

REVISTA
DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Volumen XC N.º 2 julio-diciembre 2010 Madrid (España) ISSN: 0210-9174

UNA DEUDA EN GONZALO DE CÉSPEDES Y
MENESES: LA VITALIDAD DEL MODELO
BIZANTINO EN LAS *HISTORIAS PEREGRINAS Y
EJEMPLARES*

JULIÁN GONZÁLEZ-BARRERA
Università Ca'Foscari - Venezia

Es bien conocido que con la aparición de la imprenta la lectura dejó de ser una tarea colectiva para convertirse en un pasatiempo privado, que sucedía dentro de la intimidad del hogar y fuera de cualquier control externo. La interpretación del texto, ahora un acto libre, personal y silencioso, quedaba entonces lejos de la guía de maestros o confesores. Si a esto añadimos un incremento sustancial del número de lectores, el panorama comenzaba a ser preocupante para los poderes seculares y eclesiásticos. Al lector profesional, es decir, aquél que vivía de las letras (escribanos, profesores, secretarios, etc.) se le unió otro más inclinado al *otium* que al *negotium*, esto es, quienes convirtieron la lectura en una actividad recreativa; en su mayoría, mujeres que habían sido alfabetizadas para un mejor aprovechamiento de la enseñanza religiosa:

La lectura también pudo convertirse en un fin en sí misma, un pasatiempo practicado por un público para el que de otro modo los libros no hubiesen sido de ninguna utilidad. Y, al satisfacer el creciente mercado de libros no especializados, los impresores contribuyeron a consolidar dos importantes cambios en el gusto literario y en el modo de consumir las obras de ficción: el desarrollo de la lectura silenciosa en privado y la crisis de las categorías literarias establecidas¹.

El recogimiento que exigía el nuevo acto de leer aislaba al individuo de la sociedad y, como nos avisa Cervantes con su famoso hidalgo, podía ocasionar

¹ B. W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992, pág. 14.

que la mente perdiera el contacto con la realidad². El uso de la ficción como entretenimiento fue visto como algo lleno de peligros por buena parte de la sociedad culta, no sólo por los poderes del Estado. Para el hombre del Quinientos leer era creer, por lo que aquellas «ficciones de poesía» que diría Tirante el Blanco, que se servían de la prosa como si de historia se tratara, constituían una amenaza encubierta para moralistas, teólogos y predicadores³. Desde un doble prisma ético y estético, el desafío sacudía los cimientos de Occidente: la visión tradicional del libro como fuente de conocimiento y, por consiguiente, de verdad, se había desmoronado.

No vamos a ahondar en el amplio, tormentoso y controvertido debate que trajeron consigo los libros de ficción a lo largo de todo el Siglo de Oro, pues no es la materia del presente trabajo, pero sí nos gustaría centrarnos en un género en particular que vino a aunar posturas que parecían irreconciliables. La recuperación de la novela griega, con Heliodoro como autoridad⁴, supuso un feliz hallazgo a ambos lados del campo de batalla, pues, por una parte, los moralistas encontraban al fin un modelo de virtud en la ficción y el resto de la sociedad tenía al alcance de la mano una literatura placentera, lejos de los parámetros de la literatura devota:

[...] buena parte de la aceptación de la novela de Heliodoro por parte de ciertos círculos culturales se debe a que, siendo lectura idónea para un amplio público, desde una perspectiva moral es mucho más aceptable que otros géneros; la castidad amorosa de los protagonistas, la verosimilitud de sus argumentos y, sobre todo, la existencia de un prestigioso modelo de la Antigüedad griega, frente a los modelos caballerescos, hicieron de la novela bizantina el género narrativo de ficción que mejor respondía al *otium cum dignitate* cicéroniano⁵.

² En realidad, a raíz de un artículo ya clásico de Bernard Knox («Silent Reading in Antiquity», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 1968, págs. 421-435) existe una fuerte controversia entre quienes creen que la lectura silenciosa fue un fenómeno que ya se daba en la Antigüedad clásica (William A. Johnson, «Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity», *American Journal of Philology*, 121, 2000, págs. 593-627), y quienes lo niegan, aceptando a lo sumo una subvocalización y en circunstancias muy particulares (Paul Saenger, *Space between Words: the Origins of Silent Reading*, Palo Alto, Stanford University Press, 1997).

³ Los libros de caballerías, bandera de la prosa de ficción en el Renacimiento, no eran una creación *ab novo*, puesto que eran herederos directos de la materia de Bretaña, es decir, de los relatos artúricos medievales.

⁴ A pesar de su reivindicación tardía, Heliodoro no era un desconocido para los humanistas. A lo largo de la Edad Media, se pueden encontrar referencias sueltas al autor de *Las etiópicas*. De hecho, debieron de circular bastantes manuscritos de su obra, pues se conservan hasta veinticuatro, comprendidos entre el siglo XI, el más antiguo, y finales del XV, el más moderno (Isabel Lozano Renieblas, *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Reichenberger, 2003, pág. 28, n.º 3).

⁵ Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, pág. 16.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, gracias a la traducción francesa de Jacques Amyot (París, 1547)⁶, los amores de Teágenes y Cariclea se convirtieron en paradigmáticos, impregnando la literatura europea de su tiempo, ya fuera de manera directa —imitaciones— u oblicua —técnicas, argumentos y estructuras trasladadas a otros géneros—. El destinatario era un lector culto, con muchas lecturas a sus espaldas, quizá cansado de la poca verosimilitud de los libros de pastores y caballeros andantes, aunque no estamos de acuerdo con la idea de que viniera a cubrir las necesidades de aquellos que escapaban de los corrales de comedias⁷. Pronto se convierte en una moda en los cenáculos literarios, atrayendo a una suerte de autores deseosos de dignificar un género tan despreciado por los preceptistas, que ni siquiera se molestaban en mencionar su nombre en los tratados⁸. Ahora bien, una cosa era la teoría y otra la práctica sobre el papel. En particular, el influjo que tuvo la prosa griega —Heliodoro y Aquiles Tacio en menor grado—, conocida como bizantina o de aventuras (también de peregrinos), sobre la narrativa del Siglo de Oro es reconocido por todos. No lo decimos por el buen número de novelas bizantinas que de Núñez de Reinoso en adelante pergeñó el ascendente de *Las etiópicas*, sino a la gran cantidad de motivos, recursos y convenciones que desbordaron sus límites para introducirse en otros géneros que en principio nada tenían que ver con la casta, dinámica y sorprendente narrativa del escritor de Émesa. Tal fue el caso de la sensual novela cortesana de principios del Seiscientos, que miraba más hacia Italia que a cualquier otro lugar⁹.

⁶ Por aquellas mismas fechas, tenemos noticias de una traducción española a cargo del humanista Francisco de Vergara, que fallece en 1545 sin terminar la obra, aunque parece ser que la edición estaba preparada hacia 1548, cuando su hermano Juan intenta su publicación. Lamentablemente, hoy perdida.

⁷ «El público de la novela griega es un público culto y burgués, al que han llegado a aburrir las representaciones teatrales y que cuenta con un número importante de mujeres» (Julia Barella, «Heliodoro y la novela corta del siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529-530, 1994, págs. 208-209). El hecho de que existieran comedias bizantinas —véase nuestro estudio «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, págs. 141-152— vendría a demostrar que no habría tantas diferencias de público. Sin contar con el gran éxito, pasión y predicamento que tenía el teatro comercial entre las mujeres del Seiscientos.

⁸ «Sorprende, a la verdad, que con haber disfrutado la novela en sus diversas y conocidas formas privanza extraordinaria durante los siglos XVI y XVII, [...] no granjeara, empero, el debido predicamento por parte de nuestros estéticos y preceptistas. Ni el Pinciano, ni Carvallo, ni Cascales, ni Jáuregui, ni González de Salas, nombrando solamente a los maestros, hubieron de acordarse en sus tratados de un género que señoreaba las prensas y las librerías» (Agustín González de Amezúa, «Formación y elementos de la novela cortesana», en *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, CSIC, 1951, págs. 250-251). A pie de página, detalla algunas salvedades de interés, caso por caso.

