada situación de Isea que, en última instancia, quiere convertirse en adúltera con la consideración pecaminosa y hasta delictiva que esta figura podía tener en el xvi. Ésa es una de las causas de desesperación de Isea y la primera por la que inicia su exilio:

¡Oh sin ventura de mí, atormentada con tantos males! Por ti he perdido mi marido, y así perderé a ti que te irás con tu nueva esposa y dejarás a la sin ventura Isea en continuo llanto, siéndole forzado como mujer sin ventura dejar su tierra, su padre y deudos, y irse por el mundo a vivir y morar en extranjeras y peregrinas tierras. Porque ¿cómo podrá estar entre las gentes quien por tu causa tiene nombre de adúltera, y lo tendrá en cuanto viviere, y aun después de muerta le quedará? (*Clareo*, xiv, pp. 116-117)

Se trata de un desarraigo social que, creemos, en este caso es más demostrable que el exilio converso que explica C. H. Rose [1971, pp. 119-125].

El patetismo evidente de estos fragmentos, parlamentos de personajes o monólogos, se refleja en el uso de figuras de alocución como el *apostrophe* y de pregunta como la *interrogatio* y la *subiectio* y todas las afectivas, en particular la *exclamatio*. Por no entrar ya en la llamativa sintaxis de estilo basada en la *anáfora* y la constante recurrencia de periodos bimembres y trimembres en *isocola* o figuras paralelísticas. Otro ejemplo de dicha amplificación patética la encontramos en el *planctus* de *Clareo* tras la muerte —fingida— de Florisea. Dice Clitofonte en el texto de Tacio:

Ahora, Leucipa, te tengo de verdad muerta y con doble muerte, parte en tierra, parte en el mar, ya que lo que me queda son los restos de tu cuerpo, pero a ti te he perdido. No ha sido equitativo el reparto entre el mar y la tierra: aunque parece la mayor, lo que de ti me ha quedado es la parte menor, mientras que ese mar retiene, a pesar de la pequeñez de su lote, toda tu persona. Mas, ya que la Fortuna me ha rehusado besar tu rostro, besaré el tajo de tu cuello. (Tacio, *Leucipa*, v, p. 288, 8-9)

Y la versión amplificada de Reinoso es tres veces mayor en cantidad y claramente más hiperbólica en cuanto al tono:

—¡Oh desdichada y sin ventura Florisea, y qué muerte tan dura los hados te quisieron dar cortando y rasgando lo hoja de tu vida en tan tierna edad, no guardando las parcas la orden

que a tus tiernos años era debida! ¡Oh mares, oh cielos, oh montes, oh tierras. A vosotros me quejo, a vosotros llamo, a vosotros pido que no consintáis que viva quien tan aborrecida la vida tiene! [...] ¡Oh dulce cuerpo, oh miembros pesados, oh manos mudadas! Y ¿qué es de aquella hermosa cabeza, de vos tan sin piedad cortada? ¿Adónde son agora aquellos claros y hermosos ojos? ¿Adónde son agora aquellos rubios cabellos, aquellos blancos dientes, aquella pequeña y colorada boca, aquel lindo cuello, aquella hermosa frente, aquellas blancas y coloradas faces? [...] Pero, pues que la envidiosa fortuna me quitó poder besar tu hermoso rostro, a lo menos no que quitará que yo abrace este sangriento cuerpo y con muchas lágrimas bañe, pues quiso mi ventura darme por mujer y esposa una doncella muerta y sin cabeza, vista cortar por mis propios ojos. (*Clareo*, VIII, pp. 79-80)

Parecen claros este tono tan diferente, el ornato propio del *planctus* clásico con claras adherencias medievales y su relación última con la ficción sentimental y con el tono elegíaco de toda la obra.

Hemos señalado variaciones estilísticas que remiten a la *admiratio* buscada en el lector, sea por medio de la verosimilitud o por medio del patetismo más truculento. Todos estos elementos siguen fielmente aquellos rasgos de la poética del género que trazamos al comienzo de este trabajo. Otro será el amor como argumento central de la fábula. Indudablemente el amor, consumado o deseado, es el eje sobre el que gira toda la narración. Y este amor se presenta ya en un proceso evolutivo que parte de una concepción cortés medievalizante que lleva a la protagonista a alejarse del mundo y que causa su desesperación y tristeza para llegar a una concepción neoplatónica en el que el sentimiento es presentado «como fuerza irresistible pero ennoblecedora para quien lo sufre» [Jiménez Ruiz, 1992, p. 147] y que tiene expresión en distintos tópicos neoplatónicos a lo largo de la obra³¹.

