

LA HISTORIA DE HIPÓLITO Y AMINTA DE FRANCISCO DE  
QUINTANA: FUENTES Y MODELOS GENÉRICOS

ROCÍO LEPE GARCÍA

IES SAN SEBASTIÁN (HUELVA)

La *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana recoge numerosos estereotipos compositivos, temáticos y formales característicos del período barroco, a pesar de los intentos de innovación de su autor. La difícil catalogación genérica de la novela viene propiciada en parte por la mezcolanza de estos elementos en un molde flexible, cuyo tejido narrativo se distingue sobre todo por la variedad, riqueza y amalgama compositiva. Tanto el entramado narrativo, particularmente complejo por la combinación y alternancia de dos planos, o más bien tres<sup>1</sup>, así como la conformación plural de la materia narrativa –historia principal e historias interpoladas– concurren en la dificultad de encasillar con exactitud el género de la novela. Tradicionalmente, la novela se ha venido clasificando con fines simplificadores dentro del género bizantino, a pesar de que su publicación en 1627, igual que *Las fortunas de Semprilis y Genorodano*, coincide con el comienzo de la disgregación del modelo clásico<sup>2</sup>. No obstante, la clasificación genérica de la obra no resulta tan sencilla si la cuestión se estudia con detenimiento.

<sup>1</sup> La trama principal, las historias interpoladas y las digresiones narrativas.

<sup>2</sup> La pulverización de la modalidad bizantina vino motivada primordialmente por la preponderancia del afán didáctico sobre el narrativo y el progresivo alejamiento de los modelos narrativos consagrados. De hecho, las dos novelas marcan un momento de inflexión en el trazado genérico por la preeminencia del envite moralizante.

## 1. Hacia un planteamiento de la cuestión

El venero bizantino fue uno de los filones narrativos más fértiles y de mayor éxito literario en la época áurea, que paradójicamente, por razones inescrutables, ha recibido escasa atención de la crítica, exceptuando los estudios dedicados a *El peregrino en su patria* (1604) y la *Historia de Persiles y Sigismunda* (1617). En las últimas décadas, no obstante, han ido apareciendo trabajos de gran valía sobre el género bizantino y las novelas así clasificadas, como son los realizados por los profesores Javier González Rovira<sup>3</sup>, Antonio Cruz Casado<sup>4</sup>, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes<sup>5</sup> o Emilia Deffis de Calvo<sup>6</sup>, entre otros, a los que se hará mención a lo largo del artículo.

La *Historia de Hipólito y Aminta*, igual que un corpus importante de novelas bizantinas, ha carecido hasta hace poco de una atención particular por parte de la crítica. Además de ser escasos en conjunto, los estudios realizados adolecen en su mayoría de profundidad y exhaustividad, ya que no existen prácticamente monografías específicas de la novela, sino artículos o capítulos de libros sobre el dechado bizantino. Entre estos estudios hay que mencionar el apartado completo que Javier González Rovira le dedica a la novela en su magnífica obra, ya clásica, *La novela bizantina española de la Edad de Oro*<sup>7</sup>; el capítulo V

<sup>3</sup> *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.

<sup>4</sup> “*Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*”: *un libro de aventuras inédito*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989.

<sup>5</sup> *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988. Y también, con Javier Guijarro Ceballos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid, Eneida/Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

<sup>6</sup> *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Eunsa, Barañáin (Navarra), 1999.

<sup>7</sup> “Historia de Hipólito y Aminta” de Francisco de Quintana, en *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 273-293.

del bloque “La trayectoria de los libros de aventuras peregrinas en la literatura española”, de la tesis doctoral de Antonio Cruz Casado<sup>8</sup>, y el primer acercamiento a la novela del profesor Stanislav Zimic en su artículo sobre Quintana y su producción novelística<sup>9</sup>. A estos estudios, más completos, habría que sumar las referencias que sobre la obra realizan otros especialistas en novela bizantina, como el profesor Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, quien en sus dos estudios principales sobre el género bizantino alude en numerosas ocasiones a la *Historia de Hipólito y Aminta*<sup>10</sup>. Y, por último, están los comentarios, más esporádicos y superficiales, que sobre la ficción aparecen dispersos por distintos libros y revistas sobre la novela del Siglo de Oro<sup>11</sup>. La mayoría de estos autores plantean en sus trabajos la cuestión del género de la obra y esbozan su propia teoría esgrimiendo distintos argumentos, pero en ningún caso se desarrolla la materia en profundidad ni existe una perspectiva única al

<sup>8</sup> *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. cit., p. 415-425. El crítico resalta también la escasa atención de la crítica a la *Historia de Hipólito y Aminta* y las novelas subsiguientes al *Persiles* en “Secuelas del *Persiles*”, *AIH*, Actas XII (1995), tomo II, p. 147.

<sup>9</sup> Stanislav Zimic, “Francisco de Quintana: un novelista olvidado”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51 (1975), pp. 169-229.

<sup>10</sup> Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988. Y el trabajo realizado con Javier Guijarro Ceballos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid, Eneida; Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

<sup>11</sup> Entre ellos, las observaciones de Isabel Colón Calderón en “Los Engaños de mujeres de Miguel de Montreal”, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, Ámsterdam, Rodopi, 1989, pp. 111-124; Juan Ignacio Ferreras Tascón en *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, Madrid, Laberinto, 2009, tomo II; Isabel Lozano-Renieblas en el artículo “Los relatos orales del *Persiles*”, *Bulletin of the Cervantes Society of América*, 22 (2002), pp. 111-126; Pedro Ruiz en el capítulo “Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo”, en *Historia de la literatura española: el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2010, vol. 3; Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Biblioteca Litterae Calambur, 2006; y Carlos García Gual en “Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus orígenes de la novela”, en Raquel Gutiérrez Sebatlán y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.

respecto. Y no faltan ciertamente motivos para esta falta de unanimidad entre los expertos, ya que la novela, si se distingue por algo, es precisamente por su complejidad estructural, la heterogeneidad narrativa, una gran variedad de asuntos y temas –planteados además desde diferente perspectiva– y la amalgama de técnicas narrativas.

Volviendo a las aportaciones de la crítica especializada, Stanislav Zimic considera la *Historia de Hipólito y Aminta* como una historia cortesana con técnica estructural bizantina, de la misma manera que *Experiencias de amor y fortuna* (1626). El profesor esloveno señala el eclecticismo como rasgo fundamental de la historia, por la inserción de rasgos y elementos narrativos procedentes de distintas tendencias novelísticas en una horma de hechura heliodoriana. Entre estas corrientes, hay que distinguir la *novella* italiana, con historias como las de Alejandro y don Carlos, el episodio de Hipólito con la mujer del mercader florentino o la anécdota jocosa de don Alonso, don Gaspar y Eugenia<sup>12</sup>; la novela picaresca, con la historia de Leandro, y el género pastoril apreciable en el entorno y las canciones inaugurales de Leonardo e Hipólito<sup>13</sup>. Antonio Cruz Casado, por su parte, acepta la catalogación tradicional de la novela como un libro de aventuras peregrinas, pero no ofrece argumentos en defensa de su teoría<sup>14</sup>. El profesor González Rovira aborda, en cambio, la cuestión con mayor detenimiento y profundidad. En primer lugar, subraya las dificultades de clasificación de la novela debido primordialmente al cruzamiento de diversos géneros, un punto de partida que comparte asimismo la profesora Beatriz Chenot. No obstante, el análisis del asunto

<sup>12</sup> Zimic distingue entre novela cortesana e italiana al catalogar aparte los *novellieri* italianos. En cambio, para González de Amezúa los modelos italianos constituyen el germen principal de la novela corta y Boccaccio, Bandello y Cinthio sus principales creadores. No obstante, aparte de los italianos, influyen en la formación del género corto las aportaciones de los narradores españoles, con obras como *El Conde Lucanor*, *el Patrañuelo*, *el Scholástico*, *el Fabulario*, *el Abencerraje*, las novelas de Pedro de Salazar, la colección de novelas cortas del licenciado Tamariz, *Las noches de invierno* de Eslava o *La hija de la Celestina*. Todas estas obras, como eslabones de una cadena, contribuyen a la eclosión de la novela corta en el siglo XVII.

<sup>13</sup> Zimic, “Francisco de Quintana: un novelista olvidado”, cit., pp. 225-226.

<sup>14</sup> *Los amantes peregrinos*, ed. cit., p. 416. Es también cierto que el propósito de su tesis es otro.

conduce en los dos críticos hacia conclusiones divergentes. Mientras la profesora francesa considera “la novela griega bizantina como un ‘canevas’ sobre el que se articula el relato cortesano”<sup>15</sup>, para González Rovira la *Historia de Hipólito y Aminta* es una novela bizantina, o más bien un nuevo ejemplo de épica amorosa en prosa, a pesar de la quiebra del desenlace previsible en este tipo de historias. Para este crítico, la segunda ficción de Quintana representa el mejor ejemplo de interferencia de las dos directrices narrativas que acaban convergiendo en el Barroco: por un lado, la inserción en estructuras de origen clásico de otros moldes novelísticos, caso del cortesano o picaresco por ejemplo, y por otro la nacionalización del género bizantino mediante la inclusión de componentes procedentes de la realidad española más cercana. En suma, estamos ante la concurrencia de fórmulas clásicas y contemporáneas en una obra de taracea creativa.

Aparte de estas aproximaciones más pormenorizadas, en los estudios generales sobre novela barroca se puede espigar algún apunte más sobre el género de *Hipólito y Aminta*. Aunque algunas observaciones pueden resultar pretéritas, todas ellas, independientemente del sustrato, son valiosas para alcanzar una visión de conjunto de la cuestión. Ya en las postrimerías del siglo XVIII, el ilustrado Jovellanos incluye las dos creaciones de Quintana, junto a un conjunto importante de novelas<sup>16</sup>, dentro del género que denomina “historia fabulosa y poesía didascálica o doctrinal”<sup>17</sup>. El biógrafo madrileño Álvarez de Baena, también a finales del setecientos, hace una referencia a la clasificación genérica de la novela al apuntar su imitación de Heliodoro<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Chenot, “Vie madrilène et roman byzantin dans l’oeuvre de Francisco de Quintana”, en M. Chevalier, *Traditions populaires et difusión de la culture en Espagne (XVI-XVII siècles)*, Burdeos, Presses Universitaires, 1982, pp. 131-148.

<sup>16</sup> Curiosamente, Jovellanos introduce en la serie, aparte de otras novelas de corte similar, varias novelas consideradas hoy picarescas, tales como *La vida del escudero Marcos de Obregón*, *La ingeniosa Elena, hija de Celestina*, *La Garduña de Sevilla* o *Deleitar aprovechando*.

<sup>17</sup> En carta enviada a Monsier Chevalier de Bourgoing, en *Obras publicadas e inéditas*, ed. Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 2, 1859, p. 358. Jovellanos tenía la edición de 1729.

<sup>18</sup> *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1789-1790, 2 vols.

Los hermanos Villanueva a comienzos del siglo XIX encuadran la ficción de Quintana en el grupo de novelas amorosas no pastorales, al lado del *Persiles*, *Experiencias de amor y fortuna*, las *Auroras de Diana*, el *Peregrino* y la *Dorotea* de Lope<sup>19</sup>. Esta alusión al género de la obra resulta un islote en el panorama de los estudios críticos, ya que en esta centuria escasean los comentarios referentes a la novela<sup>20</sup>.

En el siglo XX aparecen más noticias sobre el género de la obra, primordialmente a medida que avanzan los años. Aunque Zímic realiza el primer estudio monográfico sobre Quintana y su producción novelística, le corresponde al académico Agustín González de Amezúa situarlo entre sus contemporáneos. En el discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua en el año 1929, publicado años más tarde con el título de *Opúsculos histórico literarios* (1951)<sup>21</sup>, el presidente de la Asociación de Bibliófilos Españoles incluye a Quintana en el grupo de escritores áureos de novela cortesana al lado de Lope, Eslava, Barbadillo, Céspedes, Liñán, Piña, Solórzano, Zayas, Carvajal y otros narradores

<sup>19</sup> “Historias fabulosas y novelas”, en *Ocios de españoles emigrados*, 1825, p. 393.

<sup>20</sup> Alejandro Gómez Ranera (*Compendio de la historia de España desde su origen hasta el reinado de doña Isabel II*, Madrid, Imprenta Alejandro Gómez Fuentenebro, 1863, p. 54) añade a Quintana al grupo de escritores ilustres de Madrid, pero no hace ninguna mención a su producción novelística. El bibliófilo francés Jacques Charles Brunet solo dice de la creación de Quintana que es una “Nouvelle interessante et bien écrite”, en *Nouvelles Bibliographiques Recherches* París, Chez Silvestre, 1834, vol. III, p. 126. George Ticknor indica, a raíz de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que la novela de Quintana representa, igual que *Eustorgio* y *Clorilene*, una imitación cervantina (*History of Spanish literature*, Boston, Ticknor and Fields, 1851, vol. II, p. 237). Emilio Cotarelo y Mori en las postrimerías del siglo tampoco hace ninguna valoración de la producción de Quintana, a pesar de que menciona a su autor en *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1893. Y Menéndez Pelayo no hace ninguna alusión a la obra de Quintana en el capítulo sobre novela bizantina en *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2008.

<sup>21</sup> “Formación y elementos de la novela cortesana”, en *Discurso de recepción pública en la Real Academia Española*, Madrid, Tip. de Archivos, 1929, reimpreso en *Opúsculos histórico literarios*, Madrid, CSIC, 1951, vol. I, pp. 194-279.

conocidos<sup>22</sup>. El alumno de Menéndez Pelayo destaca de Quintana su imaginación, invención y fervor creativo y lo equipara al mismo Dumas<sup>23</sup>.