⁹ Como no podía ser de otra forma, las *Historias peregrinas y ejemplares* de Gonzalo de Céspedes y Meneses, que serán objeto de análisis en las páginas siguientes, tampoco son ajenas al in-

GONZALO DE CÉSPEDES Y MENESES (1585-1638)

En torno a la obra literaria del talaverano¹⁰, la crítica se ha apresurado a clasificar sus títulos dentro de las grandes corrientes narrativas de la época (picaresca, cortesana, bizantina, etc.), sin apenas reparar en el carácter experimental que demuestra toda su prosa de ficción, desde *El español Gerardo* (Madrid, 1615) hasta la *Varia fortuna del soldado Píndaro* (Lisboa, 1626). Salvedad hecha de Elide Pittarello, que ya avisó al respecto de *El español Gerardo* de la tendencia por la experimentación que trasluce en don Gonzalo: «[...] troviamo di fronte a una forma di narrazione per allora sperimentale, [...] derivata dalla fusione di modelli di scrittura diversi quali il romanzo bizantino, il romanzo cavalleresco, il romanzo sentimentale e il genere pastorale»¹¹. Según nuestro parecer, ésta sería la llave maestra para descifrar su obra. No nos estaríamos refiriendo a un simple trasvase de motivos o argumentos, sino a una verdadera búsqueda de nuevos moldes narrativos. Es cierto que es difícil clasificar a Céspedes y Meneses. Todavía más si tenemos en cuenta que el gusto por el cambio, la innovación y la metamorfosis de género era un rasgo intrínseco de la mentalidad artística barroca. Más que en ninguna otra categoría literaria, la estructura abierta de la novela se mostraba permeable a otros mecanismos ge-

flujo de los *novellieri* que circulaban traducidos por aquel entonces: «[...] e ciò, anche sull'esempio, possiamo credere, della novella italiana ora naturalmente sottoposta a un processo di selezione e depurazione e che, vi abbia attinto o no qualche lieve spunto anche Céspedes, sarebbe stato impossibile ignorare quando nel giro di pochi anni si diffondevano versioni delle *Hore de ricreazione* di L. Guicciardini (Bilbao, 1580); delle *Piacevoli notti* dello Straparola (per gli Spagnoli "el Carvacho", cioè il Caravaggio, trasformato in soprannome il nome del paese d'origine) tradotte da F. Truchado con il più cauto titolo di *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Granada, 1583); delle novelle del Bandello, sebbene in una scelta di sole quattordici, pubbl. a Salamanca nel 1589 (e in seguito a Valladolid nel 1603) in una versione condotta sulla moraleggiante traduzione francese del Boystuau e del Belleforest in sette volumi apparsi fra il 1559 e il 1582; infine, una parziale (le dieci novelle del prologo e le due prime deche) degli *Hecatommithi* del Giraldo Cinzio (Toledo 1590) ad opera di L. Gaytán de Vozmediano. E tutto questo per non dire del *Decameron* sempre presente ai narratori pur se l'ultima edizione della versione spagnola era del 1550 e più non fosse stato tradotto anche dopo che l'Inquisizione ne aveva consentito la lettura nell'edizione purgata della Crusca del 1572» (Jole Scudieri Ruggieri, «Gonzalo de Céspedes y Meneses, narratore», *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 1-2, 1958-1959, págs. 44-45).

¹⁰ Gracias al hallazgo de documentos inéditos, Abraham Madroñal («Sobre el autobiografismo en las novelas de Céspedes y Meneses a la luz de nuevos documentos», *Críticón*, 51, 1991, págs. 99-108) ha conseguido demostrar que nuestro autor nació en Talavera de la Reina y no en Madrid, cerrando de una vez por todas el debate sobre su nacimiento, que el propio Céspedes y Meneses se encargó de alimentar.

¹¹ Elide Pittarello, «Sulle tecniche narrative di *El español Gerardo* di Gonzalo de Céspedes y Meneses», *Rassegna Iberistica*, 8, 1980, pág. 44.

néricos. Bastaría recordar, sin ir más lejos, la bibliografía profusa que existe acerca de los recursos del teatro presentes en la ficción y viceversa¹².

En el caso de las *Historias peregrinas y ejemplares* (Zaragoza, 1623), objeto de estudio de este trabajo, nos encontramos con una colección de media docena de novelitas con fuertes reminiscencias cervantinas, y, por supuesto, italianas¹³. Entre la crítica, la opinión más extendida es que nos hallaríamos ante novelas cortesanas, aunque según qué investigador se admite una mayor o menor contaminación de otras fórmulas narrativas. Empero quedan todavía algunos estudiosos que se resisten a admitir esta etiqueta para las *Historias peregrinas*, calificándolas como novelas de aventuras¹⁴. A nuestro juicio, deberíamos permanecer en el justo medio. Bien es cierto que cada una de ellas cumple con muchos de los recursos o convencionalismos del género cortesano. No obstante, no podemos olvidarnos de que todas, sin excepción, están trufadas de elementos ajenos y, en particular, de características teatrales y/o bizantinas, amén de

¹² Entre quienes han tratado sobre su influencia mutua se hallan Domingo Ynduráin («*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46, 1966, págs. 321-333), Florence Yudin («The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Spanish Studies*, 17, 1968, págs. 181-188 y «Theory and practice of the *novela comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81, 1969, págs. 585-594), Carmen Rabell (*Lope de Vega: El arte nuevo de hacer «novellas»*, London, Tamesis Books, 1992), Julián González-Barrera («La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni Ibero-americani*, 97, junio 2005, págs. 76-93) y María del Valle Ojeda Calvo («Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega [*El toledano vengado* y *La prudente venganza*]», *Etiópicas*, 3, 2007, págs. 35-68), por citar algunos nombres.

¹³ Los paralelismos con el ilustre manco se darían hasta en el número, pues Céspedes y Meneses prometió una segunda parte con seis relatos más, completando así los doce, como en las *Novelas ejemplares* (1613). Sin embargo, jamás llegaría a publicarse. Por otro lado, la repetición del término «ejemplares» no sólo buscaba el recuerdo de la famosa obra cervantina, sino también eludir el puño de hierro de la Inquisición, que por aquellos tiempos estrechaba su vigilancia sobre la literatura de entretenimiento. Eran tiempos harto difíciles para la novela. En 1621, Felipe IV había creado la Junta de Reformación, destinada al cuidado de la fe, la moral y las buenas costumbres. No era ningún secreto que el teatro comercial y la prosa de ficción estaban en el punto de mira de los moralistas. Céspedes y Meneses sólo recoge una tendencia a maquillar los títulos de las colecciones con alguna etiqueta moral: *Corrección de vicios* de Salas Barbadillo (1615), *Novelas morales* de Diego de Ágreda (1620), *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas (1637) y tantas otras. De hecho, no tardó mucho en concretarse aquella amenaza latente. Sólo dos años después de la publicación de las *Historias peregrinas*, concretamente el 6 de marzo de 1625, la Junta de Reformación elevaba una petición al Consejo de Castilla para que suspendiese la concesión de licencias para «imprimir libros de comedias, novelas ni otros deste género» (Jaime Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, 54, 1974, pág. 98). Serían diez años de prohibición.

¹⁴ Como curiosidad, Juan Ignacio Ferreras cataloga toda la obra literaria de Céspedes y Meneses, a saber, *El español Gerardo*, las *Historias peregrinas* y la *Varia fortuna*, como novelas bizantinas ¡en su manual del siglo XVI! (*La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 66-67).

algunas pinceladas de otros géneros (picaresco, caballeresco, etc.). En realidad, el talaverano continuaría en la búsqueda de su propio discurso, en la senda de la experimentación que ya iniciara con *El español Gerardo* y que concluiría años más tarde con la *Varia fortuna del soldado Píndaro*. Por lo tanto, sus novelas serían hasta cierto punto inclasificables, al menos dentro de los parámetros tradicionales¹⁵. Una prueba evidente de que la influencia de Cervantes en don Gonzalo iría mucho más allá del ambiente o los personajes¹⁶. Para la consecución de su plan narrativo, la novela cortesana vendría a ser como el crisol donde fundir aquel compendio de ideas, pruebas y tendencias —que no es poco, todo sea dicho—. Dentro de aquel amplio marco, en las páginas siguientes, se pondrá de manifiesto la relevancia palpable de lo bizantino en sus *Historias peregrinas y ejemplares*; sabida la admiración de nuestro autor por dichos escritores griegos, cuya obra literaria está rociada de alusiones que buscaban siempre el elogio o la comparación¹⁷. Incluso podemos considerarlo como lector de Aquiles Tacio, cuanto menos, aunque muy posiblemente también de Heliodoro, como demostraría su soneto entusiasta en los preliminares de la traducción de *Leucipe y Clitofonte* a cargo de su amigo Diego de Ágreda y Vargas (Madrid, 1617)¹⁸. En el análisis de cada relato, saldrán a la luz las técnicas o argumentos de la narrativa griega y, en especial, en dos de ellos —sobre todo, *El buen celo premiado*—, que podrían catalogarse sin miedo como novelas bizantinas, aunque siempre admitiendo la contaminación de otros géneros y nunca como una imitación directa de Heliodoro.