Ese cumplimiento de la poética no estorba los rasgos del nuevo género, las diferencias concretas que hemos señalado con respecto a los modelos clásicos. Uno más y muy característico es el acercamiento espacial, la denominada en ciertos momentos nacionalización que busca, en última instancia, la verosimilitud. También en la obra de Reinoso la protagonista se acerca a España. Y lo hace por su deseo de retirarse a un monasterio (la única referencia cristiana en toda la obra, por cierto). Era, por otra parte, una salida decorosa en el contexto social del XVI para la viuda rechazada. Pero más allá de esa búsqueda de verosimilitud por medio de la cercanía, el episodio se convierte en una desacostumbrada sátira anticlerical que tiene cierto regusto medieval y que da pie a unas reflexiones sobre la honra que fueron interpretadas —esta vez menos forzosamente— en clave conversa por C. H. Rose [1971].

Pero frente a esta interpretación criptojudía de la obra en conjunto, hemos de ver en el *Clareo* y *Florisea* una narración de claro fin ejemplarizante que el propio Reinoso especifica como premio para los virtuosos: *Clareo* y *Florisea*, con el matrimonio cristiano, Felisindos premiado por su fortaleza de ánimo con el amor de Luciandra; y

³¹ Amar la hermosura del alma y no del cuerpo (XI); la belleza, generadora de amor, se imprime en el alma a través de los ojos (X); el amor triunfa sobre la voluntad (IX, XVI); transforma al enamorado negativamente (XVI) o positivamente (XXIX), incluso aplacando su ira (XVI). A estas dos concepciones habrá que añadir la influencia ovidiana en la concepción amorosa de Isea para con *Clareo*, que se presenta, en principio, como ejemplo de amor ferino.

castigo para los desviados: Isea se queda sola sufriendo y llorando por su amor ilegítimo en su lugar ameno de la ínsula Pastoril.

En la explicación de esta obra partíamos de una afirmación tajante de Vilanova sobre la inmadurez del *Clareo*. Después de lo visto, no sólo no creemos en tal inmadurez ni fragmentarismo sino en una integración bastante conseguida de distintos elementos narrativos por medio de una técnica modalizadora nueva que aporta unidad y explica el significado, la verosimilitud de la obra y se proyecta perfectamente en aquellos rasgos generales que hemos descrito como constitutivos de una nueva poética del género, heredera del molde clásico³².

A decir verdad, la poca repercusión del *Clareo* en la literatura española —ya que solamente se conoce la edición veneciana de 1552— no auguraba la instauración de un nuevo género. Tendrá que aparecer otro texto, este sí con un éxito notable en nuestras letras —la *Selva de aventuras* de Jerónimo Contreras— para que el género de la narración bizantina española se consolide en el XVI y sea imitado con profusión y cuidado en el siglo posterior. La consideración negativa de A. Vilanova por el *Clareo* se torna totalmente laudatoria con respecto a la obra del capitán Contreras³³; el crítico hace hincapié —tal vez excesivo— en su valor contrarreformista, señalando al protagonista como un ascético peregrino de amor que supera el amor humano³⁴. Esta interpretación podría encajar si la obra acabase definitivamente con el recogimiento cristiano de Luzmán y de Arbolea. Pero Vilanova no tiene en cuenta la versión última de la narración en nueve libros, que propone un final bien distinto. Contreras, tal vez precisamente para no favorecer este tipo de interpretaciones y con un deseo literario evidente de configurar e integrar su obra dentro del género, casa feliz y humanamente a sus dos protagonistas. ¿Dónde queda ahora la purgación ascética del peregrino? Se puede retomar el razonamiento desde otra perspectiva: el premio es el matrimonio, pero el matrimonio cristiano que compagina el comportamiento ejemplar intachable con el amor humano.

A nuestro entender, Contreras se da cuenta de la desviación que tiene su obra con respecto al género en el que quiere integrarse y la modifica, aunque no tan radicalmente como pudiera parecer; la nueva versión de la *Selva de aventuras* en nueve libros es una reconducción quizá provocada por la lectura de los modelos clásicos o la del propio *Clareo* de Reinoso. De haber «inmadurez» —por decirlo en palabras de Vilanova— no está por lo tanto en Reinoso sino, en todo caso, en la primera versión de la *Selva*; tanto así que el propio autor quiso rectificarla. El género, posteriormente, seguirá estos

³² Se podrá aducir que la narración no remata con el matrimonio cristiano y ello es parcialmente cierto: desde la perspectiva narrativa de *Clareo* y *Florisea* sí se cumple este motivo tradicional; no así desde la perspectiva de Isea, cuyo final es desgraciado.