Joaquín del Val, por su parte, cataloga la *Historia de Hipólito y Aminta* dentro del género de aventuras, apostillando que en la novela “el género bizantino se va transformando en cortesano”<sup>24</sup>. También establece como fuente principal de la novela la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y apunta a su influencia posterior en *I promessi sposi* de Manzoni, a pesar del desenlace, ya que Renzo y Lucía, a diferencia de Hipólito y Aminta, logran culminar felizmente su amor en el matrimonio<sup>25</sup>.

Para el erudito madrileño Ezequiel González Más la novela de Quintana es un “novelón”, dividido en ocho partes o discursos y con presencia de elementos cortesanos<sup>26</sup>. Todos los comentarios sobre la novela remiten al estudio de Joaquín del Val, a quien cita para evitar cualquier acusación de plagio.

Más cercanas en el tiempo, se hallan las aportaciones de Isabel Colón Calderón y Juan Ignacio Ferreras, aunque ambos críticos obvian la cuestión genérica para centrarse en la finalidad y los propósitos de la novela.

Los comentarios críticos sobre la novela de Quintana, más o menos amplios y desarrollados, han continuado a lo largo de la primera década del siglo XXI y los albores de la segunda en diversos libros y artículos sobre novela del Siglo de Oro, pero no todos ellos abordan o se detienen en la cuestión genérica.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>24</sup> Este proceso no es fortuito, sino que obedece a la influencia del género corto y al hibridismo narrativo en la novela del momento.

<sup>25</sup> “La novela española en el siglo XVII”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, ed. cit., p. LXXIV.

<sup>26</sup> *Historia de la literatura española*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. 3, p. 405.

Carlos García Gual considera la *Historia de Hipólito y Aminta* una novela bizantina, pero en el capítulo “Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus orígenes de la novela”, no menciona a Quintana. Los principales ecos de Heliodoro los reconoce en Contreras, Lope, Cervantes y Gracián<sup>27</sup>. Isabel Lozano-Renieblas, por su parte, también incluye la novela de Quintana en el conjunto de producciones bizantinas posteriores a Cervantes en el artículo “Los relatos orales del *Persiles*”<sup>28</sup>, donde establece cuatro etapas en la novela de origen griego<sup>29</sup>. Igualmente, Víctor Infantes alude a la novela en el análisis de los títulos de las ficciones bizantinas en *Del libro áureo*. Para este crítico, la novela de Quintana representa un ejemplo tardío de la aparición del rótulo “historia” en el título, siguiendo la tradición de los libros de aventuras peregrinas precedentes, tales como *Los amores de Clareo y Florisea* o el *Persiles y Sigismunda*<sup>30</sup>. También el profesor Pedro Ruiz hace alguna mención al género de *Hipólito y Aminta* en el capítulo “Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo”, donde analiza la trayectoria de los diferentes géneros novelísticos en el período áureo. Para el profesor Ruiz, la *Historia de Hipólito y Aminta* y *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* constituyen dos ejemplos representativos de la reiteración de fórmulas consolidadas en las historias de aventuras de este momento<sup>31</sup>. Es

<sup>27</sup> En *Orígenes de la novela: Estudios*, directores Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, p. 97.

<sup>28</sup> “Los relatos orales del *Persiles*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22 (2002), pp. 111-126.

<sup>29</sup> La primera etapa comprende las novelas del período helenístico, cuyos principales creadores son Heliodoro, Aquiles Tacio, Longo, Jenofonte de Éfeso y Caritón de Afrodiasias; la segunda, las novelas bizantinas del siglo XII; la tercera, las novelas anónimas escritas en lengua demótica en el siglo XIV; y la cuarta, las novelas propiamente renacentistas. En este último grupo la profesora Lozano-Renieblas incluye la novela de Quintana junto a las producciones posteriores a Cervantes.

<sup>30</sup> Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Biblioteca Litterae Calambur, 2006, p. 62.



posible convenir con el crítico cordobés que Quintana se ajusta de manera general al modelo establecido por la tradición, pero también es cierto que deja un resquicio abierto a la innovación, especialmente en el desenlace.

En el capítulo sobre novela bizantina de *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, el profesor Miguel Ángel Teijeiro Fuentes hace continuas alusiones a la novela de Quintana al analizar los rasgos característicos de esta modalidad narrativa. Sin dedicarle un capítulo completo a la novela, su aportación es bastante valiosa tanto por las numerosas referencias a la obra –aspectos temáticos y formales–, como por incluirla en la cadena de novelas bizantinas del seiscientos rescatándola del olvido atávico en el que la ha mantenido la crítica. Con esta contribución, no sólo la *Historia de Hipólito y Aminta*, sino también otras novelas hermanas, han salido del espacio en sombra que les ha impuesto el eclipse crítico de *El peregrino* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*<sup>32</sup>.

Como queda patente en la relación anterior, la mayor parte de la crítica concuerda en destacar el carácter bizantino de la novela. Pero, a excepción de algún crítico más meticuloso, un gran número apunta al género de la obra sin mayor profundización. De esta manera, el asunto del género queda planteado, pero sin terminar de resolverse, ya que para establecer una teoría concluyente es necesario realizar un análisis pormenorizado de las estructuras y de los componentes narrativos de la ficción.

La ficción ha estado vinculada a las novelas de aventuras de Heliodoro desde sus orígenes. Tanto en los textos preliminares como en algunos comentarios extratextuales se aprecian las continuas referencias al modelo clásico. Juan Pérez de Montalbán, por ejemplo, al final de la aprobación desea nuevas licencias al autor para que tenga “España un mejorado Heliodoro en

---

<sup>31</sup> De igual manera que *León prodigioso* y *El Criticón* se distinguen por la lectura moral y alegórica (“Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo”, en *Historia de la literatura española: el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 267).

<sup>32</sup> *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., cap. III.

Manzanares”; Lope de Vega denomina a su autor “Fénix de la pluma de Heliodoro” en el soneto introductorio; el maestro Joseph de Valdivieso invoca a Quintana en el soneto preliminar con el epíteto “Heliodoro español”; e incluso el mismo autor declara explícitamente al final del prólogo que su modelo es el autor griego. Respecto a las referencias externas, Pérez de Montalbán subraya de nuevo la afinidad de *La historia de Hipólito y Aminta* con la producción del autor de Emesa en la carta introductoria de *Tiempo de regocijo*<sup>33</sup>, donde invita a los lectores a leer la obra que está a punto de publicarse y establece el referente de manera explícita con el encumbramiento de Quintana por encima incluso del modelo clásico: “perdone Heliodoro, que aunque en la invención sea el primero, quizá por la edad, en lo político, grave, agudo y concetuoso has de confesar que no le iguala”. Esta postura se repite posteriormente en el “Índice de los ingenios de Madrid” en el *Para todos*: “el poema, imitando a Heliodoro, de Hipólito y Aminta”. Ya desde su publicación, por tanto, la novela aparece entroncada *sine dubio* con el género griego de aventuras.

Hoy en día, a pesar de las diversas opiniones, la crítica parece estar de acuerdo en dos aspectos fundamentales: el eje estructural bizantino de la trama principal y la contextura heterogénea de las historias intercaladas. Siguiendo estas dos premisas, y con el propósito de llegar a una conclusión científica sobre la cuestión, esclareceremos a lo largo del artículo el tejido sintagmático y paradigmático de la ficción novelística<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1627, preliminares, fol. 7v.

<sup>34</sup> Juan Ignacio Ferreras (*La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, Madrid, Laberinto, 2009, vol. II), establece la categorización del género bizantino a partir de sus antecedentes: la tradición clásica, fundada en las obras griegas y latinas; los libros de viajes o geográficos medievales (*los viajes de Marco Polo*, *El peregrino* de Jacobo Caviceo, *El libro del infante don Pedro de Portugal*, *Los viajes de sir John Mandeville*) y la fusión de los relatos orientales e italianos. De acuerdo con ello, los ingredientes fundamentales de la novela bizantina son las historias de amor, las aventuras y los viajes por una geografía amplia y un marco organizativo para la inserción de historias. Emilio Carilla (“La

Respecto al primero, en la novela pueden apreciarse dos niveles estructurales bastante definidos: la historia basal de Hipólito y Aminta (nivel A) y el conjunto adicional de los relatos interpolados (nivel B). La *peregrinatio amoris* de Hipólito tras los pasos de Aminta constituye el soporte estructural del nivel A. El esquema es bien sencillo: el protagonista, a lo largo del periplo amoroso por la geografía española y mediterránea, vive aventuras y conoce a personajes que narran a su vez sus propias peripecias. En este armazón axial se intercalan las historias de los personajes secundarios, de tipología variada (cortesanas, picarescas...). En la trama hay, por tanto, una doble capa narrativa: las experiencias amorosas de Hipólito y las historias, amorosas o no amorosas, de los personajes secundarios. La mayoría de estas últimas aparecen entrelazadas en el hilo narrativo de la trama principal.

El viaje y las aventuras constituyen el eje vertebrador de la acción de la novela. El discurso narrativo comienza precisamente con la peregrinación del protagonista al santuario de la Peña de Francia. El peregrinaje a este centro mariano constituye la bisagra que articula las vivencias amorosas del protagonista: el final de su primera experiencia amorosa, acabada trágicamente con la muerte de su amada doña Clara, y el inicio de una nueva historia sentimental tras el encuentro y enamoramiento de Aminta en las aguas del arroyo. Este episodio establece la frontera entre los dos tiempos de la historia principal: el pasado, representado en doña Clara, y el futuro, proyectado en Aminta.

Durante el periplo amoroso y vital, Hipólito y Aminta, igual que los enamorados de las novelas bizantinas precedentes, encuentran numerosas dificultades (“fortunas y trabajos”) que complican el nudo de

---

novela bizantina en España”, *Revista de Filología española*, 49 (1966), pp. 235-236), por su parte, después de señalar los rasgos establecidos por Elisabeth Hazelton Haight y Francisco López Estrada, distingue como elementos principales del género la preponderancia de aventuras, el eje amoroso, la abundancia de personajes episódicos, la inclusión de sueños y visiones, los toques de humor, el comienzo *in medias res*, el fondo moral, la verosimilitud y el final venturoso.

la historia hasta el desenlace final. Hipólito se desplaza primero por España y después por el Mediterráneo haciendo un recorrido circular con epicentro en Madrid. Una circularidad que además es doble, ya que se desarrolla en dos planos: el recorrido global de la historia y el itinerario parcial de las aventuras individuales, de tal forma que la trayectoria espacial de Hipólito adquiere forma de bucle.

El germen del cronotopo del camino se halla en la novela griega de aventuras y en el *Asno de oro* de Apuleyo. Para González Rovira, esta estructura abierta permite la inclusión de numerosas aventuras en el armazón base y el encuentro asimismo con otros personajes<sup>35</sup>. Por influjo de Lope, los personajes de la novela viajan por la geografía española (Salamanca, Alcalá, Barcelona...) y por sus espacios rurales (aldeas, caminos...) sin abandonar el gusto por lo exótico y lo desconocido, como son Constantinopla o las islas griegas para un lector de la época<sup>36</sup>. El Mediterráneo se erige en un escenario habitual en las novelas del siglo XVII, y no sólo bizantinas<sup>37</sup>. En este marco se desarrolla el conjunto de aventuras, cuyas funciones son básicamente complicar la trama narrativa e impulsar el avance de la acción. Así, el encuentro de las galeras turcas en medio del mar tuerce tanto el proyecto inicial de Aminta de regresar a la casa paterna como el de Hipólito de servir al monarca en el ejército desplazado en el Mediterráneo. Ambos terminan desembarcando forzosamente en Constantinopla con la consiguiente pérdida de su libertad. Los imponderables, con su inexorable poder, terminan por coartar el libre albedrío de los personajes.

<sup>35</sup> González Rovira (*La novela bizantina*, cit., p. 130) apoya su teoría en Bajtín. La inclusión de historias interpoladas en la trama principal es un rasgo distintivo de la *Historia de Hipólito y Aminta*.

<sup>36</sup> Para Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, los lugares exóticos contribuyen al pasatiempo y la relajación del lector. El viaje *per se* manifiesta el deseo del hombre del seiscientos de conocer otros mundos impulsado por el anhelo de evasión de la realidad y la imposibilidad de desplazarse debido a la falta de medios de transporte. La novela se convierte así en una ventana abierta al mundo, tanto más atractiva cuanto menos conocidos son los espacios descritos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., p. 124.

<sup>37</sup> Vid. M<sup>a</sup> Rocío Lepe García, "El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano I y II: la impronta bizantina y sentimental", *Etiópicas*, Universidad de Huelva, 4 (2008), pp. 21-76 y 89-130.

Igualmente, en el viaje de vuelta a España, tras la fuga, aparece otro motivo recurrente en el venero bizantino: la presencia de un patrón antagonista cuya función primordial consiste en dificultar el proyecto de los protagonistas. El golpe de gracia de Fulgencio acaba con una de las trabas del desplazamiento, pero la lascivia del nuevo capitán vuelve a complicar considerablemente la acción al dejar a Hipólito y Jacinto abandonados a su suerte en la isla Icaria, en el Egeo Oriental<sup>38</sup>. La vileza del capitán ocasiona la separación de los personajes y con ella la consiguiente bifurcación de la acción en dos hilos narrativos.

Las tempestades terrestres y marítimas constituyen asimismo otro lugar común desde los orígenes griegos del género. Igual que el motivo anterior, las tormentas desempeñan habitualmente la función de obstaculizar la acción con la resultante alteración del predecible curso de los hechos<sup>39</sup>. En el trayecto de vuelta a España por el Mediterráneo los dos

<sup>38</sup> La estancia en una isla desierta también es un motivo común en el género bizantino. Representa el exotismo por antonomasia. Sus fuentes se encuentran en la novela griega y en los libros de caballerías. Por regla general, las islas en la novela barroca carecen de significado simbólico, con excepción de Núñez de Reinoso y Gracián. Suelen ser el lugar donde el protagonista se enfrenta a nuevas pruebas y experimenta el aislamiento del mundo. En la novela adquiere función estructural, ya que propicia la separación de la comitiva, pero también el reencuentro con otros personajes y la inserción de nuevos relatos interpolados. En el caso de Marcela desempeña una función completiva. En el episodio también aparecen motivos folclóricos de naturaleza adversa asimilados por la cultura del barroco, tales como las aves gigantes y la caverna. Vid. González Rovira, *La novela bizantina*, cit., p. 140.

<sup>39</sup> La descripción de una tormenta, acompañada o no de naufragio, es un motivo recurrente en las novelas de género bizantino, los poemas heroicos e incluso las comedias de la época. Para Romero Muñoz (*El Persiles*, ed. cit., p. 280) constituye una de las oportunidades de los escritores para el ejercicio de la *imitatio*. El motivo fue tan abundante que algunos escritores de la época llegaron a ironizar sobre la técnica. Las tempestades, sin embargo, no son exclusivas de las novelas de aventuras, pues constituyen un componente característico también del género corto, dada su fuerte impronta bizantina, e incluso de la poesía (comienzo de *Las Soledades*) y del género teatral de la loa, Rojas Villandrando, *Viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressay, Madrid, Castalia, 1972, I, p. 95. La tempestad con naufragio suele funcionar como desencadenante de la acción inicial en las novelas bizantinas y herederas del género. Vid. los comienzos de *El Peregrino*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 69 o de las novelas de

grupos humanos –Hipólito y sus amigos, por un lado, y Marcela, Vitoria y don Gregorio, por otro– sufren sendas tormentas marítimas, aunque sin graves consecuencias. En el segundo círculo, por ejemplo, la borrasca solo origina el desplazamiento de los personajes hacia un destino diferente al programado. González Rovira entiende la tempestad como un símbolo de “la mutabilidad que amenaza a la condición humana”<sup>40</sup>, pero su dimensión simbólica parece trascender en el Barroco este sentido de mutación existencial. Acorde con el concepto de vulnerabilidad humana del seiscientos, además de expresar el sometimiento del individuo a los vaivenes de la fortuna, la tempestad pone en evidencia la pequeñez del hombre ante las fuerzas superiores. Ante ellas al ser humano sólo le queda aceptar su propia fragilidad. La tempestad contribuye así a fijar la idea de debilidad humana. Asimismo, esta inhibición de la confianza del individuo en sí mismo adquiere una repercusión social, ya que la aceptación de la propia insignificancia favorece la sumisión a los poderes instituidos y la garantía de las normas sociales. El arte religioso-barroco está repleto de mensajes subliminales de este tipo, cuya función esencial consiste precisamente en salvaguardar el orden social y moral instituido.

---

Castillo Solórzano, *La obligación cumplida de Jornadas alegres* (1627), o *Engañar con la verdad de Tardes entretenidas* (1626). Estas tempestades tienen lugar tanto en espacios terrestres como en escenarios marítimos, especialmente en el Mediterráneo, aunque no exclusivamente, como ocurre en *La obligación cumplida* de Castillo Solórzano. Cuando la tempestad se produce en el mar es habitual el hundimiento de la nave con la consiguiente separación de los enamorados. Los ejemplos de naufragios son abundantes en la novela del siglo de Oro. Vid. *El Peregrino*, ed. cit., p. 180 o *El Persiles*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003, p. 279. En el discurso séptimo de la *Historia de Hipólito y Aminta* transcurren dos tempestades marítimas en el trayecto hacia España, Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627, fols. 169v y 177v. Para el análisis del motivo literario, vid. Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamerica/Vervuert, 2006.

<sup>40</sup> *La novela bizantina en la Edad de Oro*, cit., pp. 138-139. Asociados a este tópico de la tormenta, González Rovira añade otros, como son la desorientación del piloto, las lamentaciones de los tripulantes, el naufragio, la solicitud de ayuda divina o el lanzamiento de la mercancía y el equipaje por la borda.

Vinculado al motivo del viaje, aflora en la novela de Quintana otro rasgo recurrente en el dechado clásico: el cautiverio en tierra de infieles. El episodio de los protagonistas en Constantinopla despunta, entre otras cosas, por su dilatación narrativa, ya que la cautividad ocupa todo el discurso sexto<sup>41</sup>. Los sucesos responden a la estructura tripartita de captura-cautiverio-huida. Los motivos que conforman la aventura resultan plenamente convencionales, tales como el abordaje de la nave por piratas turcos, la venta de los personajes a señores importantes, su posterior recategorización como esclavos, el empleo del engaño y el disfraz en el plan de huida o la intervención de adyuvantes para la consecución del proyecto. El azar une nuevamente a los personajes en este escenario, igual que anteriormente sucedió en Salamanca o en las fiestas de Alcalá. Esta contingencia de apariencia inocente guarda en sí el misterio de la confianza en la providencia divina. El motivo del cautiverio encuentra sus raíces también en la tradición clásica, ya que tanto en la obra de Heliodoro como en la de Aquiles Tacio asoman escenas de cautiverio y esclavitud, como son los episodios de Teágenes en Menfis o de Leucipa en Éfeso. El tópico continúa vivo en la literatura medieval en los libros de caballerías y en la novela italiana<sup>42</sup> y se acentúa a partir del Renacimiento al encontrar cauce en todos los géneros narrativos debido a que resulta “la manifestación artística de una realidad verosímil”<sup>43</sup>. La cautividad se erige en la prueba más difícil que deben superar los protagonistas, ya que a la

<sup>41</sup> Constantinopla, Argel y Túnez y en algún caso Marruecos (Fez o Ceuta) conforman los escenarios más frecuentes de cautiverio en tierra de infieles, tanto en la novela bizantina como en otros subgéneros novelísticos. Como ejemplos de novelas con ubicación exótica: *El amante liberal* de Cervantes, *Guzmán, el Bravo* de Lope o algunas novelas cortas de Castillo Solórzano: *La ingratitud castigada*, *La libertad merecida* o la *Historia de Rugero y Madama Flor* en la cuarta estafa de las *Harpías de Madrid*. González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 142) destaca la distancia espacial de estos lugares, aunque no diferente de la de otras cortes o ciudades europeas. Otros lugares de cautiverio aún más exóticos en el género bizantino son las islas septentrionales de Europa (*Persiles*), el Caribe (*Eustorgio*) o el reino de Loango en África (*Semprilis*). En estos últimos cautiverios suele ser frecuente el comportamiento salvaje de los aborígenes con conductas bárbaras como la antropofagia.

<sup>42</sup> Por ejemplo, en la narración segunda de la quinta jornada y la narración novena de la décima jornada del *Decamerón*. También en la colección es frecuente el enfrentamiento contra los corsarios en el mar, como sucede en la narración décima de la jornada segunda de la misma obra.

<sup>43</sup> González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, cit., p. 140.

falta de libertad se suma la lejanía de la patria<sup>44</sup>. Sin embargo, todas las dificultades serán vencidas en este marco oriental gracias al reencuentro de los enamorados y su confianza en Dios. En el plan de huida intervienen también otros tópicos recurrentes, tales como el engaño, justificado por las circunstancias, y el acompañamiento de infieles deseosos de abrazar el cristianismo –Alí y Lidora<sup>45</sup>, y otros cautivos liberados –Fulgencio, Jacinto y el sacerdote Ignacio–. En la novela el cautiverio adquiere también una función estructurante, ya que permite el reencuentro de Hipólito y Aminta y la confluencia con otros personajes aparecidos anteriormente en el relato, caso de Fulgencio, o relacionados de manera tangencial con él, como Jacinto. Esta experiencia dolorosa resulta crucial en la historia para el entrenamiento psicológico, moral y espiritual de los personajes. A la vez que muestra a través de la ficción a los lectores algunos de los principios dogmáticos de la filosofía estoica, tales como el desarrollo de la fortaleza y la serenidad en medio del mar de las tribulaciones<sup>46</sup>, anima al perfeccionamiento de las virtudes y al incremento de la fe.

<sup>44</sup> Tanto Hipólito como Aminta sufren falta de libertad con anterioridad al cautiverio. Él, durante su estancia en prisión, y ella, en el encierro al que la someten en su propia casa. Sin embargo, en ambos casos el aislamiento temporal acontece en un entorno cercano (la misma patria, la casa familiar).

<sup>45</sup> Las motivaciones de la abjuración de Alí y Lidora son puramente religiosas. La iluminación divina parece convertirse en el impulso de su conversión, ya que carecen de cualquier conocimiento sobre la fe cristiana. En otras novelas, en cambio, el amor a un cristiano es el estímulo de la apostasía, bien voluntaria, caso de la sultana en *La desdicha por la honra (Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 212), o bien por la exigencia del cristiano (*Historia del cautivo* de Cervantes). En la novela corta de la época aparece el motivo en algún caso invertido: el infiel enamorado exige al cristiano la abjuración de su fe y conversión al Islam. La alteración del tópico es una manifestación de la intolerancia religiosa de la época. Al respecto puede verse *La ingratitude castigada* de Castillo Solórzano. Sin embargo, dado el propósito didáctico de la novela barroca, no es frecuente que los personajes cristianos abjuren de su fe; lo frecuente es lo contrario, la multiplicación de conversiones al cristianismo. En el caso de la *Historia de Hipólito y Aminta* son tres los personajes musulmanes que abjuran de su credo por abrazar el cristianismo. El caso más sorprendente es el del mismo Rezuán, ya que encarna al principio del episodio la intolerancia religiosa contra los cristianos.

<sup>46</sup> El germen estoico del aguante y resistencia se encuentra en el erasmismo, que casaba con el ascetismo cristiano y no iba en contra de los dogmas de la Iglesia.



En esta estructura organizativa tan dinámica se inserta la fábula amorosa de los protagonistas, en cuya conformación estructural y temática también subsiste la filiación bizantina<sup>47</sup>. Siguiendo el paradigma elegido, la historia amorosa responde a un esquema triple marcado por el encuentro, la separación y reencuentro de los enamorados. Tras el conocimiento de Hipólito y Aminta en las aguas del arroyo, los jóvenes viven sucesivas aventuras marcadas por este trazado. No obstante, la novela de Quintana se aparta del modelo clásico en el desenlace de estos amores. Mientras que en las novelas precedentes los enamorados culminan felizmente su amor en el matrimonio después de numerosos trabajos y fatigas, en *La historia de Hipólito y Aminta* se quiebra este final convencional al ingresar Aminta en un convento. Aunque esta distorsión aleja a la novela del modelo tradicional, para González Rovira no resulta un factor determinante, ya que el desenlace constituye únicamente una respuesta al propósito cristiano-moralizador de la obra.

De igual manera, la novela se adapta a las peculiaridades genéricas en el planteamiento amoroso y la caracterización de los personajes. Aunque algunos precedentes emanan de la novela sentimental y de caballerías, vinculados desde sus orígenes al amor cortés, el platonismo renacentista exige un nuevo tratamiento del amor, el cual cristaliza primero en la novela pastoril y más tarde en el género bizantino<sup>48</sup>. Para Parker, la espiritualización del amor platónico no es frecuente en estado puro, especialmente por la interferencia del sufrimiento y las pasiones en el amor<sup>49</sup>. En la *Historia de Hipólito y Aminta* pueden encontrarse manifestaciones diversas de este entrecruzamiento, tales como las quejas amorosas de los enamorados, los celos abrasivos e incluso la consideración del amor como enfermedad, cuyo desenlace en caso extremo resulta la muerte. El *pathos*, como ingrediente humano, aporta credibilidad a las historias y también, desde el punto de vista narrativo, impulsa la acción. El problema reside en la manera de resolver y reconducir estos sentimientos irracionales, ya que la

<sup>47</sup> La fábula amorosa estaba vinculada en el siglo de Oro al subgénero épico, por sus concomitancias con el modelo de Heliodoro.

<sup>48</sup> González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 104.

<sup>49</sup> *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 127-131.

mayoría de los personajes, jóvenes e inexpertos, no son capaces de controlar sus pasiones internas, sobre todo las negativas. Los ímpetus irracionales expresan de esta manera tanto la desmesura como la visión desengañada del Barroco.

No obstante, el sentimiento amoroso no presenta los mismos componentes en todas las historias. Los protagonistas, por ejemplo, se profesan un amor verdadero y puro, sin contaminación erótica, aunque humano<sup>50</sup>. González Rovira considera la novela como un rechazo del amor humano, de la misma manera que la *Selva de aventuras* de Contreras o el *Gerardo* de Céspedes y Meneses<sup>51</sup>. Ciertamente, no se puede negar el puesto que ocupa la castidad en la historia principal, como queda de manifiesto en el hecho de que los enamorados se mantengan virtuosos – Aminta defiende su pureza ante don Enrique incluso con la fuerza– o el hecho de que los protagonistas no culminen su amor en el matrimonio como es característico del bizantinismo<sup>52</sup>. No obstante, a pesar de la asepsia erótica, los sentimientos de los protagonistas y sus manifestaciones resultan humanos:

<sup>50</sup> Algunos de los componentes espirituales del amor puro y virtuoso son la belleza idealizada de los personajes; las actitudes nobles, tales como la bondad, el servicio y la lealtad; la defensa de la castidad; y la fidelidad extrema, manifiesta sobre todo en los períodos de separación. La castidad en la novela bizantina española está ligada al concepto del honor barroco, a diferencia de la novela clásica donde viene motivada por la fidelidad amorosa o por razones religiosas (González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 112). En *Hipólito y Aminta*, la protagonista se mantiene siempre fiel a sus principios y a Hipólito a pesar de los requerimientos amorosos de distintos varones. Como destaca González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 113) “los personajes aparecen en el centro de una geometría de pasiones”. Aminta se encuentra en el vértice de una sucesión de triángulos amorosos que se van recomponiendo a lo largo de la historia. El primero (Aminta-don Enrique-Valerio), el segundo (Aminta-don Enrique-Laurencio) y el tercero (Aminta-Hipólito-don Enrique).

<sup>51</sup> González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 105.

<sup>52</sup> Sobre el papel del matrimonio en el género bizantino y su quiebra en la *Historia de Hipólito y Aminta*, vid. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., pp. 158-160.

Levantose con ellos Aminta y, pareciéndole buena ocasión de conocer la persona del encubierto músico, se llegó cerca. Él, que no quitaba de su beldad los ojos, atendiendo a que tenía lugar a propósito para darse a conocer, dejó caer el rebozo del ferreruelo. Apenas Aminta reparó en él con cuidado, cuando sin hablarle palabra ni darle tiempo para que pudiese lisonjearla con sus razones, le echó afectuosamente los brazos [...] Estuvieron en esta conforme unión de los deseos dándose mil parabienes de su dicha hasta que llamaron de nuevo a Aminta y, consultando a su recato, fue forzoso ausentarse<sup>53</sup>.

Por otra parte, este “rechazo” del amor humano sólo tiene lugar en la historia principal, ya que en el resto de historias secundarias el amor culmina dichosamente en el matrimonio, e incluso en el caso amoroso de don Jerónimo y doña Ana se consuma antes de su celebración. Quintana, por tanto, no rechaza el amor humano a favor del divino, sino que muestra los dos caminos más adecuados para alcanzar la plenitud humana: la vía religioso espiritual y la vía amoroso matrimonial. Sin olvidar, además, que los sentimientos que comparten los protagonistas resultan en principio de conformación humana hasta el momento en que Aminta decide consagrar su vida a Dios.

Aparte de estos elementos estructurales y temáticos, que por sí mismos permiten clasificar la novela dentro del dechado bizantino, en la historia asoman igualmente otros motivos que corroboran su encuadre dentro del paradigma clásico. Entre ellos, despuntan los engaños, las mentiras o los equívocos que emplean los personajes con distintos fines. El recurso, también presente en otros géneros como, por ejemplo, los libros de caballerías, adquiere nuevos valores en la novela bizantina del Barroco. Para González Rovira, el empleo de este tópico responde a dos razones primordiales: una estructural, impulsada por la necesidad de complicar la trama para causar “*admiratio*” en el lector; y otra cultural, motivada por el pragmatismo barroco, el cual justifica el empleo de toda clase de recursos, aun cuando puedan entrar en contradicción con los

<sup>53</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fols. 119-119v.

principios cristianos<sup>54</sup>. En la *Historia de Hipólito y Aminta* los personajes emplean el engaño básicamente para salir airosos de situaciones complicadas, como ocurre por ejemplo en la huida de Constantinopla. El apremio por la acechanza de Rezuán y la necesidad de una embarcación para fugarse de la ciudad exigen a los protagonistas la invención de una mentira creíble. Hipólito y Alí acuden al puerto por la noche para comunicar la falsa muerte de Rezuán. A esta mentira suman la apropiación indebida por parte del administrador de las propiedades de Alí. Aunque la invención no resulta demasiado ingeniosa ni convincente, surte el efecto buscado y poco después los fugitivos embarcan en la nave vestidos con ropajes turcos<sup>55</sup>. No obstante, la casuística del engaño es más amplia en la novela. Sus principales funciones son las siguientes:

1. Burlar un castigo: el ardid de Aminta para salir de su encierro.
2. Resolver una situación comprometida: la mentira de Leonardo a don Luis.
3. Mancillar el honor de un personaje por despecho: las injurias de Valerio y Laurencio para infamar a Aminta.
4. Obtener dinero: las tretas de los mendigos y Leandro para conseguir fácilmente fondos.
5. Esquivar a los acompañantes: la artimaña de Leandro para desaparecer en la boda.
6. Ocultar la verdadera identidad: la transformación de Aminta durante el cautiverio.
7. Para vengar una afrenta: la calumnia de la mujer del mercader florentino.

<sup>54</sup> *La novela barroca en el siglo de Oro*, cit., p. 120. Para González Rovira, esta explicación conecta con la postura denominada por Maravall “moral acomodaticia”.

<sup>55</sup> Con el mismo fin pragmático aparecen otros casos de mentiras, engaños y fingimientos en la novela: el asesinato de Feliciano (discurso primero), las tretas de los falsos mendigos (discurso cuarto) o la estafa de Leandro a sus cómplices (discurso cuarto). En algún caso, la mentira pretende mostrar la condición inmoral del personaje, como la añañaza de Valerio para llevar a Alejandro a la conversación de amigos.

Estas mentiras pueden a su vez clasificarse en positivas y negativas en función del propósito y consecuencias<sup>56</sup>. Si la intención es justa y no perjudica a terceros, carece de sanción; pero si la mentira va emponzoñada de malicia, como ocurre con las injurias de Valerio y Laurencio, resulta punible y, por tanto, castigada. La justicia poética siempre se encarga de dictar sentencia en la ficción bien obviando la falta o bien castigando a los embusteros.

El efecto ilusorio del Barroco, los juegos de contrastes, los cambios de perspectiva y el gusto por el artificio y la complejidad propician el empleo del engaño en distintas direcciones, de forma que los personajes, además de engañar a otros, también resultan a veces víctimas de los mismos. Hipólito, por ejemplo, engaña al patrón para huir de Constantinopla, pero sufre igualmente las injurias de la mujer del mercader florentino. Más novedoso es aún el procedimiento en Laurencio, ya que resulta agente y víctima de la misma argucia, motivo por el cual considera merecida la agresión<sup>57</sup>.

El disfraz constituye también otro recurso consuetudinario, aunque no exclusivo, del género bizantino. Fue empleado pródigamente en el seiscientos por dramaturgos y novelistas, tales como Lope de Vega, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Camerino, Matías de los Reyes o María de Zayas. Sus funciones son diversas, pero la principal en el venero de aventuras consiste en ocultar la identidad de los personajes. En la *Historia de Hipólito y Aminta* se emplea con diferentes intenciones:

- Para crear una identidad, como ocurre al comienzo de la novela cuando Hipólito peregrina a la Peña de Francia a cumplir la

<sup>56</sup> González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 121) remite al estudio de Cristina González, ed. del *Caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 13-56. La similitud del motivo en los libros de caballerías revela que no es un recurso exclusivo del género bizantino. No obstante, el castigo o la impunidad consiguientes revelan su pretensión.

<sup>57</sup> Esta maniobra de ida y vuelta no resulta azarosa, sino que va acorde con el eminente carácter moralizador de la novela.

promesa de doña Clara<sup>58</sup>. Más tarde, la muda del hábito religioso por el de caballero cortesano marcará asimismo un cambio de función. Acorde con el marco festivo, en la velada de Alcalá el protagonista se viste de músico para entonar el poema de la calle Mayor en la fiesta de San Miguel. Y Aminta, por su parte, aparece vestida con una tunicela en el decorado turco para establecer su nuevo papel<sup>59</sup>.

- Para huir de un lugar a otro. La protagonista logra escapar de la posada de Alcalá y burlar a los amigos de don Enrique vestida de varón<sup>60</sup>. Esta fuga constituye la segunda escapada en solitario de

<sup>58</sup> En la novela, se tilda el hábito de peregrino de “disfraz malicioso” porque en la época los maleantes solían disfrazarse de penitentes para burlar a la justicia o para obtener beneficios económicos. Para evitar este problema social, Felipe II promulgó una pragmática contra los falsos romeros. De la situación se hace eco el *Guzmán de Alfarache*, ed. cit., I, p. 203.

<sup>59</sup> La *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 143. El disfraz masculino en la mujer no es sólo en el género bizantino una forma de ocultar la identidad, preservar la honra o viajar de forma segura. En el caso de Aminta manifiesta, además, la independencia y valentía del personaje.

<sup>60</sup> Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 125), el disfraz más empleado por la mujer en la novela barroca para huir de un lugar, preservar la honra o viajar de forma segura es el del sexo opuesto. Las fuentes se encuentran en la tradición clásica: la mitología (Hércules), la leyenda de Semíramis, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Aquileida* de Estacio y la novela clásica, Heliodoro y Aquiles Tacio. En la narrativa española medieval también aparece algún ejemplo en *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro y, más recientemente, en la novela renacentista, en la *Diana* de Montemayor. El motivo aparece también en la *Patraña quince* de Juan de Timoneda “Finea en haber perdido / casa, estado y pasatiempo / Pedro se llamó, y por tiempo / fue juez de su marido”, *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978. Los ejemplos son innumerables en la novela del siglo de Oro: *Lances de amor y fortuna* y *Amor con amor se paga* de Castillo Solórzano, *Experiencias de amor y fortuna* de Castillo Solórzano, *el Quijote* (Dorotea) y *Las dos doncellas* de Cervantes o *La burlada Aminta* y *El juez de su causa* de María de Zayas. Un estudio interesante sobre el empleo del disfraz es el realizado por M<sup>a</sup> Pineda de Morell Torrademé, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002. Sobre la mujer disfrazada de varón hay que destacar el trabajo de Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.

la joven después de los sucesos en Salamanca<sup>61</sup>. De la misma manera, los protagonistas también escapan de Constantinopla disfrazados con trajes turcos por razones más que evidentes.

- Para pasar inadvertido a los demás por diversas intenciones. Hipólito hace uso del disfraz de jardinero para participar desde el anonimato de la visita de doña Clara con su familia a los jardines nobiliarios<sup>62</sup>. Del mismo modo, Eusebio se sirve del disfraz para seguir a Bernarda a la casa de Valerio y pasar desapercibido: “Atenta a tan estraña novedad, Vitoria envió un criado que la siguiese disfrazado y cuerdo se informase de la ocasión que había obligado a aquella mujer para que tan impensadamente emprendiese tan nuevo atrevimiento”<sup>63</sup>. Él mismo sugiere también a Alejandro y don Carlos que escapen disfrazados de Bolonia tras la delación de la criada.
- Para salvar una situación difícil. Así Leonardo intercambia los vestidos de Celia y Feliciana para hacer creer a don Luis que ha cumplido el pacto. El ardid es agudo y resulta ventajoso para todos.

Además del disfraz es habitual en la acción el empleo del embozo. El recurso es usado, entre otros casos, en el rapto de Feliciana, por las

<sup>61</sup> Ella abandona la ciudad porque cree que Hipólito ha muerto al caer del balcón.

<sup>62</sup> El traje de jardinero es bastante común en la novela barroca junto al de pastor y peregrino. Pánfilo, por ejemplo, emplea esta indumentaria para entrar en la casa de su dama sin levantar sospechas. Hipólito, para estar cerca de doña Clara en la visita a los jardines nobiliarios sin suscitar la desconfianza de su familia. En otros casos, el traje es un símbolo funcional bastante común en los episodios de cautividad. Tanto don Vasco de Almeida en *La libertad merecida (Jornadas alegres)* como don Garcerán en *La ingratitud castigada (La quinta de Laura)* desempeñan labores de jardinero durante el cautiverio. También el motivo aparece en *Guzmán, el Bravo* de Lope, en *Don Duardos* de Gil Vicente, en la novela caballeresca *Primaleón*, en la novela morisca *Ozmín y Daraja*, y en obras teatrales como *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina.

<sup>63</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 55v.

damas en las fiestas de Alcalá y habitualmente por don Enrique. Este último es usado con frecuencia. Lo emplea en las visitas a Aminta: “viniendo muchas veces encubierto y desconocido a verme”<sup>64</sup>; en el seguimiento a los protagonistas en Alcalá: “Fueles siguiendo desviado y encubierto hasta que los vio entrar en casa de Constanza”<sup>65</sup>; o al entrar en el mesón catalán: “solo Aminta por haber conocido a don Enrique, no obstante que entró encubierto”<sup>66</sup>.

Por otra parte, la polionomasia o el cambio de nombres, aunque no resulta muy frecuente en la novela clásica de aventuras<sup>67</sup>, sí es un recurso habitual en la novela bizantina española del Barroco. Contribuye primordialmente a la ocultación de identidad de los personajes. En la novela de Quintana solo la protagonista recurre a este mecanismo de identidad ficticia en Constantinopla para disimular su feminidad. También Alí, Lidora y Rezuán cambian de nombre, pero no para ocultarse, sino tras su conversión al cristianismo.

La falsa muerte, recurrente en el género bizantino, también se manifiesta en la novela cuando don Enrique apuñala a Aminta. Lo primero que imagina el lector es la muerte de la joven, pero la familiaridad con el género hace cuestionar el desenlace, ya que el recurso es habitual desde Heliodoro y Aquiles Tacio. González Rovira establece una casuística pormenorizada del motivo atendiendo a la etiología y los lugares comunes<sup>68</sup>. El motivo presenta continuidad en la novela bizantina española para favorecer la intriga y despertar asimismo el interés del lector<sup>69</sup>, como sucede por ejemplo en el *Clareo y Florisea* de Núñez de

<sup>64</sup> *Ibid.*, fol. 70v.

<sup>65</sup> *Ibid.*, fol. 122v.

<sup>66</sup> *Ibid.*, fol. 184.

<sup>67</sup> Sólo Leucipe cambia de nombre en la novela clásica. Durante su esclavitud se hace llamar Lacena.

<sup>68</sup> *La novela barroca en la Edad de Oro*, cit., p. 127.

<sup>69</sup> González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 128) distingue dos tipos de intriga en las novelas bizantinas según su focalización: intriga de “incertidumbre”, cuando el narrador focaliza el relato desde la perspectiva de los personajes, haciendo que el lector comparta con ellos su aflicción, e intriga de “anticipación”, mediante un distanciamiento omnisciente a través del cual se puede percibir el error ajeno. Para el profesor Rovira, estas



Reinoso<sup>70</sup>. La “supuesta” muerte de Aminta sumerge a Hipólito en un profundo abatimiento, pero el distanciamiento narrativo permite al lector no participar de este dolor, contemplando la aflicción desde arriba, como si fuera víctima de su propia condición humana. La aparición posterior de Aminta con don Carlos resuelve el conflicto apariencia-realidad e impone la certitud sobre la percepción engañosa y falsa de los sentidos humanos.

Quintana tampoco se sustrae del recurso clásico de la anagnórisis, aunque es empleado únicamente en un par de ocasiones con diferentes funciones. Asoma en el relato de don Jerónimo y doña Ana para identificar a padre e hijo mediante el procedimiento convencional del lunar y al final de la novela en la revelación del parentesco familiar de los protagonistas. Esta es la carta que, como un prestidigitador, se saca de la manga el autor para propiciar la determinación de Aminta. Nada hace presuponer a lo largo de la narración este parentesco, ni siquiera cuando don Alejandro apunta la procedencia española de su padre. La importancia de esta anagnórisis final estriba evidentemente en su función narrativa, ya que constituye un obstáculo “potencial” en la relación de los enamorados. La técnica bizantina viene a alterar paradójicamente el final esperado en este tipo de novelas.

Este amoldamiento general a las convenciones del género no comporta asimismo un ajuste completo a las mismas; así, por ejemplo, la novela se aparta del venero clásico de aventuras en diversos aspectos, como por ejemplo en la ausencia de elementos mágicos o sobrenaturales, caso de los oráculos, los sueños premonitorios, los hechizos o las visiones<sup>71</sup>. Esta renuncia se debe al respeto a los dictados de la Contrarreforma, los moralistas y los preceptistas literarios de la época a

---

interpretaciones erróneas constituyen una expresión más de “los límites del conocimiento sensorial”, muy en sintonía con la percepción que posee el hombre barroco de la existencia.

<sup>70</sup> Florisea “muere” supuestamente de manera semejante a Leucipa. Los corsarios la raptan y le cortan la cabeza. Clareo intenta arrojarse al mar, pero los marineros se lo impiden. Dos de ellos se lanzan a las aguas y recuperan el cuerpo de la joven para enterrarlo. Más adelante, Clareo se reencontrará con la joven en Asia Menor.

<sup>71</sup> Todos estos motivos de extracción clásica llegan a la literatura del Siglo de Oro a través de los libros de caballerías.

pesar de que el recurso pervive en la literatura de ficción “aclimatado a los principios católicos y su consideración como manifestaciones divinas (milagros) o diabólicas (los hechizos y brujerías)”, tal como indica González Rovira<sup>72</sup>. El único elemento prodigioso de la novela reside en la providente casualidad que propicia continuamente el reencuentro de los personajes o evita las desgracias<sup>73</sup>, aunque su origen divino minimiza su categorización como elemento maravilloso.

No obstante, Quintana aborda en su novela un motivo fantástico de larga tradición desde la novela griega de aventuras: la astrología judiciaria. El asunto resulta interesante porque permite al autor plantear la disputa teológica existente en la época entre jesuitas y dominicos, relativa a la dualidad entre predestinación y libre albedrío. Aunque el autor se decanta por la segunda, más acorde con su concepto de responsabilidad humana<sup>74</sup>, en la novela se funden y confunden las dos. El rechazo palmario a la astrología judiciaria queda de manifiesto en el episodio de cautividad de Hipólito en Constantinopla<sup>75</sup>. Sin embargo, de manera contradictoria, son numerosas las referencias diseminadas en el discurso sobre la influencia de las estrellas en la vida de los personajes. Esta interferencia conceptual entre las nociones paganas clásicas de Fortuna y Hado y las religiosas de determinismo protestante y libre albedrío

<sup>72</sup> *La novela barroca en la Edad de Oro*, cit., p. 147. El único ejemplo de esta adaptación en la obra de Quintana se encuentra en *Experiencias*, donde Sofía recurre al servicio de una hechicera para ayudar a Laura.

<sup>73</sup> Como, por ejemplo, en el episodio de la mujer del mercader florentín, cuando la punta de la espada del agresor topa contra el hierro de la pretina de Hipólito y le salva la vida (*Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 92v).

<sup>74</sup> Tanto la narración como el discurso insisten en la idea de que el hombre es dueño de su vida, sus actos y su salvación.

<sup>75</sup> La reprobación de la astrología fue común entre los teólogos católicos de este período; sin embargo, a pesar del rechazo a esta disciplina antigua, los mismos papas y los príncipes seguían consultando los astros para prever su destino, lo que demuestra la interferencia de creencias y la dificultad de entender la cuestión de manera clara. Vid. Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, cit., p. 256. Por otro lado, la digresión de Hipólito adquiere un carácter ideológico y narrativo fundamental, ya que manifiesta, por un lado, la postura de Quintana sobre la influencia de las estrellas en la vida humana y, por otro, impulsa la acción. El traslado de Hipólito a prisión permitirá el reencuentro de los protagonistas.

cristiano origina una anfibología constante en la novela. No obstante, a pesar de esta confluencia, la novela bizantina española constituye “una demostración narrativa de los mecanismos de la Providencia divina frente a la Fortuna pagana y el determinismo protestante”, como indica González Rovira<sup>76</sup>, con el propósito de demostrar la bondad y la grandeza de Dios con el ser humano.

Por todos los rasgos señalados, parece inequívoca la filiación de la trama principal con el modelo bizantino. La historia de los protagonistas presenta un molde estructural abierto y flexible, en el que la aventura permite la inserción de materiales muy diversos: épicos, cortesanos, picarescos, pastoriles, poéticos, cómicos, morales... Una estructura dúctil que permite la confluencia, siguiendo a Juan Ignacio Ferreras, de elementos de la tradición clásica grecolatina, de los libros de viajes medievales y de los relatos orientales y boccaccianos, los cuales encontraron en el viaje de la novela bizantina el marco apropiado para la inclusión de aventuras diversas<sup>77</sup>.

Aparte de la estructura y los motivos convencionales señalados más arriba, en el entramado narrativo del nivel A se aprecian asimismo otros rasgos del paradigma bizantino, tales como la nobleza personal y social de los protagonistas, el gusto por la suspensión y la intriga y el desplazamiento espacial por distintos escenarios. Solo el insólito desenlace<sup>78</sup> aleja la novela del modelo clásico, ya que convencionalmente la *peregrinatio amoris* finaliza con el reencuentro y el matrimonio de los enamorados como premio a los trabajos y fatigas y la fidelidad amorosa. No obstante, habría que matizar este presupuesto, ya que el final está apuntado con anterioridad en *Clareo y Florisea*, la *Selva de aventuras* y el

<sup>76</sup> *La novela barroca en la Edad de Oro*, cit., p. 151.

<sup>77</sup> *La novela en España: historia, estudios y ensayos*, cit., vol. II, pp. 306-307.

<sup>78</sup> Aunque no tan extraño, ya que el motivo está apuntado en *Clareo y Florisea*, la *Selva de aventuras* y el *Persiles*.

mismo *Persiles*<sup>79</sup>. No se puede, por tanto, admitir que Quintana subvierta taxativamente el género.

Un factor que complica la catalogación resulta sin duda la incrustación de historias secundarias de distinto carácter en el tejido narrativo. El cronotopo del camino, con su invitación a la aventura, la sorpresa y lo inesperado, permite la incorporación de nuevos personajes al relato y ofrece una perspectiva más amplia de la realidad. La riqueza de estas historias secundarias es notable por diversos factores, tales como la variedad genérica, el variopinto tratamiento del amor, la pluralidad de fuentes, motivos y recursos poéticos, y la inserción de trazos realistas de tipos humanos, costumbres y acontecimientos históricos, los cuales convierten la novela en un prisma plural donde se proyecta la sociedad compleja y multiforme del siglo XVII.

La mayoría de las historias intercaladas en la *Historia de Hipólito y Aminta* son de asunto amoroso. Sus personajes son parejas de enamorados, cuyos destinos se entrecruzan con los de los protagonistas. La sistematización de estas historias amorosas también resulta complicada, primordialmente por la mezcolanza y el entrecruzamiento de motivos de distintos géneros narrativos, sobre todo de los veneros bizantino y cortesano. Los componentes amorosos que vinculan los relatos a una u otra tendencia pueden clasificarse del siguiente modo:

#### A) Venero bizantino

- La *peregrinatio Amoris*.
- El esquema *encuentro, separación y reencuentro* de los enamorados.
- Ciertos planteamientos neoplatónicos del amor, tales como la idealización del sentimiento, la belleza de las damas o su comportamiento virtuoso.

<sup>79</sup> Isea intenta pasar sus últimos días en un convento; Arbolea entra en sagrado al comienzo de la novela; y Sigismunda se plantea su ingreso en un convento al llegar a Roma.

- La fidelidad amorosa durante la separación.
- La culminación feliz del amor en el matrimonio, con bodas además múltiples<sup>80</sup>.
- Motivos recurrentes, como las tempestades, los naufragios o el uso de disfraces.

B) Venero cortesano:

- El amor y el honor como temas principales. Los personajes se dedican al galanteo amoroso y a la defensa de su honor<sup>81</sup>.
- La castidad no constituye un valor crucial en la relación amorosa<sup>82</sup>.
- La mujer participa activamente en la peripecia amatoria.
- La ambientación urbana de las historias: Bolonia, Salamanca, Barcelona...
- El maniqueísmo actancial con protagonistas virtuosos y antagonistas perversos.
- El reflejo de la sociedad contemporánea y la plasmación de los vicios morales del ser humano<sup>83</sup>.
- El gusto por la intriga y el enredo<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Este rasgo no es exclusivo del género bizantino, también aparece en otros subgéneros novelísticos contemporáneos debido al hibridismo o mezcla de tendencias literarias. Puede verse en la novela pastoril (*La Diana*), la novela de caballerías (el reencuentro de enamorados en la venta de Juan Palomeque en *El Quijote*) o las novelas cortesanas (rasgo frecuente, por ejemplo, en las novelas de Castillo Solórzano).

<sup>81</sup> La defensa del honor y el amor suelen ir vinculados. Es bastante frecuente que un conflicto de honor brote de una relación amorosa, aunque en algún caso puede resultar colateral o producirse al margen. En *Hipólito y Aminta* los lances de honor vienen originados directa o indirectamente por asuntos amorosos.

<sup>82</sup> A ello contribuyen una mayor relajación de las costumbres, a pesar del peso del honor en el Siglo de Oro, y una visión más material y tangible de las relaciones amorosas.

<sup>83</sup> González de Amezúa consideraba la novela cortesana “la historia moral de su época”.

En las historias amorosas secundarias se entremezclan rasgos de estas dos tendencias. El resultado de esta interferencia es la superposición de un sedimento realista sobre una base de sustrato neoplatónico. La absorción de esta cobertura en el molde clásico dará como producto una novela híbrida muy del gusto del lector contemporáneo.

Las restantes historias secundarias, a excepción del relato picaresco de Leandro, se caracterizan por su brevedad y significación en el plano estructural. Son meras anécdotas tangenciales, que aportan novedad al relato y contribuyen a la *delectio* discursiva. Por sus componentes narrativos se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Historia de Hipólito y doña Clara: caso de amor.
- Historia de don Jerónimo y doña Ana: caso de amor.
- Historia de Hipólito con la mujer del mercader florentín: cortesana.
- Historia de don Alonso y Constanza: cortesana.
- Relato de don Juan: épico.
- Historia de Jacinto y doña Antonia: caso de amor y honor.
- Historia de don Alonso, don Gaspar y Eugenia: cortesana.

Otro factor ineludible para la categorización genérica de la obra reside en su fondo moral, manifiesto en numerosas digresiones y en el desarrollo narrativo de las historias. Este ingrediente de raigambre clásica encuentra en el género bizantino áureo uno de sus mejores cauces de difusión y, en la novela de Quintana, una de las vías más valiosas de adoctrinamiento.

---

<sup>84</sup> El enredo puede inclinarse hacia lo escabroso, como ocurre en la muerte de Celia; la insidia, en la maquinación de Constanza, o lo morboso, en la venganza de los familiares de Valerio.

Teniendo en cuenta todas las variables anteriores, resulta evidente la mezcolanza y heterogeneidad de elementos en la novela. En el plano estructural, por ejemplo, se superponen tres estratos: la trama principal, las historias secundarias y el componente doctrinal. Las aventuras de Hipólito y Aminta constituyen el armazón base, y sobre él se insertan, encadenadas o entrelazadas, las historias secundarias. La primera modalidad, el encadenamiento, es propia de las novelas de viajes – pastoriles, de caballerías o bizantinas –, en la que los protagonistas son testigos de las historias de otros personajes, como ocurre, por ejemplo, en la historia de don Alonso, don Gaspar y Eugenia; y la segunda modalidad, el entrelazamiento, que es más habitual en *Hipólito y Aminta* ya que la historia secundaria interfiere en la progresión de la trama principal. Quizá el caso más representativo pueda verse en las historias de Hipólito y doña Clara y don Jerónimo y doña Ana. Si atendemos a este criterio estructural, el problema del género podría quedar resuelto. Pero el edificio narrativo no sólo consta de los cimientos, sino de numerosas estancias narrativas, de diferente estilo, predominantemente cortesanas, que conforman el cuerpo de la historia. Esta es la razón por la que la crítica, jugando con los dos criterios barajados, ha establecido diversas catalogaciones<sup>85</sup>. En mi opinión, sin obviar las aportaciones de la crítica anterior, la *Historia de Hipólito y Aminta* resulta una adaptación del modelo griego de aventuras a la literatura integradora del siglo XVII, donde caben el relato cortesano, los episodios picarescos, las pinceladas pastoriles, los asuntos épicos, la facecia graciosa y la enseñanza moral. La hechura bizantina se configura de esta forma como el marco integrador donde se inserta una colección de novelas de diferente tipología genérica, al modo de las colecciones de novela corta. La variedad compositiva permite complacer así los gustos de un público lector cada vez más amplio, perteneciente no ya sólo a la nobleza, sino a los sectores aledaños, a todos los cuales se intenta enseñar a través del deleite y el entretenimiento.

## 2. Fuentes e influencias genéricas

<sup>85</sup> Zimic considera *Hipólito y Aminta* una historia cortesana con técnica estructural bizantina; Cruz Casado, un libro de aventuras peregrinas; González Rovira, ateniéndose a la estructura, una novela bizantina o épica amorosa en prosa; y la profesora Chenot, una novela de base bizantina sobre la que se articulan relatos cortesanos.

La filiación de la *Historia de Hipólito y Aminta* con el género bizantino obliga a rastrear sus fuentes en los precedentes de este modelo, aunque este no es el único, ya que el hibridismo compositivo constituye la principal nota distintiva de la novela. La narrativa en el siglo XVI se encuentra en un proceso de reinención, que consiste primordialmente en la convergencia y asimilación de elementos procedentes de otras corrientes, tales como la novela sentimental, la ficción pastoril, los libros de caballerías, las aventuras de pícaros, los episodios moriscos, las *novelle* italianas, los géneros humanísticos y la tradición celestinesca, fundiéndose todas ellas en una textura compacta.

La *Historia de Hipólito y Aminta* sucumbe a la moda integrando en su arquitectura bizantina episodios picarescos, épicos, cortesanos, pastoriles y de cautividad en un afán por contribuir a la variedad y a la amenidad de la trama, de acuerdo con las directrices de los preceptistas y del maestro Lope de Vega<sup>86</sup>. Gómez Canseco en *El Quijote de Miguel de Cervantes* señala el papel de los humanistas del Renacimiento en la búsqueda de nuevas fórmulas alternativas a la ficción caballeresca, como el diálogo o la miscelánea, así como la apertura a nuevas sendas en los modos de narrar o las materias novelescas a partir de las traducciones de Heliodoro, Aquiles Tacio o Plutarco<sup>87</sup>.

En este acercamiento a las fuentes de la *Historia de Hipólito y Aminta*, distinguiré dos grandes bloques o apartados: en primer lugar, la impronta del legado bizantino; y, a continuación, la estela dejada en la

<sup>86</sup> Vid. los artículos de M<sup>a</sup> Rocío Lepe García sobre la novela de Castillo Solórzano: “El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano I y II: la impronta bizantina y sentimental”, *Etiópicas*, Universidad de Huelva, número 4 (2008).

<sup>87</sup> Para el profesor Gómez Canseco (*El Quijote, de Miguel de Cervantes*, cit., p. 23), la recuperación del modelo clásico representa para los humanistas “agua de mayo, porque, después de medio siglo despotricando contra los libros de caballerías y los textos amatorios, habían dado por fin con un modelo de ficción adecuado a sus intenciones. En la novela bizantina se conjugaba el deseo de entretenimiento del lector, la imitación de los clásicos y la voluntad del autor culto de ennoblecer su historia con notas morales y eruditas”.



novela por los restantes géneros novelísticos, movimientos líricos y obras dramáticas.

### 2.1. Los aportes de la tradición bizantina

En principio, todas las fuentes de la *Historia de Hipólito y Aminta* son literarias, ya orales o escritas, ya populares o cultas, pero literarias en definitiva. Quintana elige como referente narrativo central el dechado bizantino. Tanto la estructura de la trama principal como bastantes motivos temáticos o la caracterización de los personajes encuentran su modelo en la novela griega de aventuras. Probablemente Quintana leyó las *Etiópicas* de Heliodoro<sup>88</sup> y *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio<sup>89</sup>. De

<sup>88</sup> Sobre la recepción de esta novela griega en España, vid. el capítulo homónimo de González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 13-44. Para Teijeiro Fuentes, esta obra supone el reconocimiento de la novela como género épico íntimamente unido a la epopeya lírica. Quintana debió de leer alguna de las traducciones de *Etiópicas*, probablemente la publicada por Tamayo de Vargas en 1622. Entre la primera traslación al romance castellano de Francisco de Vergara en 1545 (continuada por su hermano Juan y después depositada en la biblioteca de don Iñigo López de Mendoza) hasta la traducción citada, también perdida, se suman ocho ediciones. Sobre la historia editorial de la novela, vid. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., 37-42) y (Emilio Carilla, “La novela bizantina en España”, cit., p. 276). Respecto a su valoración, López Pinciano consagró la novela como poema épico; Lope de Vega se refiere a su autor como “griego poeta divino” y menciona la obra en algunos de sus títulos (*La dama boba*, *Las fortunas de Diana*, *La Dorotea*, *El laurel de Apolo*); y el mismo Cervantes considera el *Persiles* como un libro “que se atreve a competir con Heliodoro”. Para Marcel Bataillon (*Erasmus y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1950, pp. 620-622), *Etiópicas* fue una novela del gusto de los erasmistas por la verosimilitud, la verdad psicológica, la ingeniosidad de su composición, la sustancia filosófica y el respeto de la moral.

<sup>89</sup> El relato fue conocido entre los siglos IX y X y más tarde imitado por los novelistas cultos del siglo XII, tales como Nicetas Eugenio, Constantino Maneses, Teodoro Prodrómo y Eustacio Macrembolita. La obra cuenta con menor número de traducciones que *Etiópicas*, únicamente dos. Es probable que Quintana leyera la traslación al castellano de Ágreda y Vargas (Madrid, 1617), realizada a partir de la traducción italiana de F. A. Coccio (Florencia, 1598). La versión de Ágreda y Vargas se ajusta bastante al original en el itinerario de los personajes y

ambas adopta la técnica narrativa del comienzo *in medias res*<sup>90</sup>, la complejidad de la trama, los mecanismos de la intriga, la discontinuidad narrativa, la variedad de narradores y enfoques, las suspensiones, la interpolación y alternancia de relatos<sup>91</sup> y algunos temas y motivos, tales como el concepto del amor<sup>92</sup>, el viaje y las aventuras, las situaciones dramáticas, los lances inesperados, las separaciones y reencuentros, el espacio marítimo, las falsas muertes, los raptos, las identidades disimuladas<sup>93</sup>, los presagios, las casualidades inesperadas, el trasfondo

---

la sucesión de los acontecimientos; sin embargo, le confiere aliento español al impregnar la traducción de valores nacionales, tales como la espiritualidad del amor, la consideración del recato y la castidad, la importancia de la virtud, la presencia anacrónica de bandoleros o la inclusión de digresiones morales para el adoctrinamiento. Las traducciones atribuidas a Pellicer, un año después de la publicación de la *Historia de Hipólito y Aminta*, y a Quevedo se han perdido. Sobre su historia editorial, véase Teijeiro Fuentes (*La novela bizantina española*, cit., pp. 44-45) y Emilio Carilla (*La novela bizantina en España*, cit., p. 277). Para Juan Ignacio Ferreras, la recepción de esta novela fue menor que la de *Etiópicas*, ya que en esta fecha había tenido lugar la nacionalización del género y no se necesitaban los modelos clásicos; no obstante, Aquiles Tacio fue admirado por autores como Lope.

<sup>90</sup> El comienzo *in medias res* resulta una excepción en el conjunto novelístico griego, ya que las historias griegas se conforman según el principio de la linealidad. Solo Heliodoro altera el “*ordo naturalis*” en “*ordo poeticus*” siguiendo a Homero (Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *RILCE*, 4 (1990), p. 23). Deffis de Calvo también discute este comienzo en *Leucipa y Clitofonte*, ya que el protagonista narra su historia siguiendo un orden cronológico y el pretexto inicial no se recupera al final del relato.

<sup>91</sup> Aunque, según Deffis de Calvo (*Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Eunsa, Navarra, 1999, p. 28-29), las historias secundarias no se entrelazan con la principal como en la obra de Aquiles Tacio, sino que se suceden o narran retrospectivamente. Los personajes secundarios no contribuyen al desarrollo de la trama.

<sup>92</sup> El concepto neoplatónico del amor tiene su origen en estas novelas. Pueden verse algunos ejemplos en el libro I de *Leucipa y Clitofonte* (ed. M<sup>a</sup> Luz Prieto, Madrid, Akal, 1999), con continuidad en la novela española del Siglo de Oro: la coincidencia del enamoramiento con la primera visión del ser amado (ed. cit., p. 114), y la importancia de la contemplación al comienzo del proceso: “el ojo es el camino para una herida amorosa” (ed. cit., p. 115).

<sup>93</sup> Especialmente a través del uso del disfraz, el cual enmascara en ocasiones incluso el sexo. Aminta, por ejemplo, cambia por completo su identidad en Constantinopla con un nuevo nombre y vestuario.

moral de las novelas<sup>94</sup>, el componente religioso<sup>95</sup>, la restitución del orden social y moral, el propósito didáctico y el estilo elevado y cuidado. Otros motivos menores, más bien detalles, tales como los desmayos, el amor como enfermedad o el empleo de papeles<sup>96</sup> encuentran igualmente su germen en estas novelas<sup>97</sup>.

Beatriz Chenot, por su parte, establece ciertas similitudes entre la obra de Heliodoro y la novelística de Quintana, especialmente en el plano estructural. Así, por ejemplo, subraya como comunes las separaciones de los jóvenes enamorados, las numerosas peripecias vividas hasta el reencuentro, la complicación de la trama, muy rica en saltos temporales, y el reencuentro final<sup>98</sup>. Aparte del *canevas*, la *Historia de Hipólito y Aminta* comparte con la novela del autor griego ciertos aspectos filosóficos de la existencia, tales como la identificación de la vida con un camino arduo colmado de pruebas y la importancia del ejercicio de la virtud.

La vinculación de la novela de Quintana con la obra de Heliodoro se establece desde el momento de su publicación. No sólo los escritores contemporáneos, como Lope, Montalbán o Valdivieso, sino también los

<sup>94</sup> En *Etiópicas* se pueden espigar sentencias y comentarios sobre cuestiones diversas, morales o políticas que indican la intención moralizante de la novela. Entre ellos, hay comentarios sobre la virtud o las cualidades del jefe bueno (ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1979, pp. 70 y 96, respectivamente).

<sup>95</sup> Probablemente, el precedente más lejano de los poemas insertos en las novelas del XVII remitan al himno religioso. Para Beatriz Chenot (“Vie madrilène et roman byzantin”, cit., p. 141), la religiosidad es un ingrediente del género bizantino que impregna las novelas de aventuras desde *Etiópicas*, pero que en la novela barroca adopta una espiritualidad que va a encontrar sus fuentes en el cristianismo, el cual sostiene la acción, mueve los personajes y justifica sus actitudes. Con cierta cautela, enmarca esta espiritualidad en el contexto de la corriente postridentina.

<sup>96</sup> El precedente de la nota o el papel se encuentra en las tablillas de la novela clásica.

<sup>97</sup> Por ejemplo, la melancolía de doña Clara.

<sup>98</sup> Beatriz Chenot, “Vie madrilène et roman byzantin”, cit., p. 139.

primeros críticos, entre ellos Nicolás Antonio, relacionan al novelista madrileño con el obispo de Trica.

Las primeras manifestaciones nacionales del género bizantino en España salen a la luz en pleno período renacentista. Tanto *Los amores de Clareo y Florisea*<sup>99</sup> de Núñez de Reinoso (1552) como *La selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565) se publican justamente pasados los umbrales de la segunda mitad del siglo. Sus ingredientes fundamentales, como es propio del género bizantino, son el amor y las aventuras, ambos ensamblados en la acción<sup>100</sup>.

2.1.1. *Los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* apareció en Venecia estructurada en treinta y dos capítulos. Su título recoge los dos hilos narrativos de la historia: el amor desventurado de Isea por Clareo<sup>101</sup> y los amores peregrinos de Clareo y Florisea. Hasta el capítulo veinte se entrecruzan las historias amorosas de las dos parejas iniciales. Los protagonistas logran vencer todos los obstáculos que se interponen en su camino y al final logran culminar de manera feliz su amor. A partir del capítulo veintiuno, Isea viaja sola desde Éfeso a España, y termina en una ínsula pastoril donde escribe sus memorias. La fantasía y el componente alegórico se erigen probablemente en los componentes más singulares de la novela<sup>102</sup>.

Para Teijeiro Fuentes, *Los amores de Clareo y Florisea* resulta la manifestación más clásica del género bizantino por la “imitación declarada de *Leucipe y Clitofonte*”. Considera muy probable que Cervantes leyera a Reinoso e imitara su técnica y algunos episodios en

<sup>99</sup> Fue publicada en Venecia en el año 1552 y traducida al francés inmediatamente. Su fuente principal se encuentra en *Leucipe y Clitofone* por las semejanzas existentes entre sus historias y los triángulos amorosos.

<sup>100</sup> González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 16.

<sup>101</sup> Tras la supuesta muerte de su marido. El regreso inesperado de Thesiandro complica la acción, ya que se enamora de Florisea.

<sup>102</sup> Son diversos los lugares irreales y alegóricos del *Clareo*, tales como la ínsula Deleitosa, de la Vida, de la Crueldad, la casa de la Fama, la casa del Descanso o el castillo de la Pena.

pasajes del *Persiles*<sup>103</sup>. Para este crítico, la historia de Núñez de Reinoso reúne los ingredientes esenciales del género, continuados más tarde por los novelistas que consagran el modelo. Entre los elementos propios del legado bizantino con huella en la *Historia de Hipólito y Aminta* se pueden señalar, entre otros, la multiplicidad de andanzas, los viajes por mar, las tempestades y naufragios, la presencia de corsarios, los disfraces, el concepto neoplatónico del amor y la fidelidad amorosa. En la obra de Reinoso también se aprecian rasgos de otras fuentes novelísticas más cercanas, como son el dechado pastoril, los libros de caballerías o la *novella* italiana. Otros motivos temáticos y discursivos menores que se repiten en la novela de Quintana son el envío de cartas y la inserción de poemas; el concepto de la fortuna adversa y el sentimiento de desventura de los personajes; la valoración de la fortaleza de ánimo en las situaciones difíciles y adversas<sup>104</sup> y el tópico de la inconstancia amorosa de la mujer<sup>105</sup>.

No obstante, el rasgo con mayor impronta en la novela del madrileño consiste en la determinación de Isea de ingresar en un convento:

Y con esto, yo me partí de allí con intención de irme a alguna ciudad y meterme monja, por acabar mi vida sirviendo a Dios; porque tenía tan gran temor de las cosas que había visto en los infiernos, que en otra cosa no pensaba. Y así comencé de caminar hacia el fin de Europa, porque allí quería descansar<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Teijero fuentes, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988, p. 17.

<sup>104</sup> La idea es recurrente en Lope. Puede que Quintana la extrajera de su fuente primera, Séneca, o de su amigo Lope.

<sup>105</sup> *Historia de Los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 137). En contraste con esta imagen negativa, también se recoge en la novela el elogio de la mujer “que sale buena” (ed. cit., p. 218). El tópico es recurrente en el *Persiles* (ed. cit., pp. 136, 298).

<sup>106</sup> *Los amores de Clareo y Florisea*, ed. cit., p. 231.

La inspiración, sin embargo, varía en las dos novelas. A Isea le impulsa el temor a afrontar las dificultades de la vida y el deseo de descansar; y a Aminta, en cambio, el desengaño vital. También difiere el desenlace en ambas novelas, ya que Isea no logra su propósito porque “era menester traer mil ducados de dote, y ser de don y de buen linaje”<sup>107</sup>, justificación que, por otra parte, encierra una crítica al sistema conventual de la época. Y Aminta logra cumplir su resolución.

2.1.2. La segunda producción del género bizantino en España es la *Selva de aventuras* del capitán Jerónimo de Contreras, publicada en Barcelona en 1565, solo una década después de *Los amores de Clareo y Florisea*<sup>108</sup>. La historia comienza *ab ovo* con el enamoramiento de Luzmán y presenta un desarrollo lineal. Tras ser rechazado por su amada Arbolea, el joven parte de su tierra natal vestido de peregrino, visita distintas ciudades, sobre todo extranjeras<sup>109</sup>, y conoce a personajes muy diversos. El esquema argumental, como queda patente, es muy sencillo: un eje organizativo en torno al motivo del viaje y la interpolación de un conjunto de historias secundarias independientes entre sí. Las secuencias narrativas se suceden encadenadas siguiendo un esquema tripartito: viaje, escena con un personaje, viaje. Luzmán, igual que don Quijote y Sancho, se erige en un testigo de excepción de las historias de los personajes secundarios.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 233. También en el *Guzmán de Alfarache* (ed. cit., II, pp. 309-329) se recoge una crítica similar sobre el sistema en la historia de Bonifacio y Dorotea. Vid. Francisco Márquez Villanueva, “Bonifacio y Dorotea: Mateo Alemán y la novela burguesa”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 59-88.

<sup>108</sup> No obstante, la *Selva I* se ha excluido de los catálogos de novela bizantina por diversas razones: el viaje no responde a ningún voto religioso o búsqueda amorosa; al personaje le mueve en su periplo personal la curiosidad; Luzmán es testigo de unos sucesos, no protagonista; las aventuras no son las propias de las novelas bizantinas, exceptuando algunos sueños premonitorios, la visita a la sabia Cuma y el cautiverio final; la falta de desarrollo paralelístico de la pareja por el nulo protagonismo de Arbolea; y el final infeliz. *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 187-188).

<sup>109</sup> Luzmán se desplaza, sobre todo, por la geografía italiana y árabe.

González Más apunta como fuente de la *Historia de Hipólito y Aminta* a la *Selva de aventuras* conforme se indicó más arriba<sup>110</sup>. Las similitudes existentes entre las dos novelas son ciertamente numerosas. Aparte del amor neoplatónico de las dos parejas de enamorados, también coinciden en aspectos estructurales, como en el hecho de situar el inicio de la historia amorosa al comienzo de la acción. Hipólito y Aminta se conocen en las primeras páginas del discurso primero, de igual modo que Luzmán está enamorado de Arbolea desde el principio del relato. El resto de novelas bizantinas, en cambio, sitúan el encuentro y enamoramiento de los jóvenes en un momento anterior a los hechos narrados, cuyas circunstancias se aclararán más adelante en relatos analépticos.

Sin embargo, la concomitancia más señalada consiste en la elección de la vida conventual por parte de las dos jóvenes. El amago de Isea se materializa finalmente en Arbolea. Ella es la primera joven del género bizantino que rechaza los amores de un caballero en favor de la profesión de fe. Cruz Casado alude también a esta analogía al exponer las razones que animan a Aminta a abandonar “el siglo”<sup>111</sup>. No obstante, a pesar de ello se percibe alguna divergencia: Arbolea toma la decisión justo al comienzo de la acción movida por una fe auténtica: “porque yo estuve siempre determinada de nunca me casar, y así he dado mi limpieza a Dios, y toda mi voluntad, poniendo aquí el verdadero amor, que jamás cansa ni tiene fin”<sup>112</sup>; mientras que Aminta toma la senda de la religión al final de su peripecia vital a raíz del desengaño vital: “Digo que habiendo visto la inconstancia de las cosas, los peligros de que Dios me ha sacado por su bondad habiéndome metido en ellos mi malicia, mirando a que ninguna cosa parece que me ha sucedido prósperamente...”<sup>113</sup>

Asimismo, coinciden las dos novelas en la dura prueba que han de pasar los caballeros enamorados al final del peregrinaje<sup>114</sup>. Luzmán debe

<sup>110</sup> González Mas, *Historia de la literatura española: Barroco (siglo XVII)*, cit., p. 405.

<sup>111</sup> *Los amantes peregrinos*, ed. cit., p. 423.

<sup>112</sup> *La selva de aventuras*, Palencia, Simancas, 2005, p. 12.

<sup>113</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 194v.

<sup>114</sup> Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 196), el periplo de Luzmán constituye un aprendizaje teórico, que se pondrá en

sufrir la reafirmación de Arbolea de consagrar su vida a Dios e Hipólito, asimilar la inesperada decisión de Aminta de abandonar el mundo e ingresar en un convento. Los dos jóvenes reaccionan de manera muy similar, dentro de la línea del estoicismo senequista y cristiano, aceptando con resignación y templanza la determinación de sus amadas –menos verosímil en el caso de Hipólito–, pero difieren en la resolución: Luzmán se hace ermitaño siguiendo el camino religioso de Arbolea e Hipólito se mantiene célibe y visita a Aminta de vez en cuando en el convento.

Igualmente, las ideas del destino humano y de la Fortuna y Providencia, como la cara y la cruz de una misma moneda, nacen en la *Selva de aventuras*. Este motivo continúa en la tradición posterior barroca, aunque con algunas variantes. En la segunda versión de la obra, publicada en Alcalá en 1582, se intensifica la confianza de los personajes en la divinidad y aumenta la intervención de la providencia en la resolución de los conflictos humanos. En la *Historia de Hipólito y Aminta*, siguiendo esta tradición, se observa de igual manera la permanente preocupación de los personajes por los vaivenes de la fortuna y su inquebrantable confianza en la providencia divina<sup>115</sup>.

Por último, la inserción de poemas en el corpus narrativo encuentra asimismo su primer eslabón en la *Selva de aventuras*, aunque se perciben diferencias notables tanto en la temática como en la tradición de las composiciones. En los poemas de la *Selva* se aprecia principalmente la huella moralista de la tradición medieval, mientras que en las composiciones de *Hipólito y Aminta* aflora la temática amorosa de tradición petrarquista italiana.

A pesar de estas similitudes, también se observan disonancias importantes en las dos novelas. La más significativa resulta, sin duda, la

---

práctica en el capítulo final de la novela cuando pase las pruebas del cautiverio y se enfrente al reencuentro con Arbolea.

<sup>115</sup> La providencia divina interviene en la novela como un personaje más participando en la evolución de los acontecimientos y su resolución. Su mediación se deja notar en todas las secuencias, pero especialmente en los desenlaces de los conflictos.



reacción de los dos jóvenes desdeñados, ya que Luzmán cae en una profunda depresión y se aleja de Arbolea para superar el desengaño; mientras que Hipólito, de manera inaudita, acepta la determinación de Aminta con resignación y serenidad ascética no huyendo de su dolor, sino afrontándolo en las visitas a Aminta y a doña Inés<sup>116</sup>.

Para Teijeiro Fuentes, el peregrino de amor se transforma en la *Selva de aventuras* en un romero en aras de la paz espiritual. La peregrinación pagana se transmuta así en religiosa y el héroe bizantino en un héroe cristiano<sup>117</sup>. El concepto del viaje como peregrinación encuentra inequívocamente su germen en la novela de Reinoso. Luzmán peregrina con fines ascéticos en aras del conocimiento y el perfeccionamiento moral<sup>118</sup>. Quintana, por su parte, toma de la tradición las dos *peregrinatio*s y las combina con maestría en su novela, de manera que la aventura sentimental encierra en sí un viaje interior de carácter moral espiritual hacia la perfección.

2.1.3. El *Peregrino en su patria* de Lope de Vega es la primera novela bizantina barroca publicada en España en los albores del siglo XVII. La ficción sale a la luz en 1604 de la imprenta de Clemente Hidalgo en Sevilla. Aunque Avalle-Arce se muestra reacio a emplear el término “novela bizantina” para las obras de Cervantes y Lope de Vega<sup>119</sup>, la crítica actual sigue utilizando este rótulo para las novelas que se adaptan a

<sup>116</sup> Para Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (*De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., p. 159), tan incoherente y descabellada es la postura de Aminta como la aceptación de Hipólito.

<sup>117</sup> González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 17.

<sup>118</sup> Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 190), Luzmán es un héroe particular, un peregrino cristiano en una sociedad cristiana. Su principal aventura es “la superación de las limitaciones, mutaciones y contingencias de la existencia humana”.

<sup>119</sup> Avalle-Arce (*La novela pastoril española*, cit., prólogo, pp. 28-30) se basa en cuatro criterios fundamentales para la ruptura de estas obras con los modelos clásicos: unas palabras en la carta preliminar de Lope en *Experiencias*; la inclusión de elementos procedentes de otros géneros novelísticos (caballerescos, sentimentales, pastoriles...); la preponderancia de los principios religiosos sobre los paganos; y, por último, el sentimiento nacionalista que impregna los textos.

los cambios del nuevo contexto cultural aprovechando las posibilidades del modelo clásico.

Es cierto que en la novela de Lope se aprecian algunas diferencias respecto a los modelos clásicos griegos e incluso renacentistas españoles, como resultado del nuevo contexto religioso-cultural, pero a pesar de las innovaciones se mantiene una línea continua en las novelas. Para González Rovira, estas novedades responden primordialmente a la finalidad didáctica del momento, un propósito que acerca más a los autores a la máxima de Aristóteles<sup>120</sup> “quien sabe, enseñe”, que a la de Horacio *miscere utile dulci* o *prodesse aut delectare* “deleitar aprovechando”. Para Teijeiro Fuentes, “la obra literaria empieza a interesar en tanto en cuanto suponga un modelo para vivir, siempre que descubra un camino ejemplar dentro de la conciencia vivificadora que arrastra el cristianismo”<sup>121</sup>. Este carácter moralizador afecta a todos los subgéneros novelísticos, no sólo al bizantino, ya que su finalidad primordial consiste en educar al público iletrado dentro de la línea del espíritu religioso dominante.

La crítica ha establecido tradicionalmente, al igual que en el género dramático, dos modelos de novela bizantina española: la corriente clásica, encabezada por Cervantes y secundada por Enrique Suárez de Mendoza (*la Historia moscovita*), Juan Enriquez de Zúñiga (*Historia de las fortunas de Semprius y Genorodano*), Baltasar Gracián (*El Criticón*), Vicente Martínez Colomer (*Los trabajos de Narciso y Filomena*) y el anónimo autor de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*. En segundo lugar, está la corriente lopesca, continuada por Céspedes y Meneses (*El español Gerardo*), Antonio Aguiar y Acuña (*Roselauro y Francelisa*), Francisco Párraga Martel de la Fuente (*Historia de Liseno y Fenisa*) y Francisco de Quintana (*Historia de Hipólito y Aminta*). Tanto Cruz Casado como González Rovira aceptan la clasificación atendiendo a diferentes criterios. El primero establece la distinción a partir de la localización geográfica de las historias y el segundo, en función del principio onomástico. Los personajes de Lope reciben nombres de la tradición italianizante y los cervantinos, de procedencia exótica. El

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 33.

profesor Bonilla Cerezo ha profundizado en el asunto estableciendo pautas estructurales en la sistematización. Como resultado de su análisis, las novelas de Cervantes se distinguen por la mezcolanza de modalidades y la ausencia de digresiones, y las de Lope, por la intertextualidad y la intermisión de incisos<sup>122</sup>. Esta nueva codificación ha significado un giro de ciento ochenta grados en la clasificación anterior, ya que algunos de los autores apartados antes del modelo cervantino se incluyen ahora en él, tales como son los casos de Céspedes y Meneses, Castillo Solórzano, Pérez de Montalbán o el mismo Quintana.

Sin duda, la influencia de *El Peregrino* como primera novela bizantina barroca en todas las ficciones posteriores del XVII resulta notoria, pero es aún más evidente en la novela de Quintana, habida cuenta del magisterio que ejerce Lope en su discípulo. Muchos de los motivos temáticos, argumentales y estructurales de la *Historia de Hipólito y Aminta* encuentran su referente en *El Peregrino*.

En primer lugar, la novela de Quintana comparte con la ficción de su mentor el gusto barroco por la variedad y la complejidad. Frente a las novelas bizantinas del siglo XVI caracterizadas por la unidad de acción, pese a las múltiples aventuras, la linealidad estructural y una visión muy definida de la realidad, en la *Historia de Hipólito y Aminta*, igual que en el *Peregrino*, sobresale la pluralidad temática, teñida de matices, la diversidad de acciones, la combinación de tramas, la complejidad estructural y una visión bastante contrastada de la realidad.

<sup>122</sup> Rafael Bonilla Cerezo (*Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010) señala como fuentes principales de las digresiones de Lope, seguramente compartidas por su discípulo Quintana, los *Apophtegmata* de Plutarco, los *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* de Valerio Máximo, el *Epithetorum opus* de Ioannes Ravisio Téxtor (1555) o las *Etimologías* de San Isidoro. Tanto Deffis de Calvo como Antonio Carreño completan el catálogo con la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1540), el *Compendium naturalis philosophia* de Frans Titelmans (1545), el *Diccionario latino* de Ambrosio Calepino (1502) y las polianteas de Domenico Nano Mirabellio (1570). Pueden incluirse, entre otros posibles libros de consulta, la *Officina* de Téxtor, la *Occulta naturae miracula* de Levinus Lemnius, *Il sapere util' e dilettevole* de Constantino Castriota y el *Paracelsus* de Leo Suabius.

Siguiendo al *Peregrino*, en la *Historia de Hipólito y Aminta* aparecen asimismo numerosas digresiones insertas en el discurso sobre asuntos muy variados –políticos, sociales, filosóficos y morales–<sup>123</sup>; diversas historias secundarias intercaladas en la trama principal, independientes unas, vinculadas otras, aunque en distinto grado; empleo de técnicas narrativas diversas en el desarrollo de las tramas (contrapunto, suspensión, fragmentación...); y numerosos mecanismos narrativos, tales como el dinamismo en la acción, aparición de múltiples personajes y juegos de perspectivas, alternancia de voces discursivas, focalización variada, tanto extradiegética como intradiegética, combinación de motivos de distinta procedencia genérica (cortesanos, picarescos, casos de amor...), pluralidad espacial, ruptura de la linealidad temporal y una visión multiforme y compleja de la realidad. En todos estos aspectos, así como en la erudición, la novela de Quintana encuentra su germen en el *Peregrino* de Lope.

Aparte de estos rasgos generales, Quintana extrae de la novela de su amigo otros motivos narrativos y estructurales. Entre los primeros, podría subrayarse el entrelazamiento de historias amorosas formadas por parejas de hermanos: Hipólito y doña Clara-don Jerónimo y doña Ana. La idea de esta combinación procede de las parejas de Pánfilo y Nise y Celio y Finea<sup>124</sup>. Aparte de la consanguinidad de los hermanos, también en las novelas se cruzan las tramas. La intervención de don Jerónimo, por ejemplo, resulta determinante en la evolución de la historia principal.

<sup>123</sup> Las digresiones aparecen tanto al comienzo de los capítulos como en su interior. Estas digresiones iniciales, a las que Francisco Rico denomina “ingresiones”, son reflexiones relacionadas con el asunto narrativo del discurso. Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 279, nota 17), la idea moral queda ilustrada con el relato subsiguiente para evitar cualquier ambigüedad.

<sup>124</sup> El referente histórico de este motivo literario se encuentra en las bodas reales de Felipe III y Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria. Precedentes literarios se encuentran en el *Persiles* y la patraña trece de Juan de Timoneda: “Una niña a Feliciano / hurtaron, y él en persona / de boca de una leona / cobró otra por su mano”.

Por otro lado, la circularidad del viaje resulta de igual forma otro rasgo originario de *El peregrino*. Del mismo modo que en esta novela la acción comienza y termina en Toledo, en la *Historia de Hipólito y Aminta* la trayectoria espacial también es circular con su eje central en la corte. Corrobora este trazado curvilíneo el hecho de que algunos personajes no sólo regresan al lugar de partida, sino también a la patria, como le ocurre a don Gregorio, que vuelve a España después de bastantes años de ausencia. Otros personajes, como Alejandro y Aminta, pueden encontrar al final del trayecto sus orígenes familiares. El retorno, por lo tanto, sucede en tres planos: uno espacial, a la capital, tras las aventuras vividas por distintas ciudades españolas y el Mediterráneo; otro nacional, a España, con el retorno de don Gregorio a su país; y otro tercero, familiar, con el reencuentro familiar de Alejandro y Aminta.

Asimismo, Hipólito, igual que Pánfilo, cambia continuamente de estado. Nace en la corte, se educa como caballero e inicia su andadura como soldado. A su regreso de Italia se instala en Madrid, donde vive como un cortesano más. Tras la peregrinación, cambia el hábito de romero por el traje de cortesano, ingresa en prisión y ya en Alcalá participa en las fiestas en calidad de caballero. Tras un tiempo se enrola de nuevo en el ejército y por circunstancias adversas sufre la cautividad. Con la libertad vuelve a su estado inicial. Cruz Casado habla de circularidad en *El peregrino* por la vuelta de Pánfilo a su estado inicial de cortesano<sup>125</sup>; en el caso de Hipólito, más que de circularidad podría hablarse de continuidad, ya que Hipólito, independientemente de los imponderables, se comporta siempre como un caballero. Las circunstancias varían a lo largo del periplo, pero su comportamiento se mantiene constante. El regreso a la patria supone a su vez la recuperación del estatus social, por lo que podría hablarse de una doble conciliación. Las concomitancias resultan sin duda inevitables.

No pueden obviarse tampoco las similitudes del escenario geográfico. Cruz Casado establece en *El peregrino* una distinción espacial atendiendo a los dos tiempos de la historia: el presente y el pasado novelesco. En el tiempo presente la acción se circunscribe a dos ciudades: Valencia y Barcelona; en el tiempo pasado el arco geográfico se abre con

<sup>125</sup> *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, cit. p. 378.

la localización de la acción en ciudades españolas y extranjeras<sup>126</sup>. En la *Historia de Hipólito y Aminta* la acción se desarrolla en tres espacios fundamentales: España, Italia y Constantinopla. Quintana elige cuatro ciudades españolas importantes para la acción, algunas de ellas con tradición narrativa: Madrid, Barcelona, Segovia y Salamanca. En Italia se decanta por Bolonia, ciudad de origen de los personajes italo-españoles. Y en el Mediterráneo ocupan un lugar central Constantinopla y la isla Icaria<sup>127</sup>. El entorno en las dos novelas es hispánico y mediterráneo, en oposición al *Persiles* donde predominan los escenarios atlánticos y nórdicos, con alguna nota hispánica e italiana.

La onomástica de Quintana también se decanta por los nombres de tradición idealizante lopesca, como Aminta, Nise, Feniso, frente a los nombres exóticos del modelo clásico cervantino, casos de Sigismunda, Semprilis...<sup>128</sup> Pero también es notorio el gusto por el santoral cristiano, con nombres como Gregorio, Antonia, Ana, Jerónimo, Carlos, Inés, Justa, etc.

Otro elemento común con el *Peregrino* es la demora explicativa de los sucesos iniciales de la trama. La aclaración del naufragio inicial de la trama no se verifica inmediatamente, ni el protagonista es el encargado de aclararlo. En *Hipólito y Aminta* ocurre algo parecido, pero en este caso es el joven quien dilucida en el discurso cuarto el motivo de su romería al santuario de la Peña de Francia.

También la *Historia de Hipólito y Aminta* comparte con la novela de Lope el mismo marco histórico, aunque difiere en el tratamiento del tiempo. Las dos ficciones se desarrollan durante la monarquía de Felipe III y sitúan parte de la acción en el escenario de las fiestas celebradas en España con motivo del matrimonio del rey con Margarita de Austria. Quintana, por ejemplo, sitúa el enamoramiento de Hipólito y doña Clara en el espacio de las fiestas celebradas en Madrid para recibir a la

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>127</sup> Vid. supra la nota 41.

<sup>128</sup> González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 226, nota 44.

archiduquesa<sup>129</sup>. Lope, algo más tarde, durante la celebración de las nupcias reales en Valencia. Pánfilo llega a la ciudad unos días después de la boda, cuando aún se está festejando el evento palatino. Para la celebración del acontecimiento inserta en la narración la representación del auto alegórico *Bodas entre el alma y el amor divino* (libro II)<sup>130</sup>. La elección de este contexto no es casual, ya que cumple el doble propósito de homenajear a la familia real y a la vez dotar de veracidad a la historia. Pero en el caso de la *Historia de Hipólito y Aminta*, resulta más indefinido, especialmente por la distancia temporal. Es probable que el modelo de Lope pesara tanto en Quintana que no llegó a plantearse otro entorno para su ficción.

Asimismo también repercute en la *Historia de Hipólito y Aminta* la profusión de rasgos cortesanos de *El peregrino*. González Rovira destaca en la obra de Lope la abundancia de ingredientes derivados de la novela italiana y del teatro lopesco ya popularizado<sup>131</sup>, a la vez que Vilanova sostiene que Lope crea mediante la fusión de la novela bizantina y la comedia de capa y espada la verdadera novela de aventuras del siglo XVII<sup>132</sup>. Entre los rasgos cortesanos subraya la temática amorosa, el galanteo y la seducción, los celos, los lances de honor y los desafíos. La incorporación de los componentes cortesanos al modelo clásico bizantino

<sup>129</sup> El matrimonio se efectuó por poderes en Ferrara y se confirmó en Madrid. El enlace se celebró posteriormente en Valencia el día 18 de abril de 1599. Las bodas fueron dobles porque al mismo tiempo que contrajeron matrimonios los reyes se celebraron los esponsales de Alberto de Austria con Isabel Clara Eugenia, hermana de Felipe III, como se ha indicado más arriba en la nota 124.

<sup>130</sup> Lope de Vega cantó también la relación de las fiestas en el “Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia”, *Biblioteca de Autores Españoles*, XXXVIII, pp. 255-56; en las *Fiestas de Denia*, Valencia, 1599; y en las comedias *El Argel fingido y renegado de amor* y *El rústico del cielo*. Para una bibliografía completa sobre las bodas, vid. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, 1926, 2 volúmenes, y Armando Cotarelo y Valledor, *Las jornadas del Cardenal* Madrid, 1944. María Gracia Profeti ha publicado recientemente una edición de las *Fiestas de Denia* con apostillas históricas de B. J. García García, Florencia, Alinea Editrice, 2004.

<sup>131</sup> *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit. p. 212.

<sup>132</sup> “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 326-409.

constituye indiscutiblemente una de las principales aportaciones de Lope. En la *Historia de Hipólito y Aminta* aflora esta huella lopesca en numerosos aspectos de la novela, como se ha destacado anteriormente. A los personajes les mueve el amor, un sentimiento de naturaleza platónica, cuyas bondades peligran por la lascivia y los celos de los antagonistas; los caballeros galantean a las damas, aunque el requiebro es más minucioso en unos casos que en otros; las mujeres colaboran en la progresión de la historia amorosa –doña Marcela y Vitoria marchan a España para reencontrarse con sus enamorados–, aunque sin duda son más medidas que las enamoradas de las comedias de Lope. Los lances de honor representan una constante en los relatos; el escenario es predominantemente urbano; y la malicia ocupa un lugar importante en contraposición a la virtud, al tiempo que determina la dualidad protagonista-antagonista. En efecto, como ya se ha mencionado, los relatos interpolados son historias de conformación cortesana, no bizantina. No hay que olvidar tampoco la huella que deja en la obra la novela italiana, como demuestran los relatos del mercader florentino y la historia amorosa de don Alonso con Eugenia.

Otro rasgo compartido con el *Peregrino* es el propósito moralizante proveniente de la contrarreforma tridentina. Aunque la novela de Quintana no incluye motivos religiosos tales como autos sacramentales, relatos de milagros catequizadores o recorridos por varios santuarios marianos, rezuma religiosidad de principio a fin. En la trama afloran principios cristianos como la fe en Dios y la confianza en su omnipotencia y misericordia; la esperanza en la Virgen María, intercesora entre los hombres y Dios; tópicos bíblicos y litúrgicos como el *contemptus mundi*, el *vanitas vanitatis* o el cuerpo místico de Cristo; y conceptos tales como la salvación del alma o la justicia divina. El proselitismo se percibe en la conversión al cristianismo de personajes musulmanes, en la defensa del clero y en el afán de educar en los valores cristianos de piedad, misericordia y perdón.

Es asimismo insoslayable que la imbricación de las dos peregrinaciones, la amorosa y la interior ascