

EL HIBRIDISMO GENÉRICO EN *LA QUINTA DE LAURA*

DE CASTILLO SOLÓRZANO, I.

LA IMPRONTA BIZANTINA

M^a Rocío Lepe García

I.E.S. San Sebastián (Huelva)

Cuando en 1649 se publica la última colección de novelas de Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, el género cortesano se encuentra en fase de declive compositivo. Desde la publicación de *Las novelas ejemplares* de Cervantes en 1613, fuente originaria del género, hasta la edición de *La quinta*, casi en los umbrales de la segunda mitad del siglo, la novela cortesana es el subgénero novelístico más cultivado, a la vez que demandado por el público lector. En el paradigma inaugurado por Cervantes se encuentran los pilares del género, consolidado varios años más tarde con el extraordinario éxito de *Las fortunas de Diana* de Lope, publicada en 1621. Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, Castillo Solórzano, María de Zayas, Piña son sólo algunos nombres dentro del nutrido grupo de escritores de esta tendencia, quienes tras el triunfo de Lope de Vega, inician su andadura literaria siguiendo las directrices de la nueva fórmula narrativa.

Uno de los rasgos más singulares del reciente género literario es la simbiosis de elementos genéricos, ya que los componentes narrativos que interactúan en los relatos son inmanentes al género cortesano en unos casos, y derivados de tendencias novelísticas afianzadas en el panorama literario español, en otros. La novela en el siglo XVII se encuentra en un estadio de búsqueda de fórmulas narrativas nuevas, más acordes con el contexto sociocultural surgido a raíz de la Contrarreforma. En esta búsqueda, los novelistas miran hacia su entorno más cercano, la sociedad contemporánea, representada a través de un conjunto de ideas, principios y valores imperantes; pero en el afán de reinventar el género, los

novelistas van más allá de la mera reconstrucción social del momento, atrapando de la tradición literaria todos aquellos elementos narrativos válidos para su constitución. La fórmula resultante es la consecuencia de un proceso ponderado de divergencias y convergencias literarias, que lejos de dejar un acento trasnochado a los relatos, enriquecen el género novelístico dotándolo de variedad y novedad.

El hibridismo de la novela cortesana es poligenérico por la pluralidad de elementos narrativos procedentes de diversas tendencias novelísticas. Algunos proceden de géneros recientes en el panorama literario, como las novelas morisca o picaresca, surgidas ambas en el cercano siglo XVI; otros, en cambio, poseen una tradición literaria más dilatada, remontándose a la Edad Media, como sucede con los elementos procedentes de las novelas sentimental o de caballerías; o a la Antigüedad, en el caso de las novelas pastoril o bizantina. La singularidad reside en la habilidad con la que se orquestan sin disonancias dentro de la ficción novelesca un conjunto variado de elementos narrativos procedentes de distintas tendencias.

El entrecruzamiento de formas, elementos y recursos, procedentes de distintas corrientes narrativas, es un rasgo inherente a la novela de los siglos XVI y XVII, surgido, por un lado, por la coexistencia de patrones diversos en el mismo espacio temporal; y, por otro, por la necesidad de innovación constante de la narrativa, siempre en búsqueda de nuevas vías de *inventio*. El procedimiento más recurrente, en el contexto que nos situamos, es la mixtura de elementos derivados de fuentes diversas, propiciada por la permeabilidad del género narrativo. Estos elementos aparecen unas veces aislados, otras veces integrados en un conjunto unificador.¹

¹ Es lo que sucede, por ejemplo, en *Los amores de Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, donde todos los elementos están integrados por un elemento unificador: la memoria de Isea. José Jiménez Ruiz en la introducción a su edición de *Los amores de Clareo y Florisea* (Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 18) rebate el análisis de Avalle Arce, que habla de elementos “yuxtapuestos”.

De todas las fuentes narrativas, una de las más fecundas en la novela cortesana es el modelo bizantino. El género, de procedencia clásica, llega al siglo XVI con notable vitalidad. Aparte de las novelas bizantinas originales escritas a partir de 1655, son numerosos los motivos o recursos bizantinos, entre ellos los viajes y las aventuras, empleados de manera inagotable por los autores de novela corta para dinamizar sus historias. Castillo Solórzano es uno de los autores contemporáneos que recurre a estos elementos narrativos de manera reiterada, con una mayor o menor impregnación en la historia. A veces son meros elementos aislados, de carácter anecdótico o circunstancial; otras veces, son recursos substanciales que atañen a todo el conjunto narrativo, como sucede en las historias en las que el motivo bizantino del viaje tiene un carácter estructurante.

Junto a la impronta bizantina, también tiene su huella en la novela cortesana el legado sentimental, debido principalmente al carácter amoroso de estas novelas. Castillo Solórzano recurre habitualmente a los elementos de la cantera sentimental para el desarrollo de la ficción sentimental. De este dechado selecciona sobre todo recursos válidos para la recuesta amorosa, tales como el empleo de cartas, notas o papeles, terceros o mediadores en la relación, y las composiciones poéticas. Es frecuente, que junto a estos aparezcan elementos procedentes de otras tendencias novelísticas, a veces tan entrelazados que es difícil desglosarlos.

El objetivo de este estudio es comprobar el hibridismo genérico del dechado cortesano en la última colección de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, con una atención especial a las improntas bizantina y sentimental. Debido a la extensión del análisis, el artículo va a aparecer desglosado en dos partes: la primera en este número, dedicada a la huella bizantina, y la segunda, orientada a la pervivencia de elementos sentimentales, en el siguiente número de *Etiópicas*. La elección de *La quinta* no es arbitraria, ya que al ser la última creación del autor, es un espejo en el que reverberan los rasgos más característicos de su dilatada trayectoria literaria. La demostración del hibridismo genérico en *La quinta* supone, si se aplica el criterio inductivo, aceptar la teoría de que la amalgama holista es un principio intrínseco en las creaciones cortesanas.

1. HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO CORTESANO: LAS COLECCIONES DE NOVELA CORTA DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO.

En la creación y conformación del género cortesano tienen influencia avatares externos importantes: unos de carácter regresivo, iniciados con la presión de la Inquisición en 1612 contra las obras de contenido inmoral, y recrudescido con la prohibición por parte de la Junta de Reformatión de la impresión de novelas y comedias en Castilla durante la década de 1625 a 1635; y otros de carácter propulsor, el más relevante sin duda, el decisivo papel que jugaron los impresores y librereros en las publicaciones y difusiones de las novelas cortas. El primero de los factores condicionó la inexcusable finalidad moral de las historias, con la consiguiente autocensura de los escritores; el segundo, por el contrario, contribuyó a la difusión y consolidación de un género en ciernes, que terminaría convirtiéndose en el más representativo de la literatura del Siglo de Oro.

Para la definición o caracterización interna del género, es valiosa la revisión crítica llevada a cabo por la profesora Rodríguez Cuadros.² En el bosquejo repasa las consideraciones más relevantes realizadas sobre el género (fuentes, tipología, formalización funcional...), siguiendo un criterio diacrónico. En su estudio presenta las aportaciones de los primeros expertos en la materia, como Edwin P. Place³, González de Amezúa⁴ o Pfandl,⁵ hasta los trabajos más recientes, entre los que destaca el estudio de M^a Pilar Palomo⁶ sobre forma y estructura de la novela, y al que aludiremos más adelante.

² *Novelas amorosas del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9 y ss.

³ *Manual elemental de Novelística Española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de oro con tablas cronológico-descriptivas de la novelística desde los orígenes hasta 1700*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.

⁴ “Formación y elementos de la novela cortesana”, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951.

⁵ *Historia de la literatura nacional española en la Edad de oro*, Barcelona, Sucesores de J. Pili, 1933.

⁶ *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.

Dejando a un lado consideraciones de carácter general, 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. Aunque es una definición muy sintética, en ella subyacen los tres pilares fundamentales de la novela cortesana: extensión, temática y escenario. Una definición más exhaustiva y precisa sobre novela cortesana es la de Lásperas en su artículo “La novela corta: hacia una definición”.⁷ En él, además de hacer un repaso a las definiciones aportadas por los críticos en el siglo XIX y principios del XX, señala como rasgos específicos del género los siguientes: narración escrita, destinada a la lectura, con un encuadre urbano, personajes nobles igual que el público receptor, un aparato retórico propio y una ideología extraída de los principios tridentinos.

Mucho se ha discutido el adjetivo que debe acompañar a estas novelas. El marbete más generalizado en los estudios y tratados sobre la fórmula narrativa es el de “corta”, en aras de la brevedad de las historias. La otra expresión, “novela cortesana”, creada por González de Amezúa⁸, ha sido seguida por bastantes autores, aunque con algunas matizaciones. Así algunos críticos han objetado que no todas las novelas se desarrollan en la corte; una refutación válida ciertamente, pero que no contraviene la común ambientación urbana de todas las novelas. Más que consideraciones de carácter categorial como esta, la principal diferencia entre ambos términos reside en su extensión significativa. El término novela corta es más genérico, y es precisamente este ensanchamiento significativo el que permite agrupar bajo él los diversos tipos de novelas. En cambio, el término novela cortesana por su carácter restrictivo es más preciso y define con mayor propiedad el género. No obstante, hoy por

⁷ En *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-17.

⁸ Agustín González de Amezúa y Mayo en *Opúsculos histórico-literarios*, Vol. I, CSIC, 1951, indica que la novela cortesana es una modalidad de la novela costumbrista, término más amplio que engloba a todas las novelas que de una manera u otra reflejan la sociedad de la época.

hoy, ambos términos, “novela corta” y “novela cortesana”, son utilizados con significado equivalente.⁹

El género cortesano surge y se va abriendo camino en el panorama narrativo español en un momento en el que coexisten en nuestra literatura otras tendencias narrativas. La novela cortesana es la hermana menor de un conjunto de fórmulas narrativas vivas, procedentes todas ellas, directa o indirectamente, de la literatura clásica. La prosa de ficción nace en la Antigüedad y se va configurando en un lento proceso, nutriéndose de elementos muy variados procedentes de fuentes diversas. Todos los géneros narrativos se conforman categorialmente con unos paradigmas propios y distintivos; sin embargo, estos dechados no se encuentran separados en compartimentos estancos, ya que son fórmulas vivas que se mistifican a medida que concurren con otros modelos narrativos.

Cuando se traspasan los umbrales del siglo XVII, el hibridismo compositivo (temático, formal y estructural) es ya un rasgo intrínseco de la novela. Las interferencias narrativas van en una y otra dirección. De todos los subgéneros novelísticos, quizás por su reciente creación y corta trayectoria, la novela cortesana es el más permeable a la mezcolanza creativa, aceptando motivos y elementos de diversas procedencias. De todos los modelos cabe destacar la influencia preponderante de los dechados bizantino y sentimental, que a pesar de su larga tradición se mantienen fecundos en el período barroco, con una notable presencia de elementos en las creaciones cortesanas, ya sea con motivos particulares de carácter accesorio, ya con una función organizativa del relato.

El germen del género, como ya se ha señalado, se encuentra en Cervantes. Antes de 1620 son muy pocas las novelas cortas publicadas, aparte de algunas novelas de Cortés de Tolosa y las colecciones de Salas Barbadillo¹⁰. Las publicaciones empiezan a proliferar entre 1620 y 1625, cuando muchos autores empiezan a tantear en el nuevo género narrativo:

⁹ Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto (Col. Arcadia de las Letras), 2001, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

Ágreda, Vargas y Salas, Lugo y Dávila, Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, Piña y Castillo Solórzano entre otros. Entre ellos es Lope de Vega quien desempeña un papel crucial en la consolidación del género. *Las fortunas de Diana*, su primera novela cortesana inserta dentro de *La Filomena*, y publicada en 1621, está considerada el pilar de la nueva tendencia narrativa. Con su composición, Lope le da el espaldarazo definitivo a un género que hasta ese momento sólo había tenido tanteos, sin un éxito notorio.

En la nómina de autores de novela corta descuella un nombre, Alonso de Castillo Solórzano. Este tordesillano, trasladado a la Corte en 1619 para abrirse un hueco en el panorama literario, se convierte en el novelista más prolífico del género. Desde su primera publicación de novelas cortas, *Tardes entretenidas*, en 1626, hasta la última, *La quinta de Laura*, en 1649, Solórzano publica catorce novelas cortesanas, nueve de las cuales son colecciones de novelas cortas. A este corpus novelístico hay que añadir la incursión del autor en otros géneros novelísticos ya consolidados: novelas picaresca, histórica y hagiográfica; así como el ejercicio en la poesía y el teatro. Solórzano fue un autor de notable éxito en su época, circunstancia que prueban tanto la aparición en el mercado editorial de una o dos publicaciones anuales, como la fidelidad de los lectores.

El reconocimiento literario y social de Solórzano en su época, sin embargo, no lo ha refrendado la crítica literaria posterior, a excepción de algunos críticos¹¹. En la actualidad, se está rescatando del olvido la producción literaria de Solórzano gracias al trabajo de investigadores como M^a Magdalena Velasco Kindelán¹², M^a Pineda Morell Torrademé¹³, con una tesis doctoral sobre la narrativa solorzániana, o Luciano López

¹¹ Alan Soons le dedica un estudio completo al autor en su libro titulado *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne, 1978.

¹² *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Diputación Provincial de Simancas, 1983.

¹³ *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.

Gutiérrez con otra tesis sobre *Donaires del Parnaso*¹⁴. A este trabajo de investigación hay que añadir las recientes ediciones de algunas obras del autor realizadas por Pablo Jauralde Pou¹⁵, Jacques Joret¹⁶, el profesor Arellano¹⁷ y Gabriel Maldonado Palmer.¹⁸ Todos estos estudios y ediciones recientes revalidan la calidad literaria de las obras e instan a prestarle una mayor atención.