³³ «Lo que en el *Clareo* y *Florisea*, novela bizantina con elementos bucólicos y caballerescos, es un esbozo novelesco inmaduro y poco logrado, es ya en la *Selva de aventuras* de Contreras una creación original y profunda, en la que nace un nuevo género como modelo ejemplar» [Vilanova, 1989, p. 364].

³⁴ «La peregrinación amorosa del caballero Luzmán, tormentosa imagen de su vida, se convierte en una purificación ascética que limpia su alma de pecado. Esta purificación a través del amor, análoga a la vía purgativa de nuestros místicos, este íntimo desasimiento de la vanidades del mundo, le preparan para la crisis decisiva en la que se enfrenta con el fracaso del su amor humano» [Vilanova, 1989, pp. 366-67].

derroteros y no los de la *Selva I* (1565) como el propio Vilanova tiene que reconocer³⁵. Desde nuestro punto de vista, la *Selva* no es más que la continuación paradigmática del modelo ya establecido.

Recordemos, antes de proseguir, los datos más importantes. La *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras fue publicada en Barcelona por vez primera en 1565 y reeditada al menos en 8 ocasiones, incluso en una traducción francesa [Tubini, 1988]. La edición príncipe de la segunda versión en nueve libros fue impresa en Alcalá en 1582, al tiempo que las traducciones de Heliodoro y cuando Lope y Cervantes estaban, tal vez, comenzando a pensar o redactar su *Peregrino* o su *Persiles*. La modificación realizada por Contreras se justificó como una presión inquisitorial [Avalle-Arce, 1973], [Gardner, 1979]; pero la crítica reciente ha demostrado que la transformación por Contreras de su *Selva I* (1565) en su *Selva II* (1582) es debida a causas literarias, y casi con seguridad derivadas de la lectura de Heliodoro³⁶.

La narración se plantea inicialmente como una peregrinación en la que el héroe viaja para olvidar, como en la tradición ovidiano-petrarquista y posteriormente pastoril. Pero ya desde el principio surgen otros motivos no siempre comunes a dichas tradiciones: la curiosidad y la búsqueda de aventuras como experiencia humana:

—Señora, soy un peregrino que anda deseoso de ver las cosas que el mundo en sí tan maravillosas tiene. (*Selva*, I, p. 32)

porque mi costumbre es ésta, deseando ver las cosas grandes y maravillosas. [...] has de saber que yo soy un caballero de España, que deseoso de ver y entender las extrañas cosas que el mundo tiene en sí salí de mi tierra desta manera... (*Selva*, I, p. 40)

mas es mi condición andar a ver las cosas del mundo que más extrañas son (*Selva*, VI, p. 116).

Este planteamiento de «novela de peregrinación» se realiza desde la perspectiva cortesano-sentimental de un héroe que evoluciona hacia una dirección ascética dentro de un proceso de formación cristiana. Y esto se produce sobre la base de un viaje. En él se recorren lugares nada exóticos para un español de su tiempo: España, Italia, Argel y Portugal. El proceso señalado de atenuación del exotismo espacio-temporal ya está en este caso consolidado. Sólo nos queda esperar por el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, al que se le atribuyó este proceso de acercamiento del género a otras coordenadas más próximas.

³⁵ «En lo que respecta al contenido trascendente y simbólico que inspira la obra de Contreras, la aparición del *Peregrino en su patria* de Lope representa un claro retroceso» [Vilanova, 1989, p. 367].

³⁶ González Rovira [1995, pp. 180 y ss; 1995b, pp. 21-22, n. 13], apoyándose ya en otras opiniones anteriores ([Kossoff, 1980, p. 437], [Cruz, 1989, p. 357], [Teijeiro, 1984, p. 347 y 1991, pp. xxxvii-xxxviii]), demuestra que los cambios introducidos por Contreras son anteriores al índice de Portugal de 1581 porque la edición de Alcalá (*Selva II*, 1582) tiene aprobación de 1578. Por otra parte, estos cambios no permitieron eludir la censura posterior ya que la *Selva* seguirá apareciendo en los índices siguientes. Añádase, además, que es costumbre en Contreras la reelaboración constante de sus obras [Teijeiro, 1984, p. 347 y 1991, p. xxxi]. Y existe la posibilidad, por último, aunque difícil de confirmar, que la *Selva II* sea casi contemporánea de *Selva I*, porque la tasa hallada por Tubini [1975, p. 137] en una suelta que luego desapareció, llevaba fecha de 1566.

En el marco general del viaje se insertan una serie de elementos muy variados que se justificarán por el tópico de la belleza de la variedad natural y por presentar distintas respuestas del hombre a estímulos diferentes; es decir, para mejor pintar el comportamiento humano.

Los frecuentes relatos intercalados se presentan según las técnicas habituales y comunes a otros géneros: encuentro con un personaje que relata una historia. Pero, en la *Selva* y a diferencia del *Clareo*, no existe desarrollo posterior dentro del relato, son narraciones cerradas. Y esto se debe a su carácter abiertamente ejemplar. De hecho, estas historias se ven reforzadas en su significado por las reflexiones ejemplarizantes que Luzmán hace al final de ellas. El héroe peripatético, el peregrino, se va encontrando con otros personajes heroicos por ejemplares y experimentados, pero estáticos, que ilustran su experiencia y lo enriquecen; una experiencia de Luzmán que es siempre teórica, al menos en los primeros libros.

En todos estos episodios predomina el tema amoroso como es preceptivo en la poética del género. Sin embargo, y dado el carácter ejemplarizante de la obra, tres episodios señalan distintas virtudes cristianas relacionadas en general con el menosprecio de los bienes mundanos: la alabanza que de la pobreza de Oristes hace Luzmán,

La vida más suave y deleitosa
de los hombres se ve más despreciada,
y la joya subida y más preciosa
la vemos por el suelo estar echada,
con cara miserable y vergonzosa
de muchos enemigos salteada...
(*Selva*, IV, pp. 82-83)

la templanza de Birtelio (*Selva*, IV, pp. 86-89) y el menosprecio de las vanidades del mundo en el soneto que este personaje recita:

Aquella es perfección que el alma enciende
en las obras perfectas y agradables,
huyendo de las selvas miserables
do se viene a perder quien no se entiende.
El mundo, ya se sabe qué pretende,
conociendo los hombres ser mudables,
engañarlos con bienes poco estables.
Mas dichoso quien dellos se defiende,
pues luego con razón huye el prudente
del mundo viendo en él tantas maldades,
y todo por subir en mayor honra,
reinando la codicia locamente
por querer sustentar mil vanidades,
las cuales suelen dar mayor deshonra.
(*Selva*, IV, pp. 93-94)

para derivar en un ascetismo de tono senequista que, aunque concentrado en este fragmento, está presente a lo largo de toda la narración³⁷:

—Grande y poderoso debe de ser el humano sufrimiento que se puede resistir a los golpes de la mudable fortuna, y de liviano peso los dolores que pueden estar mucho tiempo encubiertos; mudanzas tiene la vida, prestados son sus placeres, y de grande merecimiento el ánimo que resistiendo a sus persecuciones se conforma con la voluntad de aquel por quien se reciben. Por cierto, yo no puedo creer que tú, mi señora Arbolea, me hubieses olvidado, ni que por otro me dejases, siendo tan verdadero mi amor. (*Selva*, VII, pp. 132-133)

Pero, como ya hemos señalado, será el Amor el tema central de todos los relatos y, por ende, de la narración en conjunto. No será el amor humano visto de forma negativa, según pretendió, por ejemplo, Armando Durán [1973] cuando definió la obra como un tratado antisentimental, o según la entendió Vilanova [1989] cuando la tildó de obra ascética de rechazo del amor humano. En la narración se presentan distintos casos en los que el amor es elemento clave y que arrojan diversas soluciones siempre desde una postura cristiana³⁸, en la que «el amor humano, sometido a la razón y legitimado por el matrimonio, es una vía válida de perfeccionamiento del individuo y de acceso a la divinidad» [González Rovira, 1995, p. 496]. El peligro del amor está en las perversiones humanas y en la inestabilidad del destino de los amantes.

—Tú no has sido enamorado, dijo Luzmán, por lo cual hablas de oídas; pues entiende que el amor es compás de toda prudencia, vergel do se deleitan los ojos, vestidura que adorna al rústico y sublima al sabio, tesoro de riquísimo valor; allí sube el hombre cuanto más ama, y entonces crece cuanto mengua en sí, subiendo a la cumbre de lo que desea; y cuanto más desfavorecido y lastimado, entonces mayor contento recibe, porque amor en esto muestra sus grandezas; (*Selva*, III, p. 75-76)

Esta posición de Contreras con respecto al amor humano, lejos de toda condena, posibilitará la versión última de la obra e integrará ideológicamente a la perfección los dos últimos libros añadidos.