La definición de novela cortesana no ha cambiado en líneas generales desde

¹⁵ No somos los primeros en advertir de la gran mezcolanza de géneros que salta a la vista en la obra literaria del talaverano: «En función de la tradición y de la historia literaria estas novelas están en deuda con la novela sentimental, con la novela bizantina y de aventuras y, sobre todo, con las novelas italianas, en las que es muy probable que Céspedes y Meneses hallara la inspiración para algunos episodios de sus propias novelas» (Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, I, Arsenio Pacheco, ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. LXVI).

¹⁶ «Son novelas cortesanas, y sus fuentes muy bien podrían hallarse en las colecciones de “novelle” italianas, con una transmisión más o menos directa, por ejemplo a través de las obras de Cervantes, cuyas *Novelas ejemplares* no podía ignorar Céspedes. El ambiente y principio de *Pachecos* y *Palomeques* hacen pensar en el tema de *Romeo y Julieta*, cuando *El desdén del Alameda* tiene mucho de corte cervantino [...], quizás por el empleo de un mismo medio natural, sencillamente» (Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. Yves René Fonquerne, Madrid, Castalia, 1969, págs. 41-42).

¹⁷ Para conocer algunas de las referencias a Heliodoro o Aquiles Tacio que se pueden hallar en Céspedes y Meneses, véase Lucía Cucala Benítez, «Céspedes y Meneses y la novela griega: la providencia en *El español Gerardo* y en *Las etiópicas*», *Etiópicas*, 2, 2006, págs. 343-347.

¹⁸ Acerca de las características de dicha traducción, consúltese Antonio Cruz Casado, «Diego de Ágreda y Vargas traductor de Aquiles Tacio (1617)», en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Juan Paredes Núñez y Andrés Soria Olmedo, eds., Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, págs. 285-292.

que González de Amezúa creara el término¹⁹: «[...] la concepción más extendida de novela cortesana, con el propósito restrictivo de delimitar sus elementos constitutivos, es la siguiente: narración corta, de temática amorosa y con escenario urbano»²⁰. Sobre esta base común, un investigador como Laspéras prefiere resaltar como definitoria la naturaleza aristocrática del género, tanto en los protagonistas —jóvenes, nobles y ricos—, como la ideología —amor, honor y dinero— y el destinatario —la nobleza urbana—; en otras palabras, el «resultado de lo que Hauser definió como ‘cultura autoritaria de la corte’»²¹. Idea compartida por otros investigadores como Romero-Díaz o Martínez Camino²², que observan que la inclusión de nuevos valores morales sería parte del acomodo de una clase anticuada a los tiempos modernos²³. En concreto, el protagonismo del dinero como eje visible o subyacente de la mayoría de las tramas es lo que provoca que Romero-Díaz la conciba como un producto para la nobleza urbana nacida en torno a la corte de los Austrias:

La preocupación por el valor y significado del dinero y el interés resultante caracterizan la sociedad barroca y son prioritarios en el debate de Céspedes. Pero su posición es ambigua. Sus novelas se erigen como un espacio de discusión y lucha en relación a la posición ideológica de la nobleza urbana²⁴.

Desde una visión estructuralista, en su libro ya citado, Pilar Palomo subrayó además la importancia de que existiera alguna clase de marco narrativo —herencia directa de Boccaccio—, que diera soporte o justificación a una colección de historias sin ninguna relación aparente entre ellas. Si bien no menciona para nada a las *Historias peregrinas*, según su categorización estaríamos

¹⁹ Para un mejor entendimiento de los límites, parámetros y significación de la novela cortesana sigue siendo fundamental el estudio clásico de González de Amezúa (*op. cit.*). Después, le han seguido trabajos más recientes de Pilar Palomo (*La novela cortesana [Forma y estructura]*, Barcelona, Planeta/Universidad de Málaga, 1976), Evangelina Rodríguez Cuadros (*Novelas amorosas del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986) y Jean-Michel Laspéras («La novela corta: hacia una definición», en *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez [noviembre 1992- junio 1993]*, Jean Canavaggio, coord., Madrid, Casa de Velázquez, 1999, págs. 307-317), entre otros.

²⁰ María Rocío Lepe García, «El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano, I. La impronta bizantina», *Etiópicas*, 4, 2008, pág. 25.

²¹ Jenaro Talens, «Contexto literario y real socializado», en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977, pág. 181.

²² Gonzalo Martínez Camino, «La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial», *Bulletin of Hispanic Studies (Glasgow)*, 73, 1996, págs. 33-47.

²³ «En la sociedad urbana del siglo XVII, el grupo nobiliario debe asegurar su posición y para ello, será necesario transformarse y adaptarse. Si bien se ha desplazado su función militar, se intenta asegurar, no obstante, como potencia económica y, de esta manera, asimilar esta nueva forma de poder social que viene del dinero» (Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, pág. 77).

²⁴ *Ibid.*, pág. 61.

ante lo que denominó como «estructura yuxtapositiva», es decir, sin relación narrativa entre el marco y las novelas:

Retrocediendo, pues, a lo que he denominado estructura yuxtapositiva, no podemos, en consecuencia, considerar como nexo de unión un motivo que permanezca fuera del universo representado de la obra [...]. Pero sí considerar unitivamente a ese sistema de narraciones, independientes en sí mismas, pero con un marco de unión que *justifica* su integración en el sistema²⁵.

Sin embargo, no está nada claro que las *Historias peregrinas y ejemplares* presenten un marco narrativo tal y como se entiende desde el *Decamerón* en adelante. No tenemos nada parecido a una tertulia ociosa donde contar historias era la mejor manera de pasar el tiempo²⁶. Según este esquema, acabado el relato por parte de uno de los tertulianos, el plano discursivo retornaba al marco-reunión y vuelta a empezar con otra novela. La colección de Céspedes se inicia con cuatro secciones tituladas *Breve resumen de las excelencias y antigüedad de España, teatro digno de estas peregrinas historias*. Asimismo, las novelas están encabezadas por un capítulo descriptivo —dos para la capital aragonesa— de las diferentes ciudades que sirven de encuadre para cada una: (por orden) Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid. No se trataría, entonces, de ningún marco narrativo, sino de un motivo ornamental, como apuntó Yves R. Fonquerne, que además arrastraba su propia tradición literaria, el género histórico: «Este esquema [descripción de la ciudad + historia local] no es otro sino el que imponen las *urbis encomia*, tan de moda en la época gracias a un género histórico muy popular que prolifera en los siglos XVI y XVII: se trata de la escritura y publicación de historias locales»²⁷.

No nos puede sorprender la estructura elegida. La razón no habría que achacarla a una falta de pericia por parte del autor²⁸. No todos los novelistas se valieron del ejemplo de Boccaccio para dar cuerpo a un conjunto de relatos independientes. Incluso sin salir de la novela cortesana, González de Amezúa ya

²⁵ Palomo, *op. cit.*, pág. 22.

²⁶ Detrás de tanta sensualidad mal disimulada, como bien indica Palomo, se escondería una intención didáctica o ejemplarizante, formándose un doble plano discursivo: «[...] un cuadro narrativo de didáctica cortesana: la *ejemplificación* cobraba vida novelesca. Es decir, la práctica social de la tertulia cortesana se desdoblaba en su representación literaria, y desde ese plano aleccionaba a un grupo social que era símbolo de un ideal de vida» (Ibíd., pág. 54).

²⁷ Nieves Romero-Díaz, «Conflicto nobiliario en torno a la opulenta Sevilla del seiscientos», en *Vida, memoria y escritura en torno a 1600. Actas del II Coloquio internacional sobre la cultura en Andalucía (14 a 16 de septiembre de 2000)*, Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2001, págs. 382-383.

²⁸ «Es necesario reconocer que le faltó a Céspedes y Meneses la habilidad suficiente para lograr una total integración de la acción en el marco en que aquella se apoya [acerca de las *Historias peregrinas*]» (Céspedes y Meneses, *Varia fortuna*, *op. cit.*, I, pág. LXXXIX).

avisaba de su fuerte carácter historicista²⁹, calificándola como «historia moral de su época»:

No todos los autores de novelas se valieron del marco boccacciano. La situación que acoge los relatos podía ser una sesión académica [...] Otros novelistas se decantaron por una práctica más recatada y arrojaron sus narraciones con la cubierta de relatos históricos [...] [Las descripciones de las ciudades] tienen como función arrojar, con su pretendida historicidad, una luz de verdad sobre las narraciones enmarcadas al situarlas en el contexto de hechos históricos admirables³⁰.

De telón de fondo, la búsqueda sempiterna de la verosimilitud poética a través de la verdad concreta de la historia. A veces olvidada, otras denostada por los preceptistas, la novela necesitaba de un cauce autorizado, como era el arte de Clío, para legitimar su capacidad de narrar sucesos cotidianos, esto es, de exponer el «ser» de las cosas, que no aspiraban a ser verdades por sí mismas, sino mundos paralelos a la realidad objetiva, y, por lo tanto, abiertos a la interpretación personal, privada y silenciosa de cada lector:

La Historia habla de la realidad, pero no es la realidad. Es, solamente, un discurso sobre la realidad; un discurso sobre la realidad que pretende ser verdadero, pero que, en sí mismo, no contiene —ni puede contener, por más convenciones que ensaye para establecer con el lector un pacto de veracidad— ninguna prueba de verdad. En la constatación de que lenguaje y realidad remiten a universos diferentes, la novela encuentra una coartada perfecta para la ficción³¹.

Para llevar a cabo una exposición ordenada de la vigencia de lo bizantino en las *Historias peregrinas y ejemplares*, hemos optado por seguir la categorización basada en la noción de *cronotopo* ideada por Mijail Bajtin, que se puede leer en su libro *Teoría y estética de la novela*³². Dentro de este esquema general, la estructura del texto literario —en este caso, cada una de las *Historias peregrinas*— se asentaría sobre un número determinado de cronotopos —en-

²⁹ González de Amezúa, *op. cit.*, págs. 240-243.

³⁰ Ángela Morales, «La tradición del marco de la novela corta y la justificación de la ficción en el renacimiento», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 16-21 de julio de 2001, tomo II: Literatura española. Siglos XVI y XVII*, Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, eds., Newark, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 405-410.

³¹ Javier Blasco, «Novela («mesa de trucos») y ejemplaridad («historia cabal y de fruto）」, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Jorge García López, ed., Barcelona, Crítica, 2001, pág. XXXVI.

³² Ya tuvimos la ocasión de desarrollar este concepto para definir la comedia bizantina en anteriores trabajos. En palabras de Bajtin, *cronotopo* es «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (*Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 237).

cuentro, camino y aventura—, que a su vez desplegarían una serie de motivos o argumentos, como, por ejemplo, el naufragio, el rapto, la falsa muerte, las pruebas de castidad³³, etc. (véase *Cuadro A*).

CUADRO A
Motivos principales

CRONOTOPOS	MOTIVOS	B	D	C	P	S	M
<i>Encuentro</i>	Matrimonio	X	X	X			X
	Juicio	X		X			
	Falsa muerte	X		X		X	
	Anagnórisis		X	X	X	X	X
<i>Camino</i>	Mar					X	
	Naufragio					X	
	Tormenta					X	
<i>Aventura</i>	Pruebas de castidad			X			
	Rapto	X			X	X	X
	Cautiverio	X			X		

B (*El buen celo premiado*), D (*El desdén del Alameda*), C (*La constante cordobesa*), P (*Pachecos y Palomeques*), S (*Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*), M (*Los dos Mendozas*).

Asimismo, en cuanto a recursos, técnicas y artificios propios de Heliodoro o sus imitadores, hemos reunido los cuatro más característicos del género, tal y como son destacados por González Rovira: el principio *in medias res*, la suspensión, los episodios interpolados y el narrador intradieético³⁴. Al mismo tiempo, hemos incluido algunos más que consideramos particularmente atractivos para el desarrollo de una trama griega, como, por ejemplo, la analepsis completiva³⁵ o la venganza del criado. Por último, se han tenido en cuenta los nuevos rasgos que se configuraron con la novela de peregrinos, evolución barroca del género, bajo la égida del *Peregrino lopesco* (1604) y el *Persiles* cer-

³³ Conveniría aclarar que por pruebas de castidad no asumimos de manera estricta el tópico de Heliodoro, es decir, verdaderos desafíos o supersticiones mágicas que los amantes tenían que vencer para probar su pureza, sino cualquier clase de defensa de la virginidad por medio de los hechos, no las palabras (por ejemplo, la casta doña Elvira en *La constante cordobesa*).

³⁴ Javier González Rovira, *op. cit.*, págs. 73-99.

³⁵ Si bien lo ordinario es que sea uno de los personajes quien en diálogo con otros ponga al día al lector sobre lo que ha sucedido «sin su presencia», esta función puede ser asumida también por un narrador omnisciente.

vantino (1617), esto es, las digresiones morales³⁶, la peregrinación de los amantes y el ingreso temporal de la protagonista en un convento (véase *Cuadro B*).

CUADRO B
Otros recursos

GÉNEROS	TÉCNICAS	B	D	C	P	S	M
<i>Novela griega</i>	<i>In nedias res</i>	X					
	Suspensión	X		X		X	
	Historias interpoladas	X		X			X
	Narrador intradiegético	X					
	Analepsis completiva	X	X		X	X	
Venganza del criado	X						
<i>Novela de peregrinos</i>	Peregrinaje	X				X	
	Convento	X		X		X	X
	Digresiones morales	X	X	X	X	X	X

B (*El buen celo premiado*), D (*El desdén del Alameda*), C (*La constante cordobesa*), P (*Pachecos y Palomeques*), S (*Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*), M (*Los dos Mendozas*).

EL DESDÉN DEL ALAMEDA

El relato está ambientado en la Sevilla rica, populosa y cosmopolita de la segunda mitad del Quinientos. Desde un principio, el argumento gira en torno a dos acciones paralelas que terminarán siendo confluentes, unidas por un vértice común que funcionará a modo de bisagra entre ambas historias. Por un lado, las pretensiones matrimoniales de un caballero, don Pedro de Castilla, con la viuda de un rico indiano, primero, y con su joven hija, después, única heredera de la fortuna familiar. Por el otro, las tensas relaciones entre don Pedro y su hermano menor, don Sancho, al que le niega cualquier clase de alivio o beneficio de las rentas del mayorazgo. Ambos conflictos aparecen contruidos en torno a la problemática del dinero en una clase nobiliaria cada vez más empobre-

³⁶ Hemos preferido incluir las digresiones morales dentro de los elementos nuevos de la novela barroca de peregrinos por su abundancia en el Seiscientos, en general, y en Céspedes y Meneses, en particular. Ahora bien, dicho esto, habría que advertir que ya formaba parte del estilo de Heliodoro: «Pero las personas sabias en física y teología tienen buen cuidado, a mi juicio, de revelar a los profanos el significado oculto de estas leyendas, y lo único que hacen es dar esta instrucción sumaria en forma mítica [...] Que la divinidad sepa disculparme por esto que acabo de decir; los misterios más sagrados los mantendré en silencio, con la honra de un secreto inviolable. Y ahora proseguimos con la narración de los sucesos de Siene» (Heliodoro, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Emilio Crespo Güemes, ed., Madrid, Gredos, 2003, págs. 396-397).

cida según avanzaba el siglo y, que por gusto o necesidad se mostraba abierta a los matrimonios desiguales, inconcebibles el siglo anterior, aunque, en realidad, era únicamente la opulenta burguesía urbana la que se encontraba en su punto de mira³⁷. Por azar o intercesión de la Providencia, que diría Céspedes y Meneses³⁸, la hija del indiano, Floriana, se convierte sin querer en el centro de la disputa de los hermanos, apareciendo como premio o trofeo viviente para el vencedor:

El acto de violación a Floriana es central a la historia, no sólo en términos estructurales [...] sino también en términos ideológicos ya que con la violación se consigue: primero, el «deslucimiento» del objeto que ansiaba su hermano como forma de legitimación social y, segundo, la «desacralización» de todo un sistema de supremacía socioeconómica³⁹.