Cuando el lector se acerca a las novelas de Castillo Solórzano, observa en principio el seguimiento riguroso de los rasgos propios del género cortesano: el empleo de un marco como elemento organizativo; el tratamiento de los dos temas centrales de estas novelas: el amor y el honor; el tratamiento idealizador de la realidad; la anexión a los postulados políticos de la época; la intervención de personajes nobles, caballeros y damas de vida ociosa, con un comportamiento arquetípico; la ambientación urbana de los relatos, en ciudades españolas o extranjeras; la verosimilitud narrativa, con cierto rechazo de los elementos mágicos y maravillosos; o la búsqueda de equilibrio entre entretenimiento y moralidad, siguiendo el tópico horaciano *utile dulci*.

Pero Castillo Solórzano, al igual que otros muchos narradores de la época, se siente apremiado por la innovación literaria. En su afán de alejar el género del encorsetamiento, recurre a enriquecerlo mediante el procedimiento de la interferencia genérica. En esta pretensión elevadora se inclina por la incorporación de rasgos particulares, muchos de ellos motivos aislados de otras tendencias novelísticas, especialmente procedentes de las novelas bizantinas y sentimentales, ambas de corte idealizante. La selección no es en absoluto accidental, ya que de estas corrientes extrae los elementos narrativos que más le interesan para sus

¹⁴ Tesis doctoral dirigida por el doctor Ángel Gómez Moro, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Su defensa es del año anterior, 2003.

¹⁵ Edición de *Las harpías en Madrid*, Madrid, Castalia, 1985.

¹⁶ *Las aventuras del Bachiller Trapaza*, Madrid, Cátedra, 1986.

¹⁷ Edición de *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1983.

¹⁸ Edición del auto sacramental *El fuego dado del cielo*, Huelva, Hergué, 2000.

dos objetivos principales: dilatar la acción con aventuras sorprendentes, situadas a veces en marcos exóticos; y profundizar en la relación sentimental de los jóvenes enamorados. De la novela bizantina extrae un compendio variopinto de aventuras (viajes, naufragios, cautiverios...), cuya función es dinamizar y enmarañar la intriga narrativa; de la novela sentimental, sin embargo, recoge todos aquellos recursos (cartas, poemas, lágrimas...) que permiten indagar en los entresijos amorosos de la historia y en las emociones internas de los personajes. La mezcla de géneros en el caso de Castillo Solórzano no se reduce únicamente a estas dos tendencias narrativas, pues ciertamente en sus novelas emergen elementos procedentes de otros géneros, la novela picaresca y pastoril entre otros, pero son los mencionados más arriba los que sobresalen en su doble dimensión cuantitativa y cualitativa.

2. LA *QUINTA DE LAURA*, COLOFÓN DE LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE CASTILLO SOLÓRZANO.

La colección fue escrita por el autor en la etapa final de su vida, durante los años que vivió en Italia al servicio de don Pedro Fajardo Zúñiga, marqués de los Vélez. Sobre esta última etapa vital de Castillo Solórzano existen muy pocos datos. Sólo es posible reconstruir en cierta medida su trayectoria final a partir del itinerario realizado en Italia por el marqués, su señor. Cotarelo, en la introducción a la edición de *La niña de los embustes*, apunta que de una breve estancia en Roma debió de pasar a Nápoles, adonde el marqués tuvo que huir, y posteriormente a Palermo, donde su protector fue nombrado virrey de Sicilia. Se sabe que el marqués desempeñó este cargo distintivo hasta la fecha de su muerte en 1647. A partir de este momento no se posee ningún dato sobre Castillo Solórzano. Una gran parte de la crítica considera que en esta fecha ya había fallecido, aunque hoy por hoy no hay datos seguros. Sin embargo, puede corroborar esta hipótesis el hecho de que sus dos últimas obras, *Sala de recreación* y *La quinta de Laura* fueran publicadas a través de un tercero, Iusepe Alfay y Matías de Lizau, respectivamente. Si esta conjetura fuera cierta, ambas obras serían póstumas, ya que fueron publicadas en 1649. Sin embargo, *La quinta* es de las dos obras la última porque *Sala de recreación*, aunque sin publicar, estaba ya terminada diez años antes en 1639, fecha de sus aprobaciones.

La primera edición de *La quinta de Laura* se realiza en Zaragoza. Posteriormente la colección se reedita sólo una vez más, en Madrid, casi un siglo más tarde, en 1732, en la imprenta de J. Alonso y Padilla. Desde entonces no se ha realizado ninguna edición completa de la colección. Sólo la segunda novela del conjunto, *La inclinación española*, se ha publicado en Madrid junto con otras novelas en tres ocasiones posteriores: en la Imprenta Real, 1749, en la Colección de Novelas Escogidas, tomo 3; en 1854, en la imprenta de Rivadeneyra, en la Colección Biblioteca de Autores Españoles, 33; y en la Colección Biblioteca de Cultura Popular, Nº 23 editada por el Patronato Social, en 1914.

La quinta, como el resto de los conjuntos novelísticos del autor, consta de preliminares, una introducción al marco novelístico y, finalmente, las novelas, seis en total. Las historias se insertan en las reuniones o jornadas organizadas por Laura entre el lunes y el sábado de una semana para entretener la espera de una tregua o el final de la guerra. La colección es exclusivamente novelística, igual que *Tardes entretenidas*, el primer conjunto novelístico de Solórzano publicado en 1626, y *Noches de placer*, impresa años más tarde en 1631. Las demás colecciones son mixtas, ya que en ellas es habitual la combinación de novelas con obras dramáticas, entremeses y comedias.

Los preliminares de la colección están formados por una portada con el título, referencia a su contenido, nombre del autor, licencia, lugar de publicación, fecha y encargado de la edición; una dedicatoria al “ilustrísimo señor don Francisco Jacinto Villalpando, marqués de Ossera”, realizada por el editor con fecha 18 de diciembre de 1648 (dato que corrobora la muerte del autor en esta fecha, como se ha comentado más arriba); la aprobación y licencia de la obra realizada por dos censores, uno eclesiástico y otro civil: el doctor Juan Francisco Ginovés (con fecha 10 de mayo de 1648) y el también doctor Juan Francisco Andrés (con firma de 21 de mayo de 1648); un prólogo escrito por el autor y dirigido a los lectores, a quienes invoca con el apelativo “carísimo lector”, propia de las colecciones finales; y, por último, una defensa de la obra, cuyo contenido principal es la finalidad del conjunto: la combinación del propósito moral, “lo moral que hallares en esas seis novelas basta para muchos advertimientos”; y la distracción, “la mezcla con diferente versos todo a fin de entretenerte”. La justificación de la colección responde al habitual tópico horaciano *miscere utile dulci* tan presente en sus colecciones.

A continuación aparece la relación de novelas de la colección: *La ingratitud castigada*, *La inclinación española*, *El desdén vuelto a favor*, *novela escrita sin i*, *No hay mal que no venga por bien*, *Lances de amor y fortuna*, y *El duende de Zaragoza*.

La escena-marco del conjunto se sitúa en una quinta cercana a Milán, en el valle del río Po. A esta residencia de recreo se retira Laura, la hija del valeroso conde Anselmo, con su tía y criados, mientras su padre lucha en la guerra junto al duque de Milán. Durante la espera del final de la guerra o la firma de una tregua, la joven decide entretener el tiempo libre con el relato de novelas, músicas y danzas. Son sus damas, todas ellas españolas¹⁹, las encargadas de narrar a diario una historia.

Este marco narrativo es un mero pretexto, como ocurre en otras colecciones, para la inserción de las novelas. Estas son, en realidad, narraciones independientes, sin trabazón entre sí, ni con el marco que las agrupa. M^a del Pilar Palomo,²⁰ en su estudio sobre la estructura de las novelas cortesanas, distingue tres formas de conexión textual a partir de la relación existente entre las unidades narrativas, por un lado, y la existente entre estas y el marco, por otro. Estas estructuras son la yuxtaposición, coordinación y causalidad psicológica, en función de la menor o mayor conexión narrativa entre las partes y el encuadre. Castillo Solórzano, excepto en alguna obra donde emplea la estructura coordinada, caso de *Lisardo enamorado*, se decanta por las estructuras yuxtapuestas, caracterizadas por la ausencia de relación narrativa entre el marco y las novelas. Todas las novelas de *La quinta de Laura* son independientes entre sí por su contenido, y nada de lo que aparece en el marco es significativo para la *inventio* posterior. La única función de este tipo de encuadre sin trama es engarzar las historias autónomas en un sistema unitario.

¹⁹ Los nombres de las jóvenes son Armesinda, Doristea, Artemidora, Filandra, Felisarda y Florista.

²⁰ *La novela cortesana (forma y estructura)*, ob. cit., 1976.

Este marco narrativo es poco novedoso en la medida en que se parece bastante al encuadre de la penúltima colección, *Alivios de Casandra*, publicada en 1640, antes de la marcha del autor a Italia. Las similitudes entre ambos *córnices* residen en la ubicación italiana, concretamente una quinta palaciega con arquitectura muy similar situada en las cercanías del río Po; sus protagonistas son damas de alta alcurnia, Casandra, hija del marqués Ludovico, y Laura, hija del conde Anselmo; las dos jóvenes están acompañadas durante su estancia en la finca por un familiar, el padre en la primera colección y una tía en la segunda; todas las narradoras de las historias son damas de compañía de las protagonistas, rasgo único y exclusivo de estas colecciones, ya que en todas las anteriores intervienen narradores masculinos y femeninos indistintamente. Común es también la nacionalidad de las jóvenes, que inventan y relatan las novelas, puesto que dos son españolas en *Alivios*, y todas en *La quinta de Laura*. El propósito del autor en ambos casos es transferir carácter nacional a unos encuadres de ambientación extranjera. El pretexto para la narración de las novelas es también el mismo, ya que la finalidad de las narraciones es el entretenimiento. Y, por último, otro aspecto común es la aparición de comentarios sobre el género novelístico. En *Alivios*, Gerarda, una de las narradoras, comenta que la novela es un género cultivado tanto en Italia como en España, muy del gusto de los españoles, pero en ningún momento hace alusión al origen italiano del mismo. Solórzano, al igual que Cervantes, defiende siempre desde *Tardes entretenidas* (1626) su originalidad creativa; en *La quinta*, en cambio, sí se mencionan los orígenes italianos de la novela y se menciona a sus grandes novelistas: Bandello, Sansovino o Boccaccio, pero el nacionalismo literario sigue presente, ya que para el autor la calidad de la novela española es superior a la de la italiana:

Y ahora en España los han excedido con grandes ventajas; pues esto se hace con más primor, y propiedad para entretenimiento de los Lectores, y suspensión suya.²¹

²¹ *La quinta de Laura*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau, 1649, p. 3.

La única divergencia entre los dos marcos narrativos es el motivo del desplazamiento desde la capital lombarda al palacete rural. En *Alivios*, el traslado a la finca se debe a la recomendación médica de llevar a Casandra al campo para que se recupere de su melancolía; y en *La quinta*, a la espera de una tregua o el final de la guerra entre los duques de Milán y Ferrara.

Tras la exposición del marco narrativo, se presentan las novelas de la colección. En su conjunto son seis novelas de diferente naturaleza narrativa: cuatro cortesanas y dos costumbristas. Tradicionalmente, las novelas cortesanas de Solórzano se han clasificado en dos tipos en función del grado de idealización de la realidad. Velasco Kindelán²² las cataloga en dos subtipos, A y B. Las primeras son novelas costumbristas o cortesanas, ambientadas en la corte o en la ciudad, de carácter realista, y cuyos actantes son damas y caballeros dedicados al galanteo amoroso y a la preservación de su honor. Las novelas de tipo B, en cambio, son novelas idealizadas, ambientadas en alguna corte, y en la que intervienen reyes, príncipes y nobles. La trama central, caracterizada por la aventura y la acción, con guerras, intrigas, deslealtades y traiciones, se entrelaza con una historia amorosa de naturaleza sublime. Los personajes demuestran su amor y fidelidad a pesar de los obstáculos y dificultades que el destino o el azar ponen en su camino. La lealtad de los enamorados es premiada finalmente con el reencuentro y el matrimonio.

Esta división tradicional de las novelas cortesanas de Solórzano en subgrupos viene de atrás. Alan Soons²³ en su obra sobre el autor también clasifica las novelas en dos categorías:

- (a) a novella “of manners,” set in Spain and involving wellborn young men and women, characters “of quality,” in perils and misunderstandings invariably connected with love;
- (b) a novella “of fantasy,” in which the characters are kings

²² *LA NOVELA CORTESANA Y PICARESCA DE CASTILLO SOLÓRZANO*, VALLADOLID, INSTITUCIÓN CULTURAL SIMANCAS, 1983.

²³ *Alonso de Castillo Solórzano*, ob. cit., p. 63.

and princes, shown against settings outside Spain and perhaps in a more or less remote antiquity.

Sin disentir de las clasificaciones anteriores, creemos que se puede precisar aún más. Teniendo en cuenta que el criterio seguido reside en el grado de idealización de la realidad, nos parece más adecuado emplear los términos de “novelas costumbristas” para referirnos a las historias de ambientación realista, desarrolladas en ciudades de la época, y cuyos personajes son galanes y damas movidos por el amor y el honor; y “novelas cortesanas o idealizadas”, para las historias ambientadas en cortes españolas o europeas, en un tiempo indeterminado del pasado, con protagonistas nobles, y cuyos temas son primordialmente políticos y amorosos. Estas últimas historias cuentan además con un mayor número de elementos novelescos.