También el amor, por supuesto, será el centro temático de la gran cantidad de elementos didácticos en verso presentes en la *Selva de aventuras*. Se trata de un rasgo innovador con respecto al género clásico y al incipiente castellano y pudo haberlo tomado de los libros de pastores que, por ese tiempo, se habían publicado³⁹. Esta

³⁷ Son frecuentes en toda la narración textos de tono ascético aunque no siempre en boca del protagonista Luzmán. Ermitaño: «conociendo que los bienes de la tierra son mudanzas breves y arrebatados placeres» (*Selva*, I, p. 14); Luzmán: «los bienes de acá puédenlos dar los hombres, mas no tienen en sus manos para poder dar contentamiento, salud ni descanso» (*Selva*, III, p. 68); Oristes: «no hay mayor contento ni mayor riqueza que aquella con que el hombre se satisface, y éste es un vencimiento que hay en el hombre llamado de sí mismo...» (*Selva*, IV, p. 80).

³⁸ Distintos personajes en la obra muestran actitudes diferentes ante la relación amorosa: Salucio y Persio tienen una visión completamente pesimista (*Selva*, II, pp. 55 y ss.) heredera de una concepción medieval y relacionada con las pasiones de tipo neoplatónico de los libros de pastores. Otra pareja, Aristeo y Porcia, traslucen una visión pesimista del amor, aunque la pasión de los amantes no es apreciada como negativa en sí misma. Finalmente, Octavio y Calimán ofrecen una visión netamente positiva del amor.

³⁹ Ya habían salido las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo.

introducción de elementos en verso abrirá las puertas a obras posteriores como el *Peregrino* de Lope, que también incluirá, como es sabido, distintos poemas y autos sacramentales. Contreras parece romper aquí con las reglas de la poética, si uno de los rasgos esenciales de la poética del género era la de ser una narración en prosa. Pero creemos que no, por cuanto estas piezas en verso son contrapunto del hilo narrativo general, que es prosa. Tampoco la *Selva* debe considerarse un *prosimetrum* medieval. Y, sobre todo, el carácter narrativo de estos textos es mínimo, si no nulo, y todos ellos se atienen a la confirmación o amplificación del mensaje, del «ejemplo» de la aventura narrada. Estas piezas, pues, no se destinan a ampliar o continuar la narración de los episodios de Luzmán, sino a refrendar y subrayar sus ideas con respecto a cada una de las historias intercaladas. Poesía y prosa, en este caso, no están en pie de igualdad narrativa. No hay, por tanto, subversión de la poética porque la narración sigue siendo en prosa. Pero tampoco se han de considerar elementos aislados dentro de la obra. Si consideramos el viaje del héroe sobre un eje en el que se establecen una serie de relaciones de tipo sintagmático, estas piezas serán elementos que entablarán relaciones de tipo paradigmático, es decir, darán profundidad narrativa e ideológica al relato, aunque no lo hagan avanzar. De tal forma que su integración estructural en la narración es plena, mientras configuran, por otro lado, parte de la educación de Luzmán, con la cual demostrará así la utilidad del arte.

Este último concepto es una característica esencial del género hispano; estaba presente en el *Clareo* de Reinoso y lo está aquí, en la *Selva*, de manera explícita. Así las dos «responden también a una profunda vocación unitaria didáctico-moral polarizada en ejemplos (“semejanzas”) y escarmientos (“avisos”)» [González Rovira, 1995, p. 499]:

Luzmán recibió gran contentamiento de haber visto esta representación, considerando en ella que debajo de cosas que parecían hacerse por pasatiempo, estaban encerradas verdaderas semejanzas y avisos, y así loó la fábula de la obra, y más la moralidad della. (*Selva*, I, p. 30)

El aprendizaje del héroe, fundamental en la concepción inicial de la obra, ya hemos dicho que era teórico al menos en los seis primeros libros. Será a partir del séptimo —el final en *Selva I*— cuando se pruebe prácticamente en dos direcciones: los cambios de fortuna con su cautiverio en Argel y su enfrentamiento ante el rechazo de Arbolea. En ambas surge la paciencia como virtud estoico-senequista que se transforma, al avanzar la narración, en una fe casi quietista en la Providencia:

Pues desta manera salió Luzmán de su cautiverio, donde se entiende que puede mucho la virtud junto con la paciencia, pues por usar della este caballero alcanzó la libertad; [...] mas sobre todo en estas cosas es Dios el que da el camino y senda por donde se halle el remedio de lo que se desea, confiando en él. (*Selva*, VII, p. 138)

La segunda prueba, la superación cristiana del rechazo de Arbolea, se cambia radicalmente con la versión de 1582. En los dos libros añadidos, se concentran los motivos y tópicos bizantinos de los que carecía la primera versión. Pero no por ello la *Selva* de 1565 deja de ser una obra muy cercana al género: el añadido posterior es coherente con los siete libros anteriores sin que éstos hubiesen sido corregidos o

modificados; Contreras solamente reemprende la narración allí donde había señalado que Arbolea decidía profesar. La consideración positiva del matrimonio cristiano dejaba abierta la puerta al final feliz de la *Selva* de 1582.

Creemos que para la adscripción inequívoca de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras al género de la narración bizantina hay que tener presente la versión última del autor. En ella, y más allá de motivos literarios concretos (viaje marítimo, la tormenta, el disfraz femenino, la intervención sobrenatural o el sueño premonitorio que estudia Teijeiro [1991, pp. xxxvii-xliv]), será la presencia activa del protagonista femenino la que definitivamente consolide la obra dentro del género: en efecto, remite directamente a la tradición griega, posibilita la doble acción, los episodios entrelazados, la presencia del motivo de la castidad y más hispanamente el honor de una mujer sola y activa y, por último, justifica el premio a un comportamiento ejemplar que es, además, otro de los rasgos canónicos del género: el matrimonio cristiano. La presencia activa de Arbolea es lo que convierte definitivamente la *Selva* en una narración bizantina:

Pues cavando en su corazón esta continua guerra, determinó seguirle; no la embarazando a esto ser delicada doncella, ni el amor de la madre, ni el temor de los parientes, ni el dicho de todos los otros que sobre tal hecho echarían diferentes juicios. (*Selva*, viii, p. 148)

—¿Qué pensaba yo hacer, desventurada, cuando dejando la compañía de mi madre y dando que decir a tantas gentes me vine por el mundo? Tras de un yerro, otro mayor; porque el primero fue de cruera y el segundo de ignorancia y poco saber. (*Selva*, ix, p. 171)

Si añadimos a ello el papel central que desempeña la Providencia, enfrentada a la Fortuna, nos acercaremos al nuevo género hispánico. En la *Selva* de 1582, la intervención divina será determinante para la resolución de los conflictos:

cuando sola se veía, siempre suplicaba a Dios le deparase manera y modo cómo pudiese hallar a su Luzmán, aunque bien entendía que estándose allí era dudoso el hallarle, mas estimaba tanto su honra que no osaba apartarse de aquella honesta y recogida vida en que estaba, adonde servía a Dios y tenía entera esperanza que de su mano le vendría el remedio. (*Selva*, viii, p. 157)

Se ha de subrayar la coherencia de Contreras en esta versión nueva de la *Selva* con respecto a los siete libros anteriores. Por un lado, se mantiene el espacio cercano porque los nuevos episodios tienen lugar en Portugal: ambientación verosímil⁴⁰ y no exótica. Por otro, las nuevas historias añadidas, las experiencias amorosas desgraciadas de Valerín y Galindo, o el debate pastoril entre Persio y Cardonio (Libro ix), no hacen más que reafirmar el amor como tema principal y la posición de Luzmán (y Contreras) antes los hechos: rechazar el amor humano no cristiano que no culmine en un sacramento aceptado por ambos amantes.

Señalábamos que la presencia activa y explícita de Arbolea posibilitaba otro de los rasgos esenciales del género: el final feliz y el matrimonio cristiano. Se trata de la

⁴⁰ También cronológicamente, Alfonso V el Magnánimo, en la segunda mitad del siglo xv, aunque contenga ciertos anacronismos [Gardner, 1979, pp. 47-48].

culminación de los trabajos de los protagonistas y el premio a un aprendizaje cristiano y moral. Un premio que se hace bien patente en las palabras del narrador:

Quedaron Luzmán con su señora Arbolea acostados en una rica cama, que, cuando allí se vieron, no se podría contar lo que los dos sintieron y las palabras amorosas que pasaron, contando el uno al otro sus trabajos. Y gozándose en lo demás que sus corazones y voluntades deseaban, ataron el verdadero nudo del santo matrimonio en una voluntad unidos, porque verdaderamente se amaron mucho. (*Selva*, IX, p. 175)

La ejemplaridad del héroe y de la propia narración es característica esencial en el género hispánico, como ya se ha explicado para el *Clareo* y *Florisea*. Pero aquí, en la *Selva*, la cristianización de esta ejemplaridad se hace más evidente, palpable, no sólo por las manifestaciones abiertas del prólogo (pp. 8-9), sino en cada uno de los episodios narrados y, en especial, en aquellos lugares no narrativos que subrayan el sentido doctrinal de la obra.

Así como Isea era una heroína desesperanzada que alcanza un final más literario que cristiano (no olvidemos que había sido rechazada en un convento), Luzmán es un héroe plenamente ejemplar que logra el final feliz por medio de la sublimación del amor humano a través del matrimonio cristiano.