Más allá de consideraciones metafóricas sobre el simbolismo que se escondería detrás del personaje de Floriana, lo cierto es que nos encontramos ante un triángulo amoroso viciado, pues no es el amor sino la honra quien elige a Sancho por esposo. La violación de la doncella es el verdadero epicentro de la novela (cap. VII), dejando una deuda de honor pendiente que redirige la voluntad de Floriana en el único sentido posible: el matrimonio con aquel que le ha robado la honra, como la Leocadia cervantina. Las huellas del modelo bizantino se encontrarían no sólo en la consecución final de las bodas, que a su vez se podría achacar a una influencia directa del teatro comercial barroco, sino también en el recurso a la anagnórisis⁴⁰. Una veinteañera Floriana le recuerda a don Sancho quién es y cuál fue su pecado, pues el galán no parece acordarse de una mujer que tendría «no dieciséis años» cuando se encontraron el primer día. Asociada a la anagnórisis suele aparecer la técnica de la analepsis complextiva, donde aquél que se desenmascara cuenta todo lo que le ha sucedido desde su último encuentro con los protagonistas, a modo de repaso más o menos ligero para el lector, que así puede rellenar los «huecos» que tanto entrar y salir de personajes deja en el fluir de la acción novelesca. De este modo, Floriana le presenta a su hijo, de quien ni siquiera nosotros como lectores teníamos noticias, y le explica la difícil, secreta y sacrificada crianza de la criatura, todo para alejar el estigma social de la bastardía para el niño y la pérdida de la honra para la madre. Por último, cabría destacar las digresiones morales que salpican

³⁷ Ruth Pike, «The Sevillian Nobility and Trade with the New World in the Sixteenth Century», *Business History Review*, 39:4, 1965, págs. 440-441.

³⁸ «Suelen la Providencia y el corazón humano tal vez hurtar su oficio a la profecía» (Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas*, *op. cit.*, pág. 69).

³⁹ Romero-Díaz, «Conflicto nobiliario», *op. cit.*, pág. 390.

⁴⁰ No habría que pasar por alto que si bien la anagnórisis es característica de la novela griega, se trata de un recurso heredado de la tragedia clásica.

el texto, aunque en esta ocasión más que una herencia de Heliodoro, se trata de una cualidad del estilo de Céspedes y Meneses, pues toda su obra literaria sin excepción está llena de pausas para la reflexión acerca de la fortuna o comportamiento de sus personajes:

Y ciertamente don Sancho podía, con justísimas causas, tenerse por dichoso; porque no sé yo quién será el ciego y falto de discurso que así no lo confiese, ponderando el fracaso de aquella triste noche, [...] ¿Quién, pues, será en esta ocasión el atrevido que dé al soberbio don Pedro, al que tenía por acabadas sus pretensiones, al que con tantos años de servicios y gastos increíbles se juzgaba por digno de mayores empresas, aquesta triste nueva, aquesta impensada salida y la última resolución y desengaño de su amor? Ciertamente que, aunque él no merece ninguna lástima, no puedo excusarla en mi pecho⁴¹.

En suma, *El desdén de la Alameda* no presenta demasiados rasgos de la novela griega⁴², pero llama la atención de que la mayoría aparezcan al final de la narración, como medidas encaminadas a la solución de la trama que tenía lugar, plaza y asiento a orillas del Guadalquivir.

LA CONSTANTE CORDOBESA

De las pocas que ha recibido la atención particular de la crítica⁴³, esta historia cuenta la vida y milagros de doña Elvira, una doncella pobre pero linajuda, que pasea sus miserias con altivez como si fuera un eco femenino del escudero del *Lazarillo*. Sin embargo, lo que en un principio nos recordaría a un personaje sacado de la picaresca, se convierte pronto en una heroína digna de Heliodoro, con la defensa de la castidad llevada hasta sus últimas consecuencias. A pesar del asedio continuo que padece por parte de don Diego, caballero principal, aunque casado, persevera en la protección celosa de su honra, ya que no tiene ni padre ni hermanos que la salvaguarden de un galán molesto. En su huida a la sierra para escapar del acoso de don Diego conoce a otro pretendiente, con quien llega a concertar su matrimonio, por lo que ya tenemos formado el tan llevado triángulo amoroso, si bien en esta ocasión se trata de un personaje de entrada y salida, sin la construcción dramática de doña Elvira y don Diego, auténticos protagonistas, y donde, en realidad, el honor de la doncella se erige como el tercer lado del triángulo. El sorprendente final de la novela es una clara imitación del desenlace de *El amante liberal* cervantino que el autor

⁴¹ Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas*, op. cit., pág. 157.

⁴² En la novela encontramos también el motivo del juicio, pero al ser don Pedro el acusado y no la pareja protagonista hemos preferido descartarlo en esta ocasión.

⁴³ Angelina Costa, «La constante cordobesa de Gonzalo de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del siglo XVII», *Alfinge*, 2, 1984, págs. 83-100.

conocía tan bien, donde la gratitud adquiere una plena significación dentro de los mismos códigos de honor que habían estado siempre presentes en el proceder de la doncella.

Las señales de la impronta bizantina son abundantes a lo largo de *La constante cordobesa*. Desde el motivo final del matrimonio, como meta de la acción novelesca, hasta la anagnórisis de don Juan de Zúñiga, el tercero en discordia, que funcionará como desencadenante de la solución del conflicto. Como Cariclea, doña Elvira deberá demostrar su castidad inviolable, superando diferentes pruebas como el hambre o la enfermedad (incluso la persuasión de su madre), fatigas a las que se ve arrastrada a causa de su suma pobreza, a veces incluso indigencia. Ni siquiera su ingreso temporal en un convento, donde esperaba aguardar el regreso de su prometido, parece rendir el ánimo del galán casado. Por si sus desgracias fueran pocas, se ve involucrada como parte en un juicio por la riña entre don Diego y don Juan, que a punto están de matarse a cuchilladas. Por ella, claro.

Sin duda, el autor nos presenta a una doña Elvira intachable, modelo de virtud y efigie victoriosa de todos los retos o desafíos a los que don Diego, su madre y la propia sociedad le van colocando como piedras en el camino. Ahora bien, también el galán tendrá pruebas que superar, a modo de avisos del cielo, que le llegan con la visita del espíritu del padre de la doncella, que le recrimina su escandaloso comportamiento. Semejante visión espectral le provoca un desmayo tan grande, que tanto fuera como dentro del texto se le da por muerto:

Aquí llegaba la temerosa voz cuando sin poder el ánimo y valor de los dos caballeros escuchar más razones dieron consigo totalmente en el suelo, y al mismo punto, haciendo como al principio una reverencia humilde, aquel bulo espantoso se volvió a su lugar, cubriéndose la losa por sí misma con tan grande estampido, que no sólo acabó de quitarles a los dos el sentido, sino que juntamente su novedad y rumor trujo al puesto en que estaban algunos clérigos y otras muchas personas de la vecindad, que hallándolos en tan triste estado, brevemente se extendió su noticia por toda la ciudad, y sin poderlo remediar asimismo a los oídos de la virtuosa y noble doña Aldonza [...] (pues indiscretamente añadida fue no menos de que habían hallado muerto a don, Diego en aquella parte)⁴⁴.

Vinculado al motivo de la falsa muerte encontramos en numerosas ocasiones la técnica de la suspensión. Como no podía ser de otra forma, Céspedes y Meneses aprovecha el momento dramático para desviar la atención hacia cualquier otro lugar o personaje, captando la curiosidad del lector y potenciando así el efecto deseado: la admiración, fin último de la fabula que según los precep-

⁴⁴ Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas*, *op. cit.*, págs. 215-216.

tistas barrocos llevaba al deleite⁴⁵. En esta ocasión, el talaverano no sólo contaba con el ejemplo de Heliodoro o Aquiles Tacio, sino también el de una autoridad más cercana en el tiempo y espacio: Lope de Vega, que en *Las fortunas de Diana* (1621) no tuvo ningún reparo en detener la acción y explicar a «la señora Leonarda» la función, objetivo y significado de aquel recurso clásico:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera⁴⁶.

Para alivio de muchos, el autor se muestra compasivo con sus lectores, pues a pesar del cambio de capítulo, el suspense acerca de la suerte de don Diego apenas dura página y media. Finalmente, aparte de las omnipresentes digresiones morales, que dejaremos en un segundo plano para no cansar la lectura de este artículo, quedaría por señalar la historia interpolada a manera de in-troito donde se cuentan por *amplificatio* los orígenes del ilustre abolengo de don Diego con la leyenda del Campo de la Verdad (caps. I-II)⁴⁷.

PACHECOS Y PALOMEQUES

La cuarta de las novelas trata de la historia de una pareja de enamorados en medio del odio, rencor y disputas de sus dos familias, enemigas en la Toledo imperial. Ya el título de la obra descubre las fuentes de Céspedes y Meneses, señalándole como lector de Matteo Bandello —*Romeo y Julieta*⁴⁸— y/o espec-

⁴⁵ «Vgo dixo entonces: Essa imitación común tiene también su admiración; y claro está que los que se ríen dello, se admiran de la imitación tan a gusto. Mas no hablo desta admiración solamente, sino de otra causada de algún acaecimiento nuevo y raro; porque esta nouedad haze mucho para el deleyte, que, aunque como auéys dicho, y muy bien, sola la imitación le trahía, mas quando es de cosa no oyda, ni vista, admira mucho más y deleyta. Y assí soy de parecer que el poeta sea en la inuención nuevo y raro; en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso; porque la cosa nueva deleyta, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa» (Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, II, Alfredo Carballo Picazo, ed., Madrid, CSIC, 1953, págs. 57-58).

⁴⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Antonio Carreño, ed., Madrid, Cátedra, 2002, pág. 157.

⁴⁷ «Siempre según la perceptiva, los episodios desempeñan funciones de diversa índole. En primer lugar, destaca su función ornamental al recaer en ellos las posibilidades de la variedad, preocupación básica desde el Renacimiento. En segundo lugar, sirven para aclarar algunos aspectos de la trama que no hayan sido desarrollados suficientemente. Pero también se utilizan con valor ejemplar, como *amplificatio* de algún aspecto de la narración. Es decir, cumplen con el doble propósito de utilidad y deleite» (González Rovira, *op. cit.*, pág. 91).

⁴⁸ La famosa novela de Bandello se popularizó en España a raíz de la publicación de las *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello Veronés* (Salamanca, 1589), una colección de catorce relatos en la que la *Historia de Romeo y Julieta* ocupa el tercer lugar.

tador de Lope de Vega —*Castelvines y Monteses*⁴⁹—, aunque, a decir verdad, en poco se parecen ambas obras, aparte del título o el planteamiento general de la historia. A lo largo del relato no son muchos los rasgos bizantinos descubiertos, amén de las habituales digresiones morales; de hecho, es una de las *Historias peregrinas* con menos elementos (véanse *cuadro A y B*). El doble rapto de los amantes, cautivos por separado de los hermanos de ella, se convierte en el nudo central de la historia, pues por un lado desenmascara de una vez por todas el secreto que amparaba los amantes y, por otro, facilita la fuga posterior y huida a Portugal, que será el escenario del desenlace. La Providencia, según proclama el talaverano, favorece que los enamorados den con sus huesos en la misma prisión, la *Casa del encanto*, sin que sus carceleros se puedan percatar de nada hasta que ya es demasiado tarde. Sin contar con que el secuestro de los jóvenes posibilita el recurso a la analepsis completiva (cap. XIII). En la confusión del momento, cuando ni siquiera los amantes se creen de que vuelvan a estar juntos, será el propio narrador quien nos cuente lo sucedido lejos del hilo de la acción y así restaurar el devenir natural de la historia:

[...] el sangriento rostro que tenía delante, estando ya tan cerca, fue lastimosamente conocido de ella y no menos que por el del noble y desdichado amante suyo; el cual, no siéndole más favorable la fortuna, aun antes de su acacamiento de ella, había caído en las manos de sus crueles y mortales enemigos. Porque apenas, según ya queda escrito, en demanda de los caballos, don Lope se apartó de sus ojos, cuando, al entrar de unas estrechas calles que las huertas hacían, sin poderlo excusar, dio con una gran tropa de gente de a caballo, de quien siendo al instante conocido [...] se halló en poder de don Pedro Palomeque que, haciéndole atar de pies y manos, entrando en la ciudad y atravesando la Puente de San Martín, dio con él en su quinta, de quien así él como su hermano tenían llaves⁵⁰.

En las postrimerías de nuestra novela, todo acaba en un duelo reglado entre Pachecos y Palomeques, aunque desigual a todas luces, porque don Lope no tiene un amigo o hermano que se bata a su lado contra los hermanos de doña Juana. A pesar de los ruegos del rey de Portugal, que no desea un derramamiento de sangre, el desafío se lleva a cabo gracias a la llegada de un misterioso caballero negro, que se ofrece a luchar a favor de don Lope Pacheco. Sus dolidos reproches a la falta de valentía de los nobles lusos, pues ninguno había brindado su espada a don Lope, ofenden sobremanera al rey, que se siente aludido. Obligado a descubrir su rostro por el monarca, resultará ser la propia

⁴⁹ La comedia no se publicaría hasta la *Parte XXV* (Zaragoza, 1647), por lo tanto sería posterior a las *Historias peregrinas*, pero Morley y Bruerton creen que tuvo que ser escrita hacia 1606-1612, a juzgar por su versificación (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 299-300).

⁵⁰ Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas*, *op. cit.*, págs. 265-266.

doña Juana, en una apoteósica anagnórisis final que provoca la admiración de todos los cortesanos presentes, sorprendidos por la audacia de la dama. Su recompensa será la anulación del duelo y el perdón de las injurias entre familias, al que los duelistas de uno y otro bando acceden con gusto, poniéndose fin a la historia.

SUCESOS TRÁGICOS DE DON ENRIQUE DE SILVA

En el quinto relato de la saga, el galán protagonista será un noble portugués y el marco elegido la Lisboa española⁵¹, aunque en realidad la acción se inicia y concluye en otros lugares del mapa. Este cambio continuo de escenario será uno de los puntos de encuentro con el género bizantino, pues aquí encontraremos largas travesías marítimas, tormentas furiosas y un desastroso naufragio al final de la novela, tal y como espera un lector de novela griega. Azares o peligros que ya se profetizan en la primera página. De poco parecen servir las amonestaciones morales del autor:

Peligroso género de servicios, peligroso camino de merecer, pues adonde un hombre ha echado el resto de sus fuerzas y riesgos y trabaja más por alcanzar el premio de ellos, entonces fomenta y solicita su destrucción una mala intención, entonces un poderoso émulo descompone cauteloso cuanto su industria, su buen celo y cuidados adquirieron sudando. No sin particulares fines he dispuesto tan nueva digresión, pues casi iguales términos, semejantes querelas y aun mayores quejas suspiraba ofendido en la ciudad de Goa, el noble caballero⁵².

El culpable de todas las desgracias será un ruido en mitad de la noche (cap. XI), que atraerá la atención del padre y el hermano de doña Leonor, mientras los amantes aún retozaban en el cuarto. Aquella interrupción se convierte enseguida en raptó y fuga, pues tanto él como ella deben correr para salvar la vida. En medio de los gritos, la confusión y el alboroto, los amantes deciden separarse para asegurar su huida, pero aquella mala decisión comportará consecuencias funestas. A partir de aquí se concatenan varios de los tópicos propios de la narrativa bizantina: la suspensión porque no sabemos qué ha sido de doña Leonor (cap. XII), la falsa muerte al encontrarse «un buen golpe de sangre en medio del zaguán» de su casa (cap. XIII) y la analepsis completa

⁵¹ La figura antojadiza de don Enrique de Silva responde a las claras a la imagen tradicional que se tenía de los galanes portugueses en el Siglo de Oro: locos, derretidos y amartelados, aunque en esta novela no tenga la carga cómica, más propia del teatro breve. Tan enamoradizos que «portugués y enamorado llegaron a ser, en el siglo XVII, términos sinónimos» (Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 170).

⁵² Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas*, op. cit., págs. 283-284.

cuando, finalmente, un nuevo personaje recién llegado nos cuenta qué le había sucedido a la dama aquella noche, en realidad (cap. XV). La venganza de don Enrique, que cree muerta a doña Leonor, acaba con la muerte de su cuñado, hermano de su dama, lo que le obliga a huir del país para escapar de la justicia.

Para la lámpara del drama, que diría Plutarco, don Gonzalo vuelve a echar mano de las técnicas o argumentos bizantinos. Los años pasan y en Lisboa dejan de recibir noticias del proscrito. Mediante una hábil estratagema, el padre de doña Leonor planea su venganza, haciendo creer a su hija que don Enrique falleció mientras viajaba por Bohemia. Desconsolada, la dama decide retirarse a un convento, donde profesar el noviciado. De nuevo, una falsa muerte resuelta en una gran anagnórisis final, como demandaba el género. Por supuesto, don Enrique regresa a Portugal seis años después para encontrarse con doña Leonor muerta en vida, perdida toda esperanza y vistiendo el hábito religioso. El dramatismo de la escena intenta provocar la suspensión del lector y conmover sus afectos:

Y quedando suspenso del impensado traje de su vista, dio lugar a que, viendo tal suspensión, se le volviese a repetir la misma pregunta, a quien, pasándose algún tanto su turbación y espanto y juzgando por devoción o voto a su venida el religioso hábito, desatando la lengua así, amoroso y tierno, dijo a su dama las siguientes palabras:

—Pues ¿cómo así, querido dueño mío, tan mal conocimiento halla mi voluntad? ¿Tan corto fue el pincel que imprimió en vuestro pecho mi retrato? ¿Ya no me conocéis?⁵³.

El reencuentro de los amantes provoca un alboroto en toda la ciudad, pues todos daban a don Enrique por muerto. El largo tiempo pasado y la muerte del padre de la dama entierran sus cuentas con la justicia. El intento desesperado por revertir la situación les lleva de peregrinación a Roma para intentar anular los votos religiosos de doña Leonor, aunque el viaje de vuelta tendrá un desenlace mortal en las aguas del Mediterráneo:

Y plega a Dios que con ella no haya perdido el alma, pues desde que se embarcó, para volverse, en una nave genovesa, hasta hoy que se escribe esta historia, no se ha sabido vivo ni muerto de él, de la nave ni de cuantos en su compañía se hicieron a la vela; con que, sin duda alguna, se puede presumir que acabó sus peregrinaciones, sus ansias y amorosos deseos en el mismo elemento, en las mismas aguas y profundas ondas que tuvieron principio, apresurando con tan triste nueva la muerte de sus vicios padres y el miserable fin de la infeliz doña Leonor⁵⁴.

En suma, los *Sucesos trágicos* presentan muchos de los rasgos de la narrativa de Heliodoro, tantos y tan variados, que a nuestro juicio no se podría ha-

⁵³ *Ibíd.*, págs. 336-337.

⁵⁴ *Ibíd.*, págs. 342-343.

blar ya de novela cortesana con tintes de otros géneros, como viene sucediendo con las *Historias* anteriores, sino que estaríamos quizá ante el caso contrario, una novela griega breve dentro de un amplio marco cortesano.

LOS DOS MENDOZAS

El cierre de nuestra colección nos traslada a la villa de Madrid, que no podía faltar en una serie de historias ambientadas en las principales ciudades españolas de la época. En esta ocasión, los protagonistas son una pareja de hermanos que deciden mudarse a la corte, aquel «maremágnum donde todo bajel navega» que dijo Castillo Solórzano⁵⁵, para escapar así de la escasez del padre. Antes, en los primeros capítulos de la obra, el autor nos pone en antecedentes sobre la vida privada del cabeza de familia; en concreto, acerca de un amor de juventud que, como veremos según avanza la trama, será de utilidad notable para deshacer los entuertos de los hijos. En ella no hallaremos demasiadas pruebas de una traza griega, aunque sí es palpable, no sólo aquí sino en todas las *Historias peregrinas*, la tendencia del autor a concentrar las técnicas de Heliodoro al final. En *Los dos Mendozas*, prácticamente todo se aglutina en los seis últimos capítulos (caps. XIV y sigs.). Así, de nuevo, Céspedes y Meneses recuperará el matrimonio como conclusión de la acción narrativa, recurso más teatral que bizantino a nuestro entender. Asimismo, el rapto —consentido, claro está— de la dama será el motor del argumento, ya que actuará como fuerza irresistible que arrastrará a los protagonistas hasta el desenlace. Como ya sucediera en diversos lugares de las *Historias peregrinas*, todo resulta ser una trampa para matar a los amantes. A diferencia de otras heroínas de Céspedes —léase doña Juana en *Pachecos y Palomeques*—, Hipólita se comporta como un personaje algo pasivo, incapaz de reaccionar y asumir la iniciativa, a pesar de las señales agoreras que recibe de sus padres:

Había hallado en su padre otra mudanza, menos buen rostro y aun recatarse de ella, tratando con secreto algunas cosas; y, así mesmo, que había hecho venir dos o tres deudos de Cataluña por la posta; y todo aquesto, causándola aflicción, la traía suspensa como, por otra parte, a su hermosa prima las tibiezas de su fingido amante, sospecha que también ayudaba mucho a la indeterminación de Hipólita, y a que no se acabase de resolver en la orden que daba su galán, que era el hacer saber su notoria fuerza a quien la depositase en parte más segura, para que libremente eligiese su esposo⁵⁶.

⁵⁵ Alonso Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, Pablo Jauralde, ed., Madrid, Castalia, 1985, pág. 48.

⁵⁶ Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas*, *op. cit.*, págs. 398-399.

El trasiego de personajes es bastante complicado a simple vista, pues tenemos, en principio, tres damas para cuatro galanes en una serie de relaciones cruzadas donde se advierten hasta tres triángulos amorosos: por un lado, Hipólita–don Diego–el Marqués; por otro, don Fadrique–Laura–Leonarda; y también Laura–don Fadrique–el primo del Marqués⁵⁷. De todos modos, la solución se plantea fácil, ya que el lector se ve por delante de los protagonistas, pues desde un principio da por hecho que Leonarda es en realidad la hija secreta que tuvo el padre de los Mendoza cuando era joven y, por lo tanto, su relación con don Fadrique jamás podrá acabar en matrimonio. De hecho, en un giro inesperado, mientras espera el permiso paterno para la boda, Leonarda decide ingresar temporalmente en un convento, presionada por su abuela, dejando sin querer vía libre a don Fadrique para continuar sus visitas a la prima de Hipólita. Todo parece encaminado a preparar una anagnórisis final que por previsible pierde gran parte del efecto dramático o suspensión que sin duda Céspedes y Meneses tendría en mente. Llegando a los últimos capítulos, el espectro bienhechor que ha estado protegiendo a los hermanos Mendoza se descubre ante don Diego, desvelando su nombre y contando sus desgracias, en uno de aquellos episodios interpolados tan del gusto de Heliodoro y cuya función sería aquí la de desenvolver o complementar la historia de los amores de juventud del cabeza de familia:

Yo soy, dijo temblando aquel mísero espíritu, ¡oh ilustre mozo!, Ignacio Ortensio, cuyo nombre no ignoro le habréis oído diversas veces en vuestra casa propia; yo soy aquel criado a quien injustamente habrá treinta años que vuestro padre y dos esclavos suyos, sacándome a este sitio (campo bien solitario en aquel tiempo), me dieron muerte y sepultura entre estas hierbas y carrizos⁵⁸.

Desvelado el último de los misterios, la acción novelesca se puede encaminar sin más obstáculos hacia el reconocimiento de Leonarda como hermana de los Mendoza y el concierto de las bodas con Hipólita y su prima Laura. Un final feliz que recuerda asaz al broche de las comedias en Lope de Vega.

⁵⁷ No queda del todo claro que el primo también ande prendado de Laura, pues se trata de un personaje muy secundario, aunque eso parece desprenderse de las propias palabras del Marqués: «[...] hasta aquí os pudiera admitir cualquiera excusa, ya tan graves ofensas, y a mis ojos, no piden sino obras. Aquí habemos salido, mi primo y yo, porque también a él le toca mucha parte...» (Ibíd., pág. 374).

⁵⁸ Ibíd., pág. 405.

EL BUEN CELO PREMIADO

De manera consciente, hemos dejado para el final la primera de las novelitas de la colección⁵⁹. La razón sería la cantidad increíble de elementos griegos en sus páginas. Demasiados como para obviar que estaríamos ante una novela bizantina breve, enclaustrada en un ambiente cortesano, pero dispuesta con la estructura, recursos y parámetros del género de Heliodoro. Su singularidad es tal que incluso presenta rasgos bizantinos que no desenterraremos en ninguna otra de las *Historias peregrinas*, como el principio *in medias res* o el motivo de la venganza del criado. Todo integrado en una urdimbre innovadora, propia de la experimentación que caracteriza a la prosa literaria del talaverano.

A nuestro juicio, lo novedoso en el planteamiento estribaría en el juego de planos donde el hombre que abre la narración, Federico, aquel fugitivo de la justicia disfrazado de fraile, no es el verdadero protagonista, sino el testigo y cómplice de una historia de amor que lejos de ser un asunto secundario, acabará convirtiéndose en tema central de la obra y los amantes en auténticos héroes de la misma. Así, por este motivo, el relato de su vida no es más que una historia interpolada —y por tanto, prescindible— en el curso natural de la acción. Federico llega a Zaragoza de noche cuando es asaltado por un grupo de espadachines que creyéndole un religioso, le llevan a la fuerza ante un hombre moribundo que está pidiendo confesión. Cumplido el Sacramento, es requerido por el cabecilla, que también anda malherido, a que revele hasta el último detalle de su conversación con el ya difunto —aunque luego descubriremos que sólo había perdido el conocimiento—. Ofendido por tal petición, aunque no es un verdadero sacerdote, se niega a quebrar el secreto de confesión por lo que se produce una reyerta de acero y pólvora que acaba con un muerto y varios heridos. El clamor de la pelea atrae a una patrulla de corchetes que detiene hasta el último de los combatientes, incluido nuestro falso fraile, acusado de asesinato. Antes, no muy lejos de allí, una mujer había sido sorprendida, descolgándose de unas sábanas. Angustiada, la mujer pidió ayuda a los alguaciles, que decidieron ponerla a salvo mientras se buscaba a su esposo. Comenzará entonces un juicio con Federico en la cárcel, la dama en un convento y dos hombres al borde de la muerte.

Otro de los puntos donde se apoya la compleja arquitectura de *El buen celo premiado* es en la figura de Fulgencio, antiguo criado de don Félix y ahora a las órdenes de don Rodrigo, su rival. Narrador intradieético, poco a poco, a

⁵⁹ Es una de las pocas *Historias* que ha recibido la atención particular de la crítica, aunque en un aspecto formal bien alejado de la materia de este trabajo (véase Jean-Michel Laspéras, «Exemple de programmation du récit: “El buen celo premiado” de Gonzalo Céspedes y Meneses», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 14, 1978, págs. 269-283).

través de una confesión carcelaria a modo de alivio entre presos, le cuenta a Federico la historia de amor de su primer amo en una larga analepsis comple-tiva que vendrá a rellenar los huecos dejados por el inicio *in medias res*. Un criado que ya estaba al servicio de don Félix antes incluso de aparecer doña Elena, pero que acabará traicionándole en una reminiscencia masculina de la artera Tisbe de Heliodoro:

Confieso, amigo, que fui, sobre todos los hombres, a mi buen dueño ingrato y que ni sus injurias, sus palabras y heridas pudieron lastimarme en la honra. Porque el señor no afrenta a su criado, y, por el consiguiente, ni en mí cupo su ofensa ni en él mi venganza y satisfacción; y así, cualquier castigo, cual-quiera pena, juzgo por muy igual al merecimiento de mi delito⁶⁰.

Enseguida se descubrirá no sólo que ambos estaban encarcelados por el mismo asunto, sino también que no era la primera vez que se encontraban. El relato de un muy arrepentido Fulgencio representa el núcleo central de nuestra historia (caps. VI-XI), como era de prever teniendo en cuenta el corsé tan estrecho en el que se manejaba el autor (sólo doce capítulos). En la narración no falta casi ninguna de las técnicas o argumentos clásicos del género griego, incluido el cronotopo del camino (*mar-tormenta-naufragio*), que hemos preferido dejar al margen por tratarse de sucesos que se producen antes de que don Félix y doña Elena se conozcan.

Los amantes se encuentran por vez primera en el camino entre Santiago y Zaragoza, él de vuelta a Aragón y ella de viaje a Galicia. Como don Félix, el padre de doña Elena había participado en la Armada Invencible y había salvado la vida de milagro, recuperándose de sus heridas en la ciudad del Apóstol. Su mujer y su hija viajaban prestas para cuidarle en su convalecencia. Ella, como la mayoría de las heroínas de Céspedes y Meneses, tan hermosa como joven: «[...] salieron dos mujeres, una de anciana edad; mas la que la seguía de tan pocos años, que pienso frisaban con los quince, digno asiento de la mayor belleza de la tierra»⁶¹. Enseguida, prende el fuego del amor en el galán, que no quiere separarse de su dama. Cuando llega el momento postrero de la separación, don Félix no capitula y decide volver a Santiago para seguir los pasos de doña Elena en secreto, disfrazado como peregrino:

[...] de tal modo estas dudas aumentaron su incendio que, olvidado del primer viaje, se dispuso a volver haciendo escolta a doña Elena; para lo cual, pasando aquella tarde a Villafranca, por mejor disimulo, haciendo dos esclavinas, dimos la vuelta cumpliendo votos que, si en la pasada tormenta no los prometimos, no sé cómo los cielos nos sacaron a seguro puerto⁶².

⁶⁰ Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas*, *op. cit.*, pág. 100.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 81.

⁶² *Ibíd.*, pág. 83.

Las atrevidas peripecias del galán acaban por rendir la resistencia de la dama, que termina por corresponder a su amor. Cuando finalmente madre e hija regresan a Zaragoza acompañando al cabeza de familia, todavía maltrecho de sus heridas, don Félix y doña Elena se casan en secreto a mitad de camino, en un tributo del autor a los libros de caballerías, pues el lector barroco apprehendía aquella ceremonia del pasado⁶³. De vuelta a casa, la madre de la dama tiene preparadas sus bodas con un pariente, don Rodrigo, por lo que ya tenemos construido el esperado triángulo amoroso. Para facilitar sus encuentros, los amantes deciden que Fulgencio pase al servicio de doña Elena, un recurso más propio de los corrales de comedias —recuérdese a Fabio en *El caballero de Olmedo*—. De poco valdrá porque en un giro sorprendente la dama se somete a la voluntad de su madre —el padre falleció al poco de llegar a Zaragoza— y se casa con don Rodrigo, aprovechando que don Félix no se encontraba en la ciudad. Al enterarse de la noticia, la emprende a golpes con Fulgencio, que poco o nada podía haber hecho por detener aquel casamiento. Este arranque de furia tendría consecuencias graves para los amantes, ya que desencadenaría la venganza del criado. De nada servirían los regalos de su señor, arrepentido de sus actos:

[...] en largos días de cama y convalecencia obrando en su progreso de tal suerte la memoria de tan injusta ofensa que, no sólo no me abstuvo lealmente de tales pensamientos nuestra antigua crianza y amistad estrechísima, el pan, el sustento que, como, al fin, criado y hombre noble debiera anteponer a la injuria, sino que olvidando estas y las demás circunstancias que pudieran divertir la venganza, cerrándoles los ojos, me dispuse a ella; y con tal presuuesto, disimulando, recibí algunos recaudos muchos dineros y mayores regalos, que ya con menos pasión me enviaba mi arrepentido y pesaroso dueño casi en todo el discurso de mis males⁶⁴.

Fulgencio le traiciona revelando a don Rodrigo las citas de los amantes. Entonces, se planea una violenta venganza. El esposo ultrajado les prepara una emboscada, retomando el recurso que ya Céspedes empleara en *Los dos Mendozas*. Cierra con llave la habitación de doña Elena para que no pueda escapar y ataca por sorpresa a don Félix con un grupo de parientes y criados. El resultado de la pendencia nos devuelve al comienzo del relato, cerrándose el círculo. Ya Federico —y por ende, el lector— conoce toda la historia y está preparado para su desenlace. El veredicto del tribunal resultará ser favorable a los amantes, que son puestos en libertad inmediatamente. La muerte en la cama de don

⁶³ Ya en pleno siglo XVII, cuando Céspedes y Meneses escribe, el recurso literario al matrimonio secreto era poco menos que un lugar común, ya que hacía más de cincuenta años que aquellos enlaces furtivos habían perdido su valor legal y canónico.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 97.

Rodrigo, que a la postre no puede sobreponerse a sus heridas, allana el camino para la boda de los protagonistas, desenlace común con una amplia mayoría de las novelas griegas.

En conclusión, *El buen celo premiado* es otro producto más de la experimentación que se adivina en toda la prosa literaria de don Gonzalo. Un relato breve bizantino lleno de muchas de las convenciones de su clase, pero bien adaptado al marco, registro y disposición de la novela cortesana, otro de los géneros de moda a principios del Seiscientos y al que Céspedes y Meneses tampoco podía ni debía ser ajeno.