3. LA INFLUENCIA BIZANTINA

La fórmula bizantina, tan cultivada en los siglos XVI y XVII, tiene su fuente y modelo en la novela griega del período helenístico. Aquella sociedad, con los cambios experimentados tras las conquistas de Alejandro Magno por el Mediterráneo y el Próximo Oriente, busca una literatura nueva de entretenimiento y evasión. El modelo elegido es la *Odisea* de Homero, con los viajes y aventuras del protagonista por el Mediterráneo, escenario de la acción. De esta forma surge en el siglo III la novela griega de aventuras. Heliodoro y Aquiles Tacio crean el género con *Etiópicas* y *Teágenes y Cariclea*, escritas por el primero, y la *Historia de los amores de Leucipe y Clitofonte*, compuesta por el segundo.

En los siglos IX y X en Bizancio los escritores empiezan a imitar los modelos griegos anteriores. La literatura bizantina, como sabemos, es el segundo estadio en la evolución de la literatura griega. En España, aparte del poema anónimo versificado en el siglo XIII, *El libro de Apolonio*, no existen muestras de literatura bizantina en la Edad Media. Habría que esperar al siglo XVI para que, a través de las traducciones de las obras clásicas de Heliodoro y Tacio, los autores españoles redescubrieran el género. La primera muestra en España es *Historia de los*

*amores de Clareo y Florisea y los trabajos de Isea*²⁴ de Alonso Núñez de Reinoso, publicada en Venecia en 1552. Para su creación, el autor se basó en una versión italiana de los últimos cuatro libros de *Leucipe y Clitofonte*, que en ocasiones sigue con fidelidad.

Un estudio imprescindible para conocer la evolución del género en la Edad Media es el realizado por el profesor Roderick Beaton de la Universidad de Londres.²⁵ Este profesor, especialista en historia, lengua y literatura griega y bizantina, realiza en un recorrido por la literatura bizantina compuesta en lengua griega entre los siglos XI y XV. Beaton centra su estudio en el análisis del corpus existente siguiendo un criterio diacrónico:

There are sixteen Greek romances, written after 1100, which survive in whole or in part. All but one, the seventeenth-century Erotokritos, written in Crete in close proximity to the thought-world of post-Renaissance Italy, belong to the Middle Ages.²⁶

Él distingue dos etapas en la literatura bizantina medieval: la primera correspondiente al periodo 1071-1204, y la segunda desde esta última fecha hasta 1453, cuando Constantinopla cae en poder de los turcos. Todos los textos están en verso, sobre todo por la vinculación de la mayoría de ellos con la literatura occidental. Las obras de la primera etapa se caracterizan por la relación directa con los modelos antiguos, a pesar de que los autores no leyeron las obras de sus predecesores; no obstante, siguiendo la tesis de Mango sostiene que “rather stood in a constant relation to their predecessors”.²⁷

²⁴ La edición que hemos utilizado es la realizada por José Jiménez Ruiz, publicada por la Universidad de Málaga, en 1997.

²⁵ *The medieval greek romance*, Cambridge University Press, 1996.

²⁶ *Ibid*, p.1.

²⁷ *Byzantium: the empire of New Rome*, London, 1980, p.241.

La segunda etapa viene definida en el epígrafe: the rise of vernacular literature. La lengua empleada ya no es la clásica sino una “mixed or common language” formada por diferentes dialectos. Cinco historias de amor y aventuras fueron compuestas en lengua vernácula en este período, entre ellas, *El relato de Aquiles* y *La historia de Troya*. Todas ellas tienen rasgos comunes: un príncipe real, desconocedor del poder de Eros, sale de su casa o país. En un castillo encuentra a una joven princesa de quien se enamora. A partir de aquí comienzan las aventuras de los jóvenes, entre las cuales consuman su amor. Los finales difieren en las cinco historias: en dos de ellas el desenlace es fatal; y en las tres restantes, los protagonistas, tras un tiempo de separación, se reencuentran felizmente con la ayuda de una mujer. Beaton señala algunas novedades en estas historias con respecto a sus precursoras: el nivel social de los protagonistas y las relaciones sexuales antes del matrimonio. Los protagonistas en estas historias son nobles, de familia real frente a los personajes burgueses de los relatos del siglo XII; por otro lado, el tema sexual, un tabú rigurosamente mantenido en los romances medievales más tempranos, es tratado con mayor libertad.

En nuestra literatura española, a excepción de *El libro de Apolonio*, mencionado más arriba, no existen muestras de literatura bizantina en la Edad Media. Las obras clásicas del género fueron conocidas en Europa a través de traducciones en latín o en lenguas modernas. El manuscrito de Heliodoro de *Teágenes y Cariclea*, encontrado en Basilea en 1534 fue traducido al castellano por Francisco de Vergara, catedrático de la Universidad de Alcalá, antes de 1545, pero no salió a la luz hasta 1554 en Amberes. En 1587 se publicó una nueva traducción de Fernando de Mena con el título *Historia de los leales amantes Teágenes y Claricea*. El relato de Heliodoro fue también traducido a otros idiomas: al italiano (ediciones de Génova y Milán) y al inglés en 1587.

Por su parte, la obra de Aquiles Tacio fue traducida por primera vez al latín por Aníbal de la Croce y, posteriormente, en 1546 al italiano. La novela fue traducida también a varios idiomas. En castellano circuló con el título *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, traducción realizada por Diego de Ágreda y Vargas tomando como referente la italiana de Coccio, impresa en Venecia en 1551. Esta traducción fue publicada en Madrid en 1617.

La primera obra original del género en España es *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*. La novela, como ya se ha señalado, es una adaptación libre de la obra de Aquiles Tacio. Su autor sólo inventa el principio y los últimos veinte capítulos. La novela se atiene en general a las características del género, aunque con algunos elementos fantásticos que la aproximan a la novela de caballerías. Prieto²⁸ destaca la conjunción en el texto de elementos narrativos de otras tendencias, en concreto, cuatro: novela bizantina, sentimental, de caballerías y pastoril. Jiménez Ruiz lamenta que la crítica anterior no haya visto que todos los elementos anteriores aparecen integrados en un motivo unificador: “la memoria de Isea, a través de cuya recreación llegan a nosotros sucesos varios”.²⁹ El empleo de la voz femenina es el rasgo más innovador de la novela, ya que Isea se convierte en narradora de peripecias ajenas y propias. Su voz es la que integra la variedad compositiva.

Trece años después de la publicación de *Clareo y Florisea*, sale a la luz la novela de Jerónimo de Contreras, *La selva de aventuras*. La historia sigue los rasgos inherentes al género, ya que el protagonista Laumenio peregrina por la tierra a causa del amor no correspondido de Arbolea. En este peregrinaje viaja por distintos países, entre ellos Italia y Argel, adonde llega cautivo. Teijeiro Fuentes en su artículo “Jerónimo de Contreras y los libros de *La selva de aventura*. Aproximación al género bizantino”³⁰ lamenta la escasa atención de la crítica a un texto de notable éxito en el siglo XVI, con veintidós ediciones entre su primera publicación en 1565 y el año 1617 con la edición de Zaragoza. El reconocimiento del público viene corroborado por la traducción de la obra al francés en 1580 y sus posteriores reediciones.

Teijeiro observa, tras el cotejo de las ediciones, la existencia de notables diferencias textuales entre la primera edición de 1565 y la de Alcalá de Henares de 1582. Esta segunda edición presenta importantes novedades en el contenido, ya que el autor añade dos nuevos libros que

²⁸ *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 191-192.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ *Anuario de estudios filológicos*, v. 10, pp. 345-358.

“suponen un cambio radical en la orientación y significado del relato de Contreras”.³¹ De esta manera, el ascetismo adoctrinador de la primera versión es reorientado hacia un relato amoroso al estilo de las novelas bizantinas. Este giro estructural aproxima la historia, según Armando Durán, al esquema compositivo del *Clareo y Florisea*. Pero el paralelismo, de acuerdo con Teijeiro, no es sólo estructural sino también compositivo. Del análisis de los componentes bizantinos del relato se ocupa el resto del artículo.

El género se prolonga hasta el siglo XVII con las obras de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, y la de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Con respecto a la primera obra, algunos críticos desestiman su catalogación dentro del género bizantino. Entre ellos cabe citar a Avalle Arce,³² quien considera la novela un ejemplo de narración postridentina en la que el enamorado Pánfilo de Luján es más bien un símbolo del cristiano que peregrina por el camino de la vida. En la novela se insertan cuatro autos sacramentales, siguiendo la línea religiosa del conjunto. Vossler, a su vez, destaca la poca calidad del conjunto “si se prescinde de las inserciones poéticas”.³³

La segunda obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, fue publicada póstumamente en 1617. Su éxito y aceptación queda constatada en el importante número de ediciones que se realizaron en un primer momento, posteriormente sin embargo la valoración de la obra ha sido menor. En la actualidad las estimaciones de la obra varían de unos autores a otros. Mientras que para Bergamín³⁴, es el libro que más le ha gustado de Cervantes; para Jones³⁵ es una obra decepcionante. Otros críticos como Valbuena³⁶ adoptan una postura más imparcial. Para él la obra es un

³¹ *Ibid.*, p. 347.

³² Prólogo a la edición de *El peregrino en su patria*, Madrid, col. Clásicos Castalia, 1973, p. 28-31.

³³ *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940, p. 175, 2ª edición.

³⁴ *Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría*, Madrid, 1935.

³⁵ *Historia de la literatura española, 2. Siglo de oro: prosa y poesía*, Espulgues de Llobregat (Barcelona), Ariel, 1974, p. 275.

³⁶ Edición, prólogos y notas de *Obras completas* de Miguel de Cervantes, Aguilar, Madrid, 1967, 15ª edición.

contrapunto del Quijote. La obra se incluye dentro del género bizantino, de hecho Cervantes, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, manifiesta que con esta obra pretende competir con el mismo Heliodoro. A valle Arce³⁷ en su estudio de la obra interpreta el peregrinaje de los protagonistas, Auristela y Periandro, como una progresión vital que culmina con la contemplación de Roma.

Aparte de estas obras catalogadas como bizantinas, en los siglos XVI y XVII por la mezcolanza propia del género “novela”, aparecen numerosos motivos y elementos de extracción bizantina en novelas clasificadas en otros géneros. De entre todos ellos, es relevante la huella que imprime el género bizantino en la novela cortesana, que por su reciente creación asimila elementos novelísticos procedentes de fuentes diversas.

De manera sintética, los rasgos intrínsecos al género, siguiendo al profesor González Rovira³⁸, se pueden reducir a los siguientes: los protagonistas son una pareja de jóvenes enamorados; el amor se trata con una perspectiva idealista; la relación va acompañada de sufrimientos, celos o dificultades; la estructura de los relatos responde a un esquema básico de encuentro-separación-reencuentro; tras este último se produce la anagnórisis de los jóvenes; se preserva la castidad como una forma de fidelidad amorosa y moral; se celebra uno o varios matrimonios al final como culminación del amor; hay toda una suma de viajes y aventuras por el Mediterráneo con vicisitudes y dificultades de todo tipo (naufragios, ataques de corsarios, raptos, estancias en islas semidesiertas, cautiverios); se emplean recursos como la mentira, el engaño o el fingimiento en las situaciones de peligro, así como los enredos y equívocos; y, por último, es frecuente la presencia de motivos mágicos y sobrenaturales. Con respecto a este último punto, señala Teijeiro que “estas fuerzas ciegas [...] reciben

³⁷ Edición y prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1978, pp. 23-27.

³⁸ *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1966.

una terminología más verosímil para el lector de la época: Fortuna, Destino, providencia o acaso el mismo Dios”.³⁹

Solórzano aprovecha la mayoría de los recursos propios del género bizantino para componer sus historias amorosas. Estos rasgos tienen en las novelas solorzanianas distinto alcance, ya que mientras algunos son adventicios, otros tienen un papel determinante en el relato. Los motivos bizantinos más frecuentes en las novelas son el tratamiento idealizado del amor, las dificultades de los enamorados en su relación amorosa, y los viajes⁴⁰ y aventuras azarosas que viven estos jóvenes. No obstante, otros motivos requieren alguna matización. Así, Solórzano se aparta del género bizantino en el tratamiento de la castidad, especialmente en las novelas costumbristas. Es frecuente que en estas ficciones los jóvenes enamorados se salten las normas literarias e intimen antes del matrimonio, siempre y cuando haya un compromiso fehaciente entre ambas partes, manifiesto en la cédula matrimonial que el enamorado entrega a la dama. En las novelas cortesanas, en las que el grado de idealización es mucho más elevado y el tratamiento del amor menor, no se contemplan deslices sexuales de ningún tipo. En estas novelas los jóvenes se mantienen castos hasta los esponsales.

Otro aspecto en el que diverge la novela solorzanianiana de la bizantina es en el escaso empleo de recursos sobrenaturales. Precisamente, uno de los rasgos más definitorios del autor es el alejamiento de lo fantástico y fabuloso, en aras de un mayor verismo.

Los aspectos en los que vamos a centrar el análisis de la impronta bizantina en *La quinta de Laura* son los cuatro pilares básicos del género: las escenas en cautividad, las aventuras en el mar, las peregrinaciones y, por último, los cambios de identidad, los engaños y las mentiras. A partir

³⁹ *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, p. 355.

⁴⁰ Este motivo del viaje así como la promesa de tratar a la dama como una hermana son tópicos de procedencia griega.

de estos elementos inherentes al género se abordarán todos los recursos colaterales que aparezcan.