Clareo y *Florisea* de Reinoso y la *Selva de aventuras* de Contreras son obras que cumplen los rasgos generales de la poética del género que hemos trazado según los preceptistas del XVI a partir de la narración clásica: son narraciones en prosa —aunque puedan ser enriquecidas con otros géneros—, verosímiles —para lo cual utilizan diversas estrategias, desde la modalización hasta la cercanía espacio-temporal— con un estilo medio pero adecuado a cada circunstancia, en las que el amor es el tema principal protagonizado por una pareja de enamorados, tema que se inserta en la estructura peripatética de un viaje, convertido en una experiencia enriquecedora y ejemplarizante y que finaliza cuando se alcanza el premio final.

Creemos que desde esta perspectiva que hace más hincapié en los rasgos esenciales de la poética del género que en motivos y tópicos concretos, se puede entender el nacimiento y la consolidación de un género como la narración bizantina española en el siglo XVI.

Bibliografía citada

Textos

- BOCCACCIO, Giovanni. *Elegia di madonna Fiammetta...* (1497, primera traducción), ed. de Francesco Erbanì, Milano, Garzanti, 1988.
- CONTRERAS, Jerónimo de. *Selva de Aventuras (1565-1583)*, edición, estudio, bibliografía y notas a cargo de M. A. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura, 1991.
- HELIODORO. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Real Academia Española, 1954. Traducción de Juan de Mena.
- Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de Nieves Baranda, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1995, 2 vols.
- LONGO. *Dafnis y Cloe [y Aquiles Tacio, Leucipe y Clitofonte]*, eds. M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1982.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso. *Los amores de Clareo y Florisea y los Trabajos de la sin ventura Isea (1552)*, ed. de M. A. Teijeiro Fuentes, Madrid, Textos UNEX, Universidad de Extremadura, 1991.
- RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça (1554)*, ed. de Helder Macedo, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- VEGA, Lope de. *El Peregrino en su patria*, ed. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

Estudios

- BARANDA, Nieves. «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve», en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.
- BATAILLON, Marcel. «Melancolía renacentista o melancolía judía», en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 55-80.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. «Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria», en D. Villanueva, ed., *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 187-228.
- COZAD, M. L. *An annotated edition of a sixteenth-century novel of chivalry: Damasio de Frias y Balboa's «Lidamarte de Armenia»*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1988.
- CRUZ CASADO, Antonio. «Góngora a la luz de sus comentaristas (La estructura narrativa de las *Soledades*)», *Dicenda*, 5, 1986, pp. 49-70.
- CRUZ CASADO, Antonio. «Las *Soledades* de Góngora y la narrativa de aventuras peregrinas», *El Barroco en Andalucía*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1987, vol. VII, pp. 145-160.

- CRUZ CASADO, Antonio. «*Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*»: *Un libro de aventuras peregrinas inédito*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, 2 vols. Tesis doctoral.
- CRUZ CASADO, Antonio. «Diego de Ágreda y Vargas, traductor de Aquiles Tacio (1617)», en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, 1989b, pp. 285-292.
- CRUZ CASADO, Antonio. «Hacia un nuevo enfoque de las *Soledades* de Góngora: los modelos narrativos», *Revista de Literatura*, LII, 1990, pp. 67-100.
- CRUZ CASADO, Antonio. «Exilio y peregrinación en el *Clareo* y *Florisea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso», 1616. *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, 1990b, pp. 29-35.
- CRUZ CASADO, Antonio. «Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas», en M. García Martín, I. Arellano y M. Vitse, eds., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 261-265.
- CRUZ CASADO, Antonio. «Aventuras, peregrinaciones y reencuentros: notas sobre el *roman español*», en *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, ed. de M. Isabel Toro Pascua, Biblioteca Española del Siglo xv, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 277-288.
- CRUZ CASADO, Antonio. «La inacabada *Historia del caballero Felisindos*, de Alonso Núñez de Reinoso en *Clareo* y *Florisea*», *Revista de Literatura*, LVI, 111, 1994b, pp. 23-38.
- DE FRUTOS MARTÍNEZ, Consuelo. *Influencia de los tratadistas italianos de poética del cinquecento en la «Philosophía antigua poética» de López Pinciano*, Santiago, Universidad de Santiago, 1996. Tesis doctoral.
- DEYERMOND, Alan. «La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia», en Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor, con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. de Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995, pp. I-XXXIII.
- EGGER, B. M. *Women in the greek novel: Constructing the Feminine*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1990.
- EGIDO, Aurora. *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- GARDNER, Janet K. *The Life and Works of Jerónimo de Contreras*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985.
- GLASER, E. «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII», *Anuario de Estudios Medievales*, III, 1966, pp. 393-410.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. «Heliodoro, Aquiles Tacio y los preceptistas españoles», *Epos*, x, 1994, pp. 337-351.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. *La novela bizantina española. Características y desarrollo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1995. Tesis doctoral. Ed. en microficha.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. «Una edición olvidada de *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXI, 1995b, pp. 17-24.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. «El *Libro del Peregrino* de Giacomo Caviceo y la traducción castellana de Hernando Díaz», *Studi Ispanici*, 1994-1996, pp. 51-60.
- INFANTES, Víctor. «La narración caballerescas breve», en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-181.

- JIMÉNEZ RUIZ, José. «Nueva forma, nuevos sentidos (La construcción romancística del *Clareo* y *Florisea*)», *Voz y Letra*, III (2), 1992, pp. 133-149.
- KOSSOFF, R. «Las dos versiones de la *Selva de Aventuras* de Jerónimo de Contreras», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 435-439.
- LARA GARRIDO, José. «La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*», *Edad de Oro*, III, 1984, pp. 123-142. Ahora en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Editores, 1996, pp. 401-427.
- LARA GARRIDO, José. «*El peregrino en su patria* de Lope de Vega desde la poética del romance griego», *Analecta Malacitana*, VII, 1984b, pp. 19-52. Ahora en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Editores, 1996, pp. 428-470.
- NELSON, William. *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1973.
- ROSE, Constance H. *Alonso Núñez de Reinoso: The Lament of a Sixteenth-Century Exile*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1971.
- ROSE, Constance H. «Alonso Núñez de Reinoso Contribution to the Creation of Novel», en *Creation and Re-creation. Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 89-103.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel ángel. «*Clareo* y *Florisea* o la historia de una mentira», *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 353-359.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel ángel. *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.
- TUBINI, M. L. «Per una bibliografía della *Selva de aventuras* di Jerónimo de Contreras», *La Bibliografía*, LXXVII, 1975, pp. 127-154.
- VILANOVA, Antonio. «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII, 1949, pp. 97-159. Ahora en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 326-409.
- ZIMIC, S. «Alonso Núñez de Reinoso, traductor de *Leucipe* y *Clitofonte*», *Symposium*, 21, 2, 1967, pp. 166-175.

*

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras». En *Criticón* (Toulouse), 71, 1997, pp. 65-92.

Resumen. El género narración bizantina española comienza con la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* y *las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* (1552) de Alfonso Núñez de Reinoso y la *Selva de aventuras* (1565-1582) del capitán Jerónimo de Contreras; la primera lo hace al imitar la novela de Aquiles Tacio *Leucipe* y *Clitofonte*; la segunda cuando Contreras se da cuenta de la desviación genérica que supone su primera versión y, más que seguramente, a causa de la lectura de Heliodoro, cambia el final de su *Selva* con dos libros añadidos en los cuales Arbolea cobra el protagonismo imprescindible de la narración bizantina. Para entender el nacimiento y desarrollo de este género durante el siglo XVI será imprescindible una consideración abierta del mismo desde las bases poéticas que aquí presentamos.

Résumé. Le genre romanesque appelé «narration byzantine» apparaît en Espagne avec l'*Historia de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* (1552) d'Alfonso Núñez de Reinoso et la *Selva de aventuras* (1565-1582) du capitaine Jerónimo de Contreras. Le premier ouvrage est une imitation du roman d'Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, tandis que le second surgit au moment où Contreras se rend compte des dévoiements génériques de sa première version et, très probablement sous l'influence d'Héliodore, réécrit la fin de la *Selva* en ajoutant deux livres dans lesquels Arbolea acquiert la fonction de protagoniste spécifique du héros de la narration de type byzantin. De ce genre, on ne comprendra la naissance et le développement au XVI^e siècle qu'à partir de la prise en compte des fondements poétiques définis dans le présent article.

Summary. The Byzantine narrative genre in Spanish Literature begins with *Historia de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* (1552) by Alfonso Núñez de Reinoso and *Selva de aventuras* (1565-1582) by Captain Jerónimo de Contreras. Núñez de Reinoso work introduces this genre by imitating Aquiles Tacio's *The history of Clitiphon and Leucippe*. But Contreras' work only really does it when he realizes that his first version was wandering away from the genre, an idea most likely produced by reading Heliodoro. As a result, he changed the end of *Selva* by adding two books in which Arbolea takes on the centrality whis is an essential in Byzantine narration. To understand the beginings and development of this genre in the Sixteenth century an open conceptualization of it on a poetic basis as we are suggesting here, will definitely be essential.

Palabras clave. Prosa. Narración bizantina. Alfonso Núñez de Reinoso. Jerónimo de Contreras. *Clareo y Florisea*. *Selva de aventuras*.