3.1. Escenas en cautividad

Entre los rasgos inherentes al género bizantino, uno de los más conspicuos en *La quinta*, no tanto por su reiteración como por su dilatado desarrollo, es la eventualidad del cautiverio. Las circunstancias de este incidente en la novela solorzaniana vienen motivadas por acontecimientos diversos, pero el más común es el enfrentamiento naval con los piratas que navegan por el Mediterráneo. Estos episodios marítimos, con abordajes en ocasiones de la embarcación donde viaja el protagonista, son mecanismos estructuradores del relato, pues de manera recurrente suponen un desvío del hilo narrativo con desplazamiento de la acción a cualquier reino del norte de África.

Uno de los pasajes más completos sobre la vida en cautividad es el que aparece en la primera de las novelas de la colección, *La ingratitude castigada*. El protagonista de la novela, Don Garcerán de Moncada con título de mariscal de Cataluña, se enamora de doña Gerarda, hermana del marqués de Guadalest, después de ver un retrato de la dama. Este incipiente amor lo impulsa a trasladarse a Valencia para conocer a la joven. El resto de la novela versa sobre las dificultades que encuentra don Garcerán para conquistar a doña Gerarda, ya que ella desde el primer momento manifiesta una profunda aversión hacia él. El motivo del desprecio tiene su germen en un altercado que mantiene don Garcerán con don Vicencio, galán por el que Doña Gerarda siente cierta inclinación, y que termina con la muerte de éste. Este episodio va a ser el desencadenante de la acción posterior, ya que el protagonista se va a ver obligado a huir de la justicia. Todo el episodio de la huida y sus corolarios (viaje de vuelta a Barcelona, captura de la nave por los piratas berberiscos y cautiverio en Argel) es una amplia digresión narrativa que fragmenta la unidad estructural del relato.

Después del aciago episodio que acaba con la muerte de don Vicencio, las acciones subsiguientes del protagonista son la búsqueda de

refugio en un convento de frailes para pasar la noche, y el embarque en un bergantín con dirección a Barcelona al día siguiente. A partir de este momento la narración se intrinca considerablemente con un giro de la acción hacia otro escenario. Determinante de este cambio es el ataque a la nave donde viaja el protagonista por tres galeotas de moros mercaderes. Su capitán, el corsario Alí Rustán, hace prisioneros a todos los hombres de la embarcación y los lleva a Argel, donde los vende en almoneda pública. El mariscal, que cambia su nombre⁴¹ por el de Guillermo para evitar un rescate elevado, pasa a manos de un primo del rey de Argel, Mulei Ozmín, moro de espíritu noble, que le asigna el puesto de jardinero en su palacio. El cambio de nombre, otro de los rasgos más peculiares del género bizantino, es empleado por el protagonista para ocultar su verdadera identidad y origen noble. El desarrollo de este episodio en cautividad supone un paréntesis en el curso narrativo, pero es determinante para la evolución sentimental de don Garcerán. El período de alejamiento, más que mermar las afecciones del joven, las acrecienta hasta convertir su amor en una fijación obsesiva. La fidelidad del protagonista queda plenamente patente cuando rechaza los requerimientos amorosos de Zelidora y su dama Constanza, que tan graves consecuencias acarrea al enamorado. La digresión es, por lo tanto, fundamental para el desarrollo emocional del personaje, sin el cual no se entendería la entrega absoluta e incondicional de este a Gerarda tras el regreso a Valencia.

En el afán de hallar una armonía entre la acción narrativa y el lirismo, finalizado el periplo novelesco, Solórzano intercala un nuevo episodio de naturaleza sentimental: otra historia de amor no correspondido. Esta historia se articula de manera semejante a la ficción anterior con otro triángulo amoroso, en cuyos vértices se encuentran en este caso don Garcerán, Zelidora, hija de Mulei Ozmín, y su dama Constanza, de origen catalán. Las dos jóvenes se enamoran del mariscal e intentan seducirlo, pero don Garcerán, fiel a Gerarda, rechaza estas propuestas amorosas. La diferencia con respecto a la historia amorosa inicial reside en la dirección de los sentimientos, inversos en la relación sujeto-objeto amoroso, ya que don Garcerán se convierte de sujeto amante en objeto amado. Es notable la simetría estructural de la novela, tanto en

⁴¹ La polionomasia tiene como función, según González Rovira, “la ocultación de la verdadera identidad con fines prácticos así como despertar la intriga y la sorpresa del lector”, ob. cit., p. 124.

el planteamiento de las historias amorosas como en la alternancia discursiva de pasajes narrativos y líricos. El marco en el que desarrolla esta historia sentimental es el palacio árabe de Mulei Ozmín con sus jardines arábigos de fondo. Esta ambientación oriental confiere al relato un sensualismo exótico muy sugerente para el lector occidental, a la vez que contribuye a dispensar una idea bastante sesgada de la cultura y mentalidad árabes.

Los dos aspectos más destacables de esta digresión narrativa son la aparente maurofilia del autor, por un lado, y las posturas religiosas de los personajes, por otro. Con respecto al primero, el narrador muestra una postura ambivalente, ya que la valoración inicial del mundo árabe y sus personajes evoluciona hacia una consideración negativa del mismo. Así, don Garcerán, cuando es vendido en la almoneda, pasa a servir a un moro rico y magnánimo, pariente del rey, que vive en un palacio aldeaño al alcázar. El narrador se detiene al mismo tiempo en subrayar los aspectos más coloristas y selectos del mundo árabe, de acuerdo con el tópico preestablecido en las novelas moriscas. El comportamiento inicial de Mulei Ozmín, como se llama el personaje, es realmente muy liberal: compra a Guillermo porque “se agradó de su presencia”, lo lleva a su casa, en donde él mismo subraya su altruísmo:

Cristiano, ya eres mío, sígueme, que no estás de mala fortuna en haber topado con tan buen amo.⁴²

Y le asigna la función de jardinero del palacio, el mejor cargo que puede desempeñar un esclavo.

Así tuvo suerte el Mariscal, ya que padecía la opresión de cautivo, que no fuese con mayor rigor como otros, que o los compraban para el remo, para trabajar en obras, o en cultivar el campo.⁴³

⁴² *La quinta de Laura.*, ed. cit., p. 24.

⁴³ *Ibíd.*, p. 26.

Esta perspectiva inicial idealizadora empieza pronto a entreverarse con comentarios aislados sobre el trato vejatorio que reciben los esclavos en el mundo árabe, y concluye con una postura inversa a la planteada. Los personajes árabes, descritos de manera positiva al principio, se van volviendo viles a medida que avanza el curso de los acontecimientos. Es lo que sucede a Zelidora, cuyos sentimientos transmutan del amor al odio cuando comprueba la negativa irrevocable de Guillermo a sus ruegos. La frustración personal la impele, con el beneplácito de su padre, a castigar al joven marcándole la frente y las mejillas con hierro candente, y cambiándole de oficio. Este desvío del planteamiento inicial se debe, sobre todo, a que el autor recurre a tópicos maniqueos extremos, unas veces idealizadores, de acuerdo con la tradición literaria morisca, y otras veces, de un realismo crudo siguiendo los prejuicios sociales del momento, que seguramente compartía, pues su acercamiento al mundo árabe es más literario que real. Solórzano, como otros contemporáneos, se distancia de la maurofilia idealizadora del romancero fronterizo o de las novelitas moriscas del XVI para mostrar, a veces de manera distorsionada, una realidad cultural más compleja.

El otro asunto relevante en este paréntesis narrativo es la perspectiva del autor sobre algunas cuestiones religiosas. No es frecuente que estos temas se traten en las novelas solorzanianas, en las que sólo se apuntan algunas referencias ocasionales, pero son cruciales para conocer la perspectiva del autor sobre el asunto. El planteamiento de la historia y el comportamiento de los personajes evidencian un sólido maniqueísmo religioso, resultante de la confrontación de dos creencias y dos culturas diferentes. De acuerdo con esta distribución de papeles, Zelidora resulta ser el paladín del mundo islámico y de la intolerancia religiosa, mientras don Garcerán-Guillermo se convierte en el adalid del mundo cristiano, tolerante y respetuoso con otras creencias, aunque inflexible en sus convicciones religiosas. La confrontación queda expresada de forma contundente cuando Zelidora exige a Guillermo que reniegue de su credo para casarse con ella. La respuesta del cautivo es contundente: el cristianismo es la única religión verdadera:

Solo se atraviesa un impedimento grande, que me estorba
el determinarme, y es el haber de dejar mi ley, cosa que no

haré aunque me ofrecieran cuantos tesoros hay en el mundo, porque la que profeso es la verdadera, y que ha de salvarnos a los cristianos.⁴⁴

A través de esta declaración de fe del protagonista, Solórzano expresa sus propias convicciones religiosas, que más adelante vuelven a aflorar a través de Constanza, la doncella cristiana de Zelidora. Ella corrobora que el cristianismo es la fe verdadera, lo cual justifica que los cristianos no practiquen la apostasía:

Esto hallarás en todos los Cristianos, dijo Constanza, que como conocen cuán cierta es la suya, y la vuestra tan falsa, no quieren desistir de lo seguro, por lo que es tan incierto, si bien hay algunos que han apostatado del verdadero camino de la salvación; Guillermo es de tierra donde la Fe Cristiana está arraigada en los católicos pechos de sus moradores, y de muy pocos se sabe, que hayan dejádola.⁴⁵

La novela presenta bastante similitudes temáticas con varias novelas: la *Historia de Rugero y Madama Flor*, intercalada en la cuarta estafa de las *Harpías de Madrid*, novela de carácter picaresco escrita por Solórzano; con *Guzmán, el Bravo*, de Lope de Vega, inserta en *Novelas a Marcia Leonarda*; y con *La libertad merecida*, cuarta novela de *Jornadas alegres*, la segunda colección de novelas de Solórzano publicada en 1626.

El paralelismo con la primera novela estriba tanto en el motivo, el amor no correspondido, como en la actitud de la protagonista, severa y cruel con el caballero a pesar de las constantes pruebas de amor. En ambas historias la ingratitud reiterada de las damas será castigada, ya con la reclusión, como en el caso de Madama Flor encerrada en un convento

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

(una punición de índole social); ya con la muerte de Gerarda⁴⁶, un acto de justicia divina a su manifiesta crueldad. Ambos desenlaces responden a la moralización implícita de la última etapa creativa del autor.

Las similitudes con *Guzmán, el Bravo* y *La libertad merecida* residen en el episodio del cautiverio, en el que los personajes viven circunstancias muy similares. Entre los rasgos comunes destacan los siguientes: los protagonistas, una vez llegados a tierras berberiscas (los países y motivos difieren en los tres relatos), pasan a servir a personajes principales. En *Guzmán, el Bravo*, a un judío rico, en *La ingratitud* a un árabe pariente del rey, y en *La libertad merecida*, al mismo rey de Marruecos. Las analogías radican igualmente en los puestos que desempeñan los jóvenes, ya que los tres trabajan como jardineros de palacio, y en el amor que despiertan en las hijas de sus dueños. Del mismo modo en las tres historias se crean triángulos amorosos de diverso tipo, aunque siempre con falta de correspondencia por parte del caballero, debido a la fidelidad amorosa que sostienen hacia sus damas. El único rasgo divergente en los tres relatos es la manera en que consiguen la libertad, ya que Guzmán la alcanza gracias a su valor, Garcerán a su astucia e inteligencia, y don Vasco mediante una aclaración de los acontecimientos ante el rey. Por las semejanzas existentes entre los tres episodios es muy probable que Solórzano tomara el bosquejo de sus dos relatos de *Guzmán, el Bravo*, novela que sin duda conocía y había leído.

En *La ingratitud castigada*, como en todas las ficciones amorosas de esta colección, aparecen también recursos propios del acervo sentimental. La novela cortesana es un crisol poliédrico que da cabida a elementos diversos. El género sentimental, que tiene su desarrollo y esplendor en el siglo XV, y deja vestigios en las corrientes novelísticas del XVI, traspasa con discreción los umbrales del XVII para sustentar de recursos propios los episodios amorosos de las novelas cortesanas. Minucioso es el estudio que Rohland de Langbehn⁴⁷ realiza sobre la

⁴⁶ Estos desenlaces, aunque similares a los de la novela sentimental, difieren en su motivación. El castigo no es resultado de una *reprobatio amoris*, sino de la crueldad de las protagonistas.

⁴⁷ *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Department of Hispanic Studies, 1999, p. 31 y ss.

ficción sentimental y las fases existentes en el desarrollo del mismo, no tanto por la periodización, como por la caracterización de los textos en sus tres momentos principales.

Los rasgos del género sentimental que van a pervivir en las novelas cortesananas de Solórzano van a ser, sobre todo, los vinculados a la recuesta amorosa. Los más habituales en Solórzano son la introspección en el análisis de los sentimientos, la presencia de obstáculos (padres o rivales), y los recursos propios de la recuesta amorosa: intervención de terceros⁴⁸, intercambio de epístolas, notas y papeles⁴⁹, y las composiciones poéticas de galanteo⁵⁰.

3.2. Las aventuras en el mar

Los episodios de cautiverio, específicos de los relatos bizantinos, son uno más de los numerosos acontecimientos y aventuras ocurridos en los viajes que realizan los personajes. Frecuentes en los relatos solorzanianos son los naufragios ocurridos en el mar, motivados normalmente por tormentas o tempestades. El escenario de estos sucesos es habitualmente el Mediterráneo, aunque no el único, ya que Solórzano ensancha el espacio⁵¹ tradicional de la novela bizantina, trasladando algunas de sus historias al Atlántico, en torno a las costas de Irlanda, Escocia o Inglaterra. Así entre otras, la segunda novela de *Jornadas*

⁴⁸ Los intermediarios del género cortesano, a diferencia de los que aparecen en el sentimental, sólo cumplen la función básica de poner en contacto a los enamorados. La novela cortesana no asume la función apelativa, derivada de la tercería celestinesca, empleada en el género sentimental para difundir conmiseración en la amada.

⁴⁹ De acuerdo con la erotodidaxis, las cartas deben ir acompañadas de regalos y otros presentes, como es habitual en la novela sentimental; sin embargo, no es frecuente que este componente tenga presencia en las novelas de Solórzano.

⁵⁰ Como ya se ha señalado, dada la extensión de este apartado, la huella sentimental en *La quinta de Laura* se recogerá en una segunda parte de este artículo.

⁵¹ No siempre el itinerario de las novelas bizantinas es real con lugares reconocibles. Núñez de Reinoso en *Clareo* y *Florisea* crea un itinerario nuevo con islas imaginarias denominadas con nombres simbólicos.

alegres, titulada *La obligación cumplida*, comienza con un naufragio ocurrido frente a las costas de Irlanda. No obstante, es más frecuente que estos desastres se produzcan en el Mediterráneo, con las costas de Italia y Sicilia de fondo, durante los trayectos de ida y vuelta de las naves a España e Italia.

En *La quinta de Laura*, incorpora también Solórzano este motivo bizantino del naufragio. *El desdén vuelto a favor*, tercera novela de la colección, comienza con un temporal marítimo en el litoral catalán. En medio de la tempestad, se encuentra una nave rumbo a Barcelona, sacudida por las olas, que termina chocando contra un escollo. En el hundimiento mueren todos los tripulantes, excepto un joven que logra salvarse al agarrarse a una tabla desgajada de la embarcación. La fuerte marea lo arrastra hasta una cala cercana al puerto de Rosas, en el condado de Rosellón, donde se desarrolla el resto de la historia, de marcado carácter amoroso. La descripción de la tempestad y el naufragio de la nave es una muestra significativa del estilo literario del autor:

Encontrados el Euro con el Notto, formaron los dos palestra en las campañas de Nereo, donde con la fortaleza de sus embates, con la fuerza de su poder comenzaron a hacer su batalla, lo fuerte de sus golpes, lo severo de sus encuentros, fue en daño del proceloso campo de Neptuno, porque levantando sus olas a las celestes Esferas, formaban excelsos montes de agua, causando horror a los humanos ojos. Fluctuaba entre el borrascoso duelo una nave, que deseando tomar puerto en la famosa Cabeza de Cataluña Barcelona, llegó solo a ver las altas Torres, mas no alcanzó la ventura de poder lograrse su deseo con el fuerte temporal, arrojada con la fuerza de los ríos encontrados émulo, en lo más profundo del salado golfo, tal vez se hallaba tocar en las estrellas, tal en el centro de las salobres aguas. Zozobrando, pues, entre las ondas, solo se escuchaban lamentos roncacos de los despechados navegantes. Poco les aprovechaba coger las velas, con las demás faenas, que en tales trances se hacen, porque con más fuerza los dos mortales émulo procuraban su total derrota. Roto estaba el árbol grande, los otros puestos cerca de este estado, cuando era la nave pelota de las ondas, pues esta la sacaba con tremenda fuerza, para que la opuesta

la tornase con mucha más. Dos horas se pasaron puesto el vaso en este trance, cuando conforme los vasallos de Eolo se conjuraron contra la pobre nave, dando con ella en el más alto escollo que guarnece al mar, tan tremendo fue el choque contra su dureza que echó el vaso muchos fragmentos, en un punto se hallaron los navegantes en los ocultos senos de Neptuno, que les amparó con undoso sepulcro.⁵²

Los aspectos más destacables de esta descripción inicial giran en torno al lenguaje y estilo empleados, ya que el motivo es un tópico recurrente del género bizantino. El narrador se vale de la alegoría para trazar la escena, comparando la tempestad con una batalla marítima. Abundan así las imágenes de carácter bélico tales como campañas, fortaleza, embates, batalla, vasallos. La alegoría es un recurso figurativo que cohesiona el texto desde el punto de vista semántico confiriéndole una estructura unitaria. Intercaladas en ese mar de metáforas, se hallan varias referencias mitológicas de carácter culto, habituales en las descripciones solorzánianas, especialmente en las localizaciones espacio-temporales que aparecen al comienzo de sus novelas. Estas alusiones mitológicas, quizás por su origen clásico, son referidas además con un lenguaje fastuoso. María Pineda Morell, en su estudio sobre la novelística de Solórzano, alude a este recurso con el término de “preciosismo pomposo”.⁵³ No obstante, es un mecanismo que también va evolucionando a medida que avanza su producción novelística, pues de la artificiosidad de las primeras novelas, pasa a partir de *Huerta de Valencia* a un uso más moderado y parco, que concluye con el gusto por el lenguaje brillante y ampuloso de las últimas obras.

A renglón seguido de la escena de desasosiego inicial transcrita, el lector se entera de que ha habido un único superviviente del naufragio, un joven que ha salvado su vida al agarrarse a una tabla desgajada del barco. Asido al trozo de madera y con la fortaleza de sus brazos, logra llegar hasta una cala cercana al puerto de Rosas, en el condado de Rosellón, donde es atendido por la hermosa Rosarda. A pesar del manifiesto rechazo

⁵² *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 121.

⁵³ *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, ob. cit., pp. 670 y ss.

del autor al estilo culterano, como queda reflejado en su novela *El culto graduado* inserta en *Tardes entretenidas* (1626), y de su alejamiento estilístico de esta tendencia, la escena recuerda, aunque sea de soslayo, el inicio de la primera parte de *Las Soledades* de Góngora. El joven, si no “desdeñado, sobre ausente”, es empujado después del naufragio hasta una playa, donde agotado pierde el conocimiento. No serán unos pastores en este caso quienes lo encuentren, sino la hija del conde don Remón, la dama de quien se enamorará el superviviente. La escena mencionada es la siguiente:

Pasaron todos por este trance de la muerte, menos un joven, que abrazado a una angosta tabla de las desechas de la nave, pudo con la fuerza de sus brazos (hechos entonces remos) contrastar la fuerza de las aguas contra el furor del enojado Eolo. Este, pues, con alentado esfuerzo, batallando contra los dos fuertes elementos, tomó puerto en una cala, que tuvo por guardas dos escollos, cerca del puerto de Rosas en el Condado de Rosellón. Apenas el favor celeste le condujo a parte segura, cuando en tocando la mojada arena quedó fuera de su acuerdo, arrojado su cuerpo en ella, que del mucho nadar, anhelando a su salvamento, tuvo este suceso. En este estado se hallaba, cuando para su amparo llegó a aquella parte la hermosa Rosarda.⁵⁴

Estos comienzos con tormenta, tempestad y naufragio son muy habituales en las novelas de Solórzano. Ejemplos similares se pueden leer en *Engañar con la verdad* de *Tardes entretenidas*; en la historia de *Rugero y Lucendra*, intercalada en *Aventuras del bachiller Trapaza*; o en *Amor con amor se paga*, tercera novela de *Alivios de Casandra*.

Aunque es una historia ambientada en la corte, con personajes del más alto rango nobiliario, se acerca por el tratamiento del amor a las novelas costumbristas. El eje argumental es el amor mutuo que Astolfo, hijo del conde de Tolosa, y Rosarda, hija del conde de Rosellón, se prodigan. La afección, que brota de manera natural entre los jóvenes, tiene

⁵⁴ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 121

que superar varios obstáculos, unos más aparentes que reales -la potencial diferencia social existente entre los enamorados-, y otros derivados de los avatares propios del amor. En esta ficción amatoria se aglutinan asimismo rasgos propios del género sentimental, que serán tratados en la segunda parte del artículo.

Entremezclados en la historia amorosa aparecen insertos otros elementos privativos del dechado bizantino e impulsores de la acción. De esta manera el desencadenante de la intriga, en la dirección que toman los acontecimientos, es el cambio de identidad de Astolfo, quien se presenta en la corte de Rosellón con el nombre de Tancredo, natural de Nápoles e hijo de soldado. El fingimiento del protagonista tiene una función clara: complicar una relación amorosa aparentemente viable. El artificio de la ocultación es bastante asiduo en las novelas solorzanianas. De él emana el único impedimento en la relación amorosa de esta novela ya que, según la concepción clasista de la época, sólo es posible el emparejamiento entre iguales.

En el juego amoroso ocupan un papel relevante el empleo de otros recursos bizantinos: el embozo y los disfraces. Estos tópicos recurrentes en el autor aparecen en varias ocasiones en el curso de la novela. Primero, cuando Astolfo acude a la reja donde lo cita su dama. Allí encuentra a Clavela, la intermediaria en la relación, embozada para esconder el rostro. Este recurso, clásico en el género bizantino, tiene como finalidad ocultar la auténtica identidad del personaje. Función semejante tiene más adelante, cuando en un encuentro organizado en la casa de Leonora, amiga y confidente de Rosarda, la protagonista se presenta con “pobres ropas” para fingir que es una hermana suya.

Los jóvenes enamorados, cada uno a su manera –a través del cambio de identidad u ocultación de la misma con procedimientos diversos- y por razones distintas, recurren a rasgos propios del paradigma bizantino con el propósito de encubrir su propio ser. La finalidad última de estos elementos no es otra que la de intrincar la acción para favorecer el enredo.

La presencia de estos materiales bizantinos es un síntoma de la ductilidad del género cortesano, que no se acartona en moldes preestablecidos; una maleabilidad que a su vez va de la mano del trenzamiento compacto de los elementos.

3.3. La peregrinación del *homo viator*

Las aventuras novelescas no siempre tienen como escenario el mar, ya que los personajes solorzanianos también realizan viajes por tierra, con numerosos incidentes en los trayectos. En la cuarta novela de *La quinta, No hay mal que no venga por bien*, se relata el peregrinaje del protagonista Anselmo desde su Módena natal hasta Parma, pasando por la capital lombarda. El motivo del viaje, tomado del género bizantino, tiene un carácter vertebrador en el relato, ya que segmenta los hechos narrados en partes simétricas. En la historia, el protagonista se pone en camino en dos ocasiones por motivos diferentes. El primer viaje es irrelevante desde el punto de vista narrativo, pero el segundo destaca por su enjundia argumental, ya que el personaje sufre toda clase de avatares en el trayecto realizado entre Milán y Parma.

Este componente articulador del relato no es óbice para que la historia se aparte en algunos aspectos internos del género bizantino: el joven no inicia el viaje por ninguna razón religiosa -no es una peregrinación a un lugar santo, a Roma o a la Jerusalén celeste-, ni amorosa, ya que no debe poner a prueba su fidelidad a una dama, aunque sí su honestidad, y el amor lo encuentra al final del trayecto como recompensa a sus virtudes e integridad moral.

Las disimilitudes no impiden otras convergencias. Así Anselmo, cuando encuentra el amor y se desposa con la duquesa de Parma, por analogía con el género bizantino, propone la no consunción del matrimonio hasta la celebración de las nupcias oficiales. La mixtura genérica es obvia.

El peregrinaje, cuya causa es en principio un pretexto baladí e incomprensible, va más allá de la aventura. El periplo posee un sentido simbólico y trascendente, ya que no es un mero trayecto espacial, sino un

viaje interior hacia la realización personal y la perfección moral, a pesar de los matices metafísicos que el peregrinaje como viaje del alma adquiere en el siglo XVII por influjo de la corriente contrarreformista.

Sobre este tema del viaje interior o del alma la crítica literaria ha reflexionado bastante. Deffis de Calvo en su libro sobre la novela de peregrinación⁵⁵ señala sus precedentes literarios y analiza la evolución del concepto en dos períodos claves para su desarrollo: el Renacimiento y el Barroco. En el siglo XVI se transfiere a la ficción novelesca la idea bíblica de que el personaje puede alcanzar la salvación eterna a través de la peregrinación terrena “ya que todos los peregrinos adquieren la fortaleza necesaria para resistir los embates del caos mundano”⁵⁶. Esta idea ya inoculada en la literatura renacentista se desarrolla notablemente en el siglo XVII por influjo de la Contrarreforma. A la imagen simbólica del mundo como un laberinto confuso, se une el concepto del *homo viator*, que busca en su camino la verdad más allá de la apariencia. En este periplo como indica Deffis “el personaje se ve impulsado por la fe y la gracia divina”⁵⁷. La Contrarreforma, que ve en estas ficciones de aventuras un instrumento propagandístico excelente para divulgar sus propias ideas, se convierte de manera velada en propulsor del género bizantino.

No hay mal que no venga por bien se estructura en tres partes bien definidas. Una primera en que se expone la situación inicial, con la presentación de Anselmo y su familia, y un condicionante común en la novelística de Solórzano: la dicotomía hermano bueno-hermano malo. Este tópico del cainismo aparece de manera reiterada en la novelística del autor, saldándose siempre con resolución feliz a favor del hermano virtuoso. El desencadenante de la acción en la novela es la actitud injusta del padre que favorece la soberbia del hermano prepotente sobre el agraviado. Ante esta situación, Anselmo se ve obligado a partir de su ciudad. El bloque central comprende el viaje y estancia del protagonista en Milán, donde interviene en la complicada resolución de un conflicto de

⁵⁵ *Viajeros, peregrinos y enamorados, la novela española de peregrinación en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.

⁵⁶ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 43.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 46

honor. La tercera y última parte, narra el viaje del protagonista hacia Parma, con episodios desventurados, los *impedimenti*, entre los que figuran el asalto de unos bandidos y el secuestro posterior por parte de algunos familiares de la duquesa Camila. No obstante, todas las desventuras concluirán de manera feliz como recompensa a su calidad humana.

La parte más novelesca de la historia es la tercera, con múltiples aventuras y vicisitudes, como veremos. En la segunda, asistimos a un conflicto de carácter legal en el que participa el protagonista a favor de la justicia y la verdad. Anselmo se convierte en esta parte en testigo y mediador en un conflicto de honor, en el que interviene en calidad de ayudante. Esta historia, cuyos personajes son Julio Ascanio, Mario Galeazo, su esposa Fabia y Tancredo, un rufián ignominioso, es en realidad una novela corta inserta dentro de la trama central. La historia es un paréntesis en la trayectoria vital de Anselmo, pero clave para conocer su integridad moral. Al mismo tiempo, en esta secuencia se encuentra el germen de la acción posterior, pues Tancredo será un personaje esencial en el avance de los hechos, ya que consciente de su delito de injuria, huye de la justicia, y se une acorde con su vileza a un grupo de delincuentes, quienes robarán a Anselmo todas sus pertenencias.

Una vez resuelto el conflicto de honor mediante un procedimiento judicial, Anselmo prosigue su viaje hacia Nápoles, con detención previa en Parma “quiso Anselmo ver toda la Lombardía, para pasar después a Nápoles, y así previniendo su viaje, la primera ciudad que deseó ver, fue Parma”.⁵⁸ Los episodios más novelescos de la historia se desarrollan a continuación, ya que el protagonista es asaltado por unos ladrones y capturado después por unos nobles, quienes lo disfrazan de duque y le obligan a representar ese papel en la corte ducal. El engaño llega hasta el punto de que debe suplantar al mismo duque de Urbino en sus esponsales con la duquesa Camila.

Nada más abandonar de noche la posada milanesa y salir de un bosque, se encuentra Anselmo con una tropa de diez bandoleros, a la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 155.

cabeza de los cuales se encuentra Tancredo, quien ansioso de venganza por la delación de éste en el episodio milanés, manda a sus hombres a que le quiten todas las ropas y posesiones “a Anselmo le despojaron de cuanto tenía, sin dejarle, ni aun la camisa”.⁵⁹ En este estado, no sin antes destacar el narrador la fortaleza de ánimo del joven, prosigue el joven hasta las puertas de Parma, donde pasa toda la noche a la intemperie en un campo de mieses⁶⁰.

La presencia de bandoleros, ladrones, rufianes en los caminos es tan frecuente en las novelas de Solórzano, como los piratas y corsarios en las novelas bizantinas. El autor traslada al ámbito terrestre personajes de la misma calaña que los habidos en el mar, con una función similar: complicar la acción, entretener al lector, y demostrar la valentía y entereza de los personajes ante el infortunio. En estas situaciones, señala González Rovira⁶¹, los personajes presentan dos actitudes: se sobreponen a la desventura mediante la voluntad, o la soportan estoicamente, pero en cualquier caso las dificultades enviadas por la Providencia contienen un significado trascendente.

La presencia de bandoleros, ladrones o delincuentes por los caminos es muy frecuente en la novelística solorzaniiana. En *El socorro en el peligro de Tardes entretenidas* el protagonista Feliciano en su viaje de Madrid a Sevilla se desvía del camino principal debido a un fuerte temporal de agua. Al llegar a una arboleda observa a un grupo de ladrones en torno a un fuego. Amarrados a unos árboles próximos se encuentran una dama y su mancebo. El caballero, arrojado como le corresponde a su papel, libera a la dama y su criado. En *el delito, el remedio*, última novela de *Alivios de Casandra*, comienza igualmente con una escena de ladrones en una noche tempestuosa. El objetivo de éstos es profanar una tumba para robar las joyas de una joven difunta. La presencia de estos personajes no es extraña, ya que están muy presentes tanto en la fuente italiana del género, el *Decamerón*, repleto de ladrones, burladores, rufianes y personajes de idéntico jaez, como en la literatura picaresca española.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁰ La escena recuerda a la narración segunda de la segunda jornada del *Decamerón*, aunque Solórzano prescinde del episodio sicalíptico posterior.

⁶¹ *La novela bizantina de la Edad de Oro*, ob. cit., p. 135.

Retomando el hilo de las aventuras, o más bien desventuras de Anselmo, se puede observar que la fatalidad, al menos aparente, no queda reducida al despojo de la ropa y bienes del protagonista, ya que esa misma noche es “secuestrado” por los deudos de la duquesa Camila, adversos al matrimonio concertado en secreto con el duque de Urbino. Los familiares están caracterizados en este episodio de un modo dicotómico, al igual que la oposición hermano bueno-hermano malo, pues los partidarios del duque de Urbino son buenos y los del marqués de Monferrato son malos. Estos últimos son antagonistas intrigantes y maliciosos, que en su frustración por el medro no alcanzado, y consiguiente afán de venganza, conciben una burla propia de su innoble condición. Así, idean casar a la duquesa Camila con un falso marqués de Urbino, elegido entre los mendigos más pordioseros de la ciudad, para que tras el descubrimiento del engaño después de las nupcias el escarnio público fuera irreparable.

Con el objetivo de buscar al candidato más adecuado, salen los deudos de Camila a los extramuros de la ciudad. Primero, descartan a algunos mendigos por encontrarlos impedidos o con algún defecto. Cuando llegan al lugar donde se encuentra Anselmo y observan su porte noble, lo eligen entre los indigentes como el más adecuado para representar el papel de duque. En esta situación tan comprometida, cuando los deudos le preguntan su procedencia, Anselmo cambia su identidad, y se presenta como un vagabundo veneciano que “mendigando de tierra en tierra, se encamina a aquella ciudad para pedir limosna en ella”.⁶² Después de esto los conspiradores lo llevan a la casa de Tansilo, el deudo principal, donde le instruyen en el papel que ha de representar. Toda esta situación en principio adversa es el punto de partida de la felicidad posterior, ya que de este modo Anselmo encuentra a Camila, con quien contrae matrimonio y se convierte en duque consorte.

La trama se complica substancialmente al final de la novela, ya que después de efectuado el enlace matrimonial en secreto, llega a Parma el auténtico duque de Urbino. Para resolver el enredo se reclama la presencia de Anselmo, quien compareciendo delante de todos revela su

⁶² *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 159.

identidad y explica lo ocurrido. Ante esta inusitada situación, el duque Fabricio, tío de Camila, anima a su sobrina a que elija el marido que más le guste. Camila, después de haber conocido a Anselmo, se inclina por él, pero antes es necesario probar su origen noble (este trámite es indispensable en una sociedad jerarquizada donde sólo es posible el matrimonio entre iguales). El desenlace es un mero trámite, pero necesario para la restitución del honor del protagonista, ya que los padres de Anselmo acuden a Parma para reconciliarse con su hijo. La muerte del hermano mayor es, como ocurre de forma habitual en las novelas con personajes antagónicos, una prueba de justicia divina. De la misma forma que es justicia social que los deudos de Camila huyan de la ciudad por su comportamiento infame.

Por la temática fundamentalmente política, los asuntos amorosos ocupan un puesto secundario en el discurso narrativo. La ficción amorosa desempeña en el decurso del relato un papel meramente decorativo y circunstancial, una nota de color en un escenario de intriga palaciega. Es únicamente en el desenlace donde el sentimiento, apuntado con ligeros trazos narrativos, cobra cierta presencia. Esta minimización de la trama amorosa viene determinada por la insignificante interacción sentimental. La relación entre los protagonistas es tan breve que el amor prácticamente no encuentra camino. La celeridad no es eventual, sino que responde a un acuerdo previo entre Camila y el duque de Urbino, a quien suplanta Anselmo. La llegada a la corte del verdadero duque replantea la historia amorosa, ya que como el matrimonio no se ha consumado, Camila aún puede elegir esposo con libertad. El incipiente amor que parece sentir por Anselmo la inclina a tomarlo en calidad de marido consorte.

3.3.1. El escenario bélico

Los viajes de los personajes tienen en ocasiones motivaciones políticas y/o bélicas, como ocurre en *Lances de amor y fortuna*, la penúltima novela de *La quinta*. Esta historia de carácter cortesano tiene como escenario varios países del centro de Europa, y personajes nobles del más alto rango: emperadores, reyes y duques. El desencadenante de la trama es la aspiración de Segismundo, el rey de Alemania, de ostentar la corona imperial para su hijo Venceslao. Esta pretensión origina enfrentamientos con el otro aspirante, el duque de Sajonia, que justifica

sus derechos al trono por razones hereditarias. Por esta razón el duque se niega a conceder a Venceslao el único voto que necesita para obtener el cetro imperial. Establecida la confrontación inicial, el resto del relato narra las estrategias de las que se valen los dos bandos para alcanzar el objetivo político: la vía militar, con la búsqueda de aliados entre los soberanos europeos; y la diplomática, cuya principal arma es el amor. En el primer enfrentamiento entre los dos ejércitos, vence el regimiento imperial, más poderoso que el capitaneado por el duque de Sajonia. Ante la derrota militar, y en espera de nuevas resoluciones, el duque se retira a una quinta que posee en Alsacia, donde realmente comienza la acción. En líneas generales esta es la situación inicial del relato.

La historia se caracteriza esencialmente por el dinamismo y la acción, con numerosos episodios y aventuras: enfrentamientos bélicos, intrigas cortesanas, viajes en una y otra dirección, y tramas amorosas muy superficiales en su tratamiento, pero claves en la resolución de los conflictos políticos. El amor o, mejor dicho, la política matrimonial es el resorte empleado por el autor en ésta, así como en otras historias, para solucionar las divergencias entre estados.

El episodio más representativo procedente de la cantera bizantina se encuentra prácticamente al principio de la historia cuando, hasta la quinta del duque de Sajonia, llegan huyendo de su estado el duque de Lorena y su hermana Estela. Estos dos personajes, por su función articuladora tanto de la trama política, como de la ficción amorosa, son claves en la historia. Los hermanos, al ser privados de su territorio después de que el rey de Francia lo invadiera, se ponen en camino hacia la corte imperial, donde esperan que Segismundo los ayude. En el trayecto se ven obligados a cruzar las propiedades del duque de Lorena, enemigo potencial por su alianza con el rey de Francia y enfrentamiento a Segismundo. Los soldados, que montan guardia en las afueras de la quinta palaciega, instan a Rugero a que pase al interior de palacio para pedir el permiso de tránsito por las tierras del duque.

En esta primera escena el lector desconoce quiénes son estos personajes –más tarde se enterará de que son el duque de Lorena y su

hermana Estela-, ya que son presentados como dos caballeros que van de viaje “a Treveris donde tenía unos caballeros deudos”⁶³. Los hermanos procuran por todos los medios en esta situación de tanto riesgo ocultar su identidad, recurriendo para ello tanto a la mentira y ocultación de la identidad, como al uso del disfraz, elementos ambos propios de las novelas de aventuras.

3.4. El cambio de identidad, el disfraz y las mentiras.

Las mentiras, los equívocos y el enredo vienen motivados en numerosas ocasiones por el cambio de identidad de los personajes. El fingimiento o enmascaramiento tiene varias funciones, pero entre ellas destacan dos: vencer situaciones peligrosas y/o entretener la acción. Todos estos recursos inherentes al género bizantino aparecen de manera reiterada en las novelas de Solórzano. María Pineda Morell Torrademé,⁶⁴ en la tesis citada analiza los disfraces más empleados por los personajes en las novelas del autor. En el caso de los varones, la profesora Morell destaca los disfraces de aldeanos, albañiles, estudiantes, soldados y jardineros; no es común, sin embargo, que un caballero se vista de mujer. Sólo se admite el disfraz femenino para entrar a escondidas en casa de la dama, o para entrevistarse con ella sin ser reconocido, como sucede en *Amor con amor se paga*, cuarta novela de los *Alivios de Casandra*, en la cual el protagonista se viste de mujer para entrevistarse con su dama en la iglesia sin levantar sospechas. Tan real resulta el enmascaramiento que el rival celoso, que los espía desde varios bancos más atrás, piensa que el galán es una alcahueta mediadora en alguna relación de la dama. Para enterarse bien del tema de la conversación, se le ocurre acercarse vestido también de mujer. De esta manera descubre que la dueña que conversa con su amada no es tal intermediaria, sino el propio amante. No obstante, este disfraz es poco habitual en las novelas de Solórzano. En las escasas ocasiones en las que se recurre a él es para mofarse del personaje.

⁶³ *Ibid.*, p. 176

⁶⁴ *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, p. 619 y ss.

En cuanto a los disfraces que usan las mujeres, es frecuente el de varón, (de muchacho, estudiante o pajecillo), por su funcionalidad práctica: favorecer la fuga de un lugar y/o evitar riesgos en los desplazamientos por los caminos o peligros de cualquier tipo. En la novela *Amor con amor se paga*, Gerarda se disfraza en dos ocasiones: primero de albañil y después de estudiante. El primer disfraz le permite salir del convento sin ser reconocida; el segundo, viajar hacia Madrid con cierta seguridad. La originalidad en el caso del primer disfraz reside en que es la única vez que Solórzano disfraza a una joven con ese atuendo, poco habitual también en los varones. La única ocasión que el autor recurre a él es en el libro II de *Los amantes andaluces*, novela publicada en 1633, donde Fernando y Garcerán se visten de albañiles para huir de la casa de la dama del primero sin ser reconocidos.

Volviendo a *Lances de amor y fortuna*, y enlazando con lo anterior, se puede constatar la presencia de motivos bizantinos en la novela. En la situación inicial, referente a la llegada del duque de Lorena y su hermana al palacete del duque de Sajonia, hay un ejemplo evidente de enmascaramiento. Rosarda en su desplazamiento hasta la corte imperial va disfrazada de varón. La elección de este disfraz no es en absoluto arbitraria, ya que tiene la funcionalidad de hacerla invulnerable a cualquier contingencia.

La ambigüedad del personaje se percibe desde el primer momento. La misma descripción es anfibológica al destacar los delicados rasgos femeninos de “su hermoso rostro”.⁶⁵ Al duque de Sajonia, de hecho, le parece una muchacha la primera vez que la ve.

Por el contexto bélico, el duque Federico no autoriza a los hermanos la prosecución del viaje a la corte, invitándolos a permanecer en su quinta hasta un cambio en las circunstancias, e instando a Rugero a que se incorpore como soldado a su ejército. En este ínterin, mientras llegan las tropas de los aliados, se plantea la ficción amorosa. Rugero se enamora de Rosamunda, hermana de Federico, y este de Floro-Estela, a quien observa con atención para averiguar su verdadera naturaleza. El

⁶⁵ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 177.

desasosiego amoroso llega a ser tan intenso que el duque pierde la discreción y se desliza a hurtadillas hasta la habitación de Estela, donde la ve semidesnuda. La contemplación de sus pechos bajo la ropa corrobora su intuición, pero queda aún por resolver el enigma. Este intermedio lírico-amoroso es más bien breve, pues pronto se agiliza la acción con nuevos acontecimientos bélicos.

Ante el inminente reinicio de los enfrentamientos, Rugero y Estela huyen de la quinta con un séquito de doce soldados. El duque Federico, desesperado por el amor incipiente que siente hacia Estela-Floro, ordena a sus hombres que los alcancen, pero éstos sólo consiguen detener al criado Claverio, que confiesa toda la verdad: la auténtica identidad de los personajes, las circunstancias del viaje y la naturaleza sexual de Floro. Tras la fuga se produce el segundo enfrentamiento entre los dos ejércitos en litigio, que finaliza con la victoria de la milicia imperial y el encarcelamiento del duque de Sajonia. Rosamunda, por su parte, es conducida a la corte vienesa junto a la emperatriz, su hija Clorinda y Estela. Para el traslado a Viena recurre, al igual que Estela, al empleo del disfraz de varón con el mismo propósito: evitar los eventuales riesgos del desplazamiento.

Con el traslado de la acción a la corte, se inicia la estrategia diplomática. Los embajadores en esta tarea son el duque de Lorena y su hermana. Rugero, por el amor que siente hacia Rosamunda, hace de intermediario entre Venceslao y el duque de Sajonia, solicitando a este último su voto para el adversario; y Estela, por su parte, también por el deseo de que Federico salga pronto de la cárcel tras la declaración de amor, lo anima a través de cartas a que ceda en su pretensión al trono. Vencido por todos los bandos (militar, amoroso y diplomático), el duque otorga su voto a Venceslao.

La novela termina de manera feliz con la celebración de tres bodas: la del duque de Lorena y Rosamunda; la del duque de Sajonia con Estela; y la del rey de Francia con Claveria. Sólo las dos primeras se ofician por amor, ya que la tercera boda se efectúa por motivos de estado. Este final de boda múltiple es asimismo otro rasgo particular del género

bizantino, que emplea Solórzano con asiduidad en sus novelas. Para González Rovira⁶⁶ el recurso de la boda múltiple se puede poner en relación indirecta con las unidades aristotélicas, a la vez que intensifican el valor moral de la novela al convertirse el matrimonio en un procedimiento resolutivo de los conflictos.

La *dispositio* del texto es simétrica con una distribución alternante de escenas bélicas y amorosas, las primeras de mayor celeridad narrativa que las segundas. La combinación dinamismo-estatismo proporciona equilibrio a una estructura narrativa entretejida con diversas materias. Lo mismo sucede con los modos discursivos: las técnicas del resumen y la elipsis, características de la narración, rotan de manera proporcionada con la *amplificatio* de las descripciones y el uso del diálogo en las escenas amorosas.

El asunto bélico no es exclusivo de *Lances*, también es el contenido principal de *La inclinación española*, segunda novela de la colección. La historia, que guarda similitudes notables con *La vida es sueño* de Calderón, tiene como tema central la guerra. *La inclinación* es una novela cortesana, con marco europeo ambientada concretamente en Polonia, y cuyos personajes son también reyes, príncipes y nobles, todos ellos además valientes guerreros. Al enfrentamiento militar entre varios países de la trama central, subyace una historia amorosa escasamente relevante desde el punto de vista narrativo.

El planteamiento del relato es el experimento pedagógico que el rey de Polonia, Casimiro, lleva a cabo con el hijo de un capitán español. El objetivo del experimento es demostrar que los españoles sienten inclinación por naturaleza hacia el ejercicio de las armas, lo cual explicaría a su vez por qué que España es el país europeo con mayor número de valientes y preclaros guerreros. La prueba consiste en dejar a Carlos encerrado en una torre durante toda la infancia y juventud para demostrar la validez de la tesis.

⁶⁶ *La novela bizantina de la Edad de Oro*, ob. cit., p. 119.

Este esbozo narrativo es un mero pretexto para abordar una serie de cuestiones políticas, militares y patrióticas, sobre las que el autor expone su particular punto de vista. Todas estas opiniones se encuentran diseminadas por un relato repleto de hazañas bélicas y de contingencias de todo tipo. El desencadenante de la historia es la salida de Carlos de su encierro por un descuido del guardián de la torre. A este suceso le sigue un conjunto de episodios militares, ya que después de ser detenido por el comportamiento un tanto excéntrico, Carlos es alistado en una compañía para luchar contra el ejército de Dinamarca. En el relato los países en litigio son tres: Polonia, Dinamarca y Suecia, todos ellos representados por sus reyes y príncipes.

La tregua en la guerra, marcada por una pausa en la acción, es en el momento en el que se inserta la ficción amorosa, como sucede igualmente en la novela anterior. Ante la suspensión temporal del conflicto, los príncipes de Dinamarca y Suecia se desplazan a Polonia para conocer en persona a Sol, hija del rey Casimiro. Los hechos se complican cuando Felisardo, príncipe de Suecia, suplanta a Carlos en la torre, donde encuentra refugio tras ser reconocido por un compatriota polaco en un festejo.

El enredo novelístico viene determinado por el intercambio de identidades de Carlos y Felisardo⁶⁷. Ambos contrastan por su actitud y valor ante los acontecimientos acaecidos dentro y fuera del campo de batalla. Así todos ven en Carlos a un valiente Felisardo, y en éste a un apocado y medroso Carlos, que se resiste a luchar en el campo de batalla. El rey Casimiro, sin poder dar crédito al comportamiento de Carlos, admite que el experimento ha sido taxativamente ineficaz, con unos resultados inversos a los previstos. Este procedimiento de la confusión de identidades tiene un indudable origen bizantino⁶⁸. Solórzano recurre a él

⁶⁷ Un estudio reciente sobre el intercambio de identidades es el realizado por Flavia Gherardi, “*Un cuerpo parecemos y una vida*”. *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d’Oro*, sobre el recurso de los cambios recíprocos de identidades entre amigos y hermanos en la novela española del Renacimiento y el Barroco.

⁶⁸ El venero principal se encuentra en la comedia clásica, tanto en autores griegos, Menandro, Dífilo y Filemón, como en Plauto. Basta recordar de este

con frecuencia para crear intrigas y enredos. En *la confusión de una noche de Alivios* el embrollo de la acción, de marcado carácter teatral, viene motivado por la confusión de identidades de los dos enamorados de Dorotea.

El verdadero Carlos pronto destaca en la batalla. El ascenso por su valía es vertiginoso: de alférez a capitán, de éste a maestro de campo y, por último, a general del ejército, el puesto más elevado en el escalafón militar. El encuentro de Felisardo con su padre, el rey de Suecia, empieza a desentrañar el enredo. Verificada la identidad del príncipe sueco, el siguiente paso consiste en desvelar la identidad del joven, que lo suplanta en la contienda. El encargado de aclarar todo el entramado es Doristeo, el guardián de Carlos en la torre, a través de una *declaratio* ante el monarca.

Los méritos de Carlos en la batalla, así como su victoria contra el ejército enemigo, lo convierten en el caballero más relevante de la corte polaca. La distinción social y militar tiene correlación en el ámbito personal con el amor de Sol. El desenlace es previsible: el rey sintiéndose morir soluciona el conflicto entre los estados en litigio con una política matrimonial, al igual que en *Lances de amor y fortuna*. Los acuerdos prematrimoniales son tres: Sol con Carlos, ascendido de esta manera a rey consorte; su segunda hija, Claudomira, con el nuevo rey de Dinamarca; y Felisardo de Suecia con su sobrina Clarista. Tras el fallecimiento y entierro del monarca, se celebran las bodas de las tres parejas, un nuevo ejemplo de boda múltiple de raigambre bizantina.

Todas estas peripecias del entramado novelesco ofrecen lecturas más sutiles de carácter político, ya que Solórzano, más patriotero que patriota, muestra sus particulares puntos de vista sobre España, los españoles, la monarquía y sus representantes. La ambientación nórdica y la participación de dignatarios extranjeros ofrecen al autor la circunscripción idónea para comentar los temas políticos con mayor libertad y objetividad, ya que no son españoles quienes destacan la preeminencia de España o el valor de los soldados españoles, sino

último los títulos: *Anfitrión*, *Casina* y *Menaechmi*, en los que los personajes suplantán o intercambian sus identidades.

extranjeros que contemplan los hechos con cierto distanciamiento. La estrategia muestra de una manera más el nacionalismo natural del autor.

Y si hemos de dar crédito a las historias, es cierto que por ellas se sabe, que nación ninguna ha alcanzado más nombre, por las grandes victorias que ha tenido, que la española; esta belicosa nación parece que nació solo para aventajarse a todas las demás en el valor, y en la bizarría.⁶⁹

Substanciales son también las ideas expuestas sobre la institución monárquica, de la que es defensor el autor. El discurso del rey Casimiro en el lecho de muerte legitima la monarquía y expresa las cualidades que debe tener un buen gobernante:

He mandado juntaros para deciros, que la felicidad de un reino, consiste en tener rey que sepa gobernar con valor, y prudencia; el valor para saber defenderle de sus enemigos, y la prudencia para saber guardar justicia, dándole a cada uno lo que le pertenece.⁷⁰

A través de este discurso, expone el autor sus propias ideas sobre la monarquía y los gobernantes, por lo demás bastante convencionales. Pero es reseñable la trasgresión implícita del principio de sucesión al trono en el desenlace, pues quien accede al trono polaco tras la muerte del rey no es un legatario, sino un valiente soldado ascendido a general por méritos castrenses. Este desenlace, en principio un tanto inaudito, no es aleatorio, sino que responde a una meditación profunda sobre la institución monárquica; Solórzano, como todos los novelistas del momento, escribe sus historias con el propósito de transmitir principios, y en este caso políticos. Su objetivo es salvaguardar un modelo social jerárquico bien definido. Esta finalidad es la que induce a pensar que el desenlace soporta un mensaje más profundo, y que por debajo de la ficción, reclama una monarquía más capacitada para el desempeño de sus

⁶⁹ *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 75.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 115.

funciones. El dechado está representado en Carlos, quien se convierte en paradigma del monarca adecuado. Es obvio que esta premisa resulta de la situación caótica en la que se encuentra la España del reinado de Felipe IV, que con la reanudación de la guerra en Flandes, la corrupción administrativa y la crisis económica estaba exigiendo una intervención más directa del monarca en los asuntos del Estado. De esta manera, Solórzano se hace eco por medio de la ficción de las exigencias de los ciudadanos, de una manera solapada por supuesto, para evitar los contratiempos de la pétrea censura de su época. Esta última es otra razón inestimable para situar los hechos en un tiempo indeterminado y en otro frente territorial.

Por último, en *El duende de Zaragoza*, una novela de carácter costumbrista, aparecen de nuevo entrelazados todos los tópicos propios de la novela corta, con motivos y recursos de otros géneros. El armazón narrativo es cortesano con una pareja de jóvenes enamorados, obstáculos en la relación amorosa, reencuentro y final feliz con boda. Junto a estos pilares narrativos, en la ficción se insertan rasgos de otros géneros. Del género bizantino episodios novelescos con lances, muertes y huidas; la presencia de un rival; una figura paterna obstaculizadora; el empleo de mentiras y engaños para resolver situaciones complicadas; y, sobre todo, la incorporación de procedimientos fantásticos, poco habituales en la novela del autor. De la novela pastoril, el desplazamiento del protagonista al campo, donde imita de soslayo el comportamiento de los pastores eclógicos. Y, por último, del tercer género, el sentimental, toma los recursos propios de la recuesta amorosa, entre ellos el empleo de mediadores, el intercambio de notas y papeles, así como muestras del ejercicio poético⁷¹.

La novela se estructura en tres bloques bien definidos. Un *initium*, con la presentación de los personajes y el esbozo de la acción. El punto de partida es el triángulo amoroso constituido por Leonarda, eje actancial del relato, y sus dos jóvenes pretendientes, don Jaime de Luna y don Carlos de Aragón, de orígenes nobles, pero sólo el primero mayorazgo del predio familiar. Ella está enamorada de don Carlos, pero su padre le impone el

⁷¹ Los rasgos sentimentales serán tratados, al igual que los de las otras novelas, en la segunda parte del artículo.

matrimonio con don Jaime. El *médium* viene determinado por la ruptura insoslayable de la pareja. Las unidades narrativas de la intriga son el refugio de don Carlos en el campo, la vuelta a la ciudad, el enfrentamiento con don Lope de Lizana en una casa de juegos, la muerte de este y la huida de don Carlos a Francia. El fallecimiento de don Jaime, marido de Leonora, es el arranque del *finis narrationis*. Ante las nuevas circunstancias, don Carlos regresa a Zaragoza, donde permanece escondido para evitar a la justicia. Durante el encierro se lleva a cabo con fortuna el “fantasmagórico” plan ideado por él para su reencuentro con Leonora. Tras resolver algunos problemas judiciales y morir el padre de Leonora, los enamorados cumplen su sueño de contraer matrimonio.

El recurso novelesco más innovador es la farsa del duende, cuyo germen se encuentra en la novela bizantina, donde son frecuentes los motivos mágicos o sobrenaturales. González Rovira señala la dilatada tradición de los elementos mágicos como parte de las aventuras, cuyos orígenes se encuentran en la novela griega. Algunos de los primitivos elementos mágicos como oráculos, ordalías o sueños, se prolongaron a lo largo de los siglos hasta los libros de caballerías, fuente inagotable de magos, gigantes, bebedizos y encantamientos. La presión de la Iglesia y los moralistas sólo refrenó en parte la incorporación de los recursos mágicos, ya que no desaparecen, pero sí “se intenta su aclimatación a los principios católicos y su consideración como manifestaciones divinas (milagros) o diabólicas (los hechizos y brujerías)”⁷².

Solórzano, poco dado al empleo de elementos mágicos y maravillosos en sus ficciones narrativas, recurre en esta historia a la invención de un duende, ya que la situación judicial de don Carlos es un óbice en la relación. Antes de volver de Francia, éste solicita a su amigo don Artal de Bolea el préstamo de su casa, que está situada enfrente de la vivienda de Leonarda. Allí instalado, ejecuta el plan trazado antes de su regreso, consistente en excavar un túnel que una las dos casas, proyecto en el que colabora un ingeniero francés. El siguiente paso en la empresa amorosa es comunicarle a Leonarda su regreso. Para ello se aposta en la entrada del pasadizo en espera de la llegada de algún intermediario. La

⁷² *La novela bizantina de la Edad de Oro*, ob. cit., p. 146 y ss.

primera oportunidad se le presenta un día de fiesta cuando bajan dos criadas por agua a la cueva, pero el resultado es fallido, ya que su aparición con la cabeza tapada asusta tanto a las mujeres que creen que es un monstruo con dos cabezas. Todos se burlan de las jóvenes, pero el padre de Leonarda le da veracidad al hecho al afirmar que en tiempos hubo duendes en la casa. Don Carlos, al enterarse de lo sucedido, intenta divulgar esta creencia popular ayudándose del nieto del criado de don Artal, a quien lleva al pasadizo vestido de frailecillo. La segunda tentativa se le brinda cuando llega al túnel un criado de don Fernando, pero este a pesar de su fama de valiente sale de allí también despavorido. Más suerte tiene en la tercera ocasión, ya que es la criada de Leonarda quien se persona en la cueva. Ella es la que va a hacer de intermediaria entre los enamorados. Resuelto este obstáculo principal, el desenlace de la ficción amorosa discurre por los cauces normales.

Aunque la artimaña del embozo o la conexión de las casas por el subsuelo puedan parecer originales, son recursos empleados por Solórzano con anterioridad en *La fantasma de Valencia de Tardes entretenidas*⁷³ (1626), en la que don Gonzalo usa el disfraz de fantasma para asustar a los vecinos y alejarlos de la casa de doña Luisa, con el fin de encontrarse con su amada sin concurrentes. Esta invención del fantasma o la comunicación entre las casas es, no obstante, clásica. Así Tranión, esclavo de Filólaques en *Mostellaria*, comedia de Plauto, inventa la existencia de un espectro en la casa familiar para justificar el abandono de esta y ocultar el verdadero motivo: la situación financiera desesperada. Del mismo modo en *Miles gloriosus*⁷⁴ se recurre a la perforación de la pared medianera de las dos casas donde se desarrolla la acción para que los amantes tengan acceso en secreto a través de ella. La novedad de *El duende de Zaragoza* no reside tanto en la estrategia, ya inventada, como en el lugar preparado para el acercamiento, el pasadizo excavado en el subsuelo.

⁷³ Ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, col. de Antiguas Novelas Españolas, tomo IX, 1908.

⁷⁴ Traducción de José Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch, Erasmo (textos bilingües), 1983.

En la historia se insertan, además, mentiras para resolver situaciones complicadas. Así el engaño de génesis bizantina se emplea en el desenlace narrativo para solucionar los problemas de don Carlos con la justicia. La falacia, consistente en divulgar por la ciudad la muerte del protagonista en Nápoles, la traman los enamorados y la hermana de don Carlos, Luciana, a quien pretende últimamente don Ximén, hermano de don Lope de Lizana. La argucia permite el compromiso y posterior matrimonio de Luciana y don Ximén, quien cuando se entera de la verdad, reacciona de manera bastante tolerante, ya que parece perdonar la argucia tramada y al asesino de su hermano. Llegado a este punto, sólo falta solucionar el otro obstáculo, la autorización paterna, pero de este requisito se ocupa la providencia. Así resueltas todas las dificultades, los enamorados celebran felizmente sus nupcias.

Una escena de tránsito pero necesaria para revelar la aflicción amorosa es la que corresponde al retiro de don Carlos en la aldea de su sobrino. Allí permanece una temporada junto a su hermana para recuperarse de la melancolía ocasionada por el matrimonio de Leonora. Esta ambientación campestre es bastante peregrina en la novela de Solórzano, ya que sus historias se ambientan convencionalmente en espacios urbanos, aunque hay algunos ejemplos de escenificación en el medio rural, como ocurre en *Amor con amor se paga* o *A un engaño, otro mayor*, ambas de *Alivios de Casandra*, cuyo escenario tiene una función meramente decorativa. En este pasaje, en cambio, la aldea es más que un telón de fondo, es el refugio elegido por el personaje para recuperarse de su desengaño amoroso. La elección se debe a una convención de larga tradición literaria: la aldea como lugar mítico donde se alcanza la armonía y la paz.

En este entorno rústico, como los pastores arcádicos⁷⁵, don Carlos escribe unos versos a Leonarda en los que manifiesta su dolor⁷⁶. La

⁷⁵ Véase el artículo de Valentín Núñez Rivera “A ratos en la Arcadia: variaciones cervantinas sobre la utopía pastoril (*El Quijote*, 1605-1615)”, *Utopía. Los espacios imposibles*, Frankfurt, Peter Lang, 2003, 117-133.

⁷⁶ M. Pineda Morell en su tesis sobre Solórzano, *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*, comenta la calidad de este poema “igualable a las obras de otros poetas de primera línea con los que tuvo la desgracia de ser coetáneo”, p. 242.

composición es un romance en la que el pastor Clorindo, trasunto de don Carlos, le expresa a la bella Leónida (antropónimo elegido por su semejanza con Leonarda) la desdicha que siente tras su matrimonio. Aunque la estrofa es popular, el tratamiento del tema, los motivos y recursos estilísticos proceden de la lírica culta. La composición, tal como señala Morell Torrademé, guarda bastante similitud con la égloga primera de Garcilaso, (concretamente los cuarenta versos iniciales) por la identificación de Clorindo con Salicio, su discurso lastimero y quejumbroso de amante desdichado, la comunicación de sentimientos a la naturaleza, y el estilo elevado. Los versos centrales tienen un mayor sabor popular con alusiones a las tortolillas, la vid, el olmo o las plantas vegetativas. Tras ello regresa al tono intimista y dolorido del comienzo, con unos versos que preludian su ineluctable muerte cercana.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, podemos confirmar la premisa inicial: la novela cortesana es una creación permeable al entreveramiento de rasgos de distintas tendencias novelísticas. Solórzano, como otros escritores contemporáneos, sabe conjugar la innovación con la tradición en un equilibrio integrador que enriquece las posibilidades del género. Lejos de considerar esta orquestación narrativa como un procedimiento cóncavo, es necesario valorar de manera terminante sus posibilidades creativas y compositivas. Los novelistas del siglo XVII, en una constante búsqueda de nuevas formas y modelos, terminan encontrando de manera inusitada una fórmula integradora en la que se conjugan el amor, la aventura, el viaje, el sentimiento, la poesía, en una especie de caleidoscopio integrador y rutilante.

Como ya se ha comentado más arriba, todos los géneros novelísticos desde la aparición de las primeras novelas españolas, cuyos orígenes se remontan al final de la Edad Media, se van configurando en un juego de convergencias y divergencias mutuas rompedores de esquematismos estancados. Este movimiento pendular de aproximación y separación entre las formas novelísticas es el que ha permitido el avance de la novela hacia nuevos paradigmas narrativos.

La quinta de Laura es la última colección de novelas cortesanas de Alonso de Castillo Solórzano. Esta obra, publicada con seguridad póstumamente, sintetiza toda la labor novelística del autor por la aglutinación de los rasgos más singulares de su estilo. En el conjunto, como se ha visto, se combinan las novelas costumbristas con las cortesanas; las ficciones amorosas con las intrigas políticas y palaciegas; el honor con la justicia; el escenario cortesano con el urbano; la aventura novelesca con el lirismo; los nobles con sus criados; todo ello articulado por un narrador omnisciente, muy presente en el relato, que dialoga permanentemente con el lector, y un *córnice*, cuya función es ensamblar el conjunto de historias totalmente inconexas entre sí. La ubicación del marco en una quinta italiana no es una novedad, sino la continuación de un molde iniciado en su colección anterior, *Alivios de Casandra*, cuya elección no es casual seguramente, sino la respuesta a una exigencia externa o afectiva motivada por su estancia en Italia desde el año 1642.

A todos estos rasgos unilaterales es obligado añadir la simbiosis de motivos o recursos narrativos procedentes de otras tendencias novelísticas, todos ellos ensamblados de manera acorde en un conjunto plural y heterogéneo. El género cortesano debe bastante en su configuración a la tradición, una cantera de donde extrae motivos, asuntos y materias válidas para un esquema tan básico: la narración de historias amorosas ambientadas en espacios urbanos. Este bosquejo es tan primario que se hace permeable a la inclusión de otros componentes, unos más arraigados en la tradición y otros más recientes, pero cuando el novelista los combina convenientemente el resultado es una novela compacta, fecunda y, sobre todo, nueva.

En ese taraceado arabesco uno de los materiales más recurrentes es el dechado bizantino. Los novelistas del XVII, y entre ellos Solórzano, extraen de este filón temas, motivos y detalles diversos que, al ser revertidos en sus ficciones, aportan al conjunto policromado una vitalidad y un dinamismo homéricos, sin los cuales los relatos resultarían descoloridos. Tras el análisis de las novelas de *La quinta*, resulta axiomática no sólo la aparición profusa de estos recursos en las ficciones cortesanas, sino el conspicuo manejo de los mismos, ya que en el entreverado novelesco, sin hendiduras, quedan tan armoniosamente articulados, que resulta complejo cernir unos componentes de otros. La impronta bizantina es, por lo tanto, de las piezas del artesanado

novelístico uno de los recursos más pródigos, sostenidos y perspicuos en el conjunto de la novela cortesana de Solórzano.

Esta preeminencia del paradigma bizantino, no resta relevancia a otros recursos concurrentes en las novelas cortesanas. Entre ellos, es obligatorio destacar los derivados del acervo sentimental, debido a la significación de la materia amorosa en las novelas cortesanas. Por su alcance en algunas de las novelas de *La quinta de Laura*, la influencia sentimental será abordada en una segunda parte del artículo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BEATON, Roderick, *The medieval greek romance*, Londres, Cambridge University Press, 1996.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tardes entretenidas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, tomo IX, Madrid, 1908.

-----, *La quinta de Laura*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau, 1649.

COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001 (Colección Arcadia de las Letras).

DEFFIS DE CALVO, Emilia, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Eunsa, Barañáin (Navarra), 1999.

DURAN, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid, 1973.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Vol. II, Madrid, Gredos, 1968. Edición facsímil.

GHERARDI, Flavia, “*Un cuerpo parecemos y una vida*”, *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d’Oro*, Edizioni ETS, Col. Biblioteca di Studi Ispanici, Pisa, 2007.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, “Formación y elementos de la novela cortesana”, en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 194-279.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1966.

LASPÉRAS, Jean-Michel, “La novela corta: hacia una definición”, en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-17.

MORELL TORRADEMÉ, M^a Pineda, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.

NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. de José Jiménez Ruiz, Universidad de Málaga, 1997.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “La historia de Grisel y Mirabella, de la estructura al significado”, *Revista de Literatura Medieval* (2008), en prensa.

-----, “Por arte se ha de regir el amor. El proceso de recuesta según Ximénez de Urrea”, *Celestinesca*, 30 (2006), pp. 89-105.

-----, “Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499. Una cuestión de género”, *Ínsula*, N° 691-692 (2004), pp. 43-44.

-----, “A ratos en la Arcadia: variaciones cervantinas sobre la utopía pastoril (El Quijote, 1605-1615)”, *Utopía. Los espacios imposibles*, ed. Rosa García, Eloy Navarro y Valentín Núñez, Frankfurt, Meter Lang, 2003, 117-133.

PALOMO, M^a Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.

PEDROSA, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, (Colección Arcadia de las Letras).

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *Novelas amorosas del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986.

ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield Collage, 1999.

SAN PEDRO, Diego de, *La cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, estudio preliminar de Alan Deyermond, Crítica, Col. Biblioteca Clásica, Barcelona, 1995.

SOONS, Alan, *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne, 1978.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

VELASCO KINDELÁN, Magdalena, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

VV.AA., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1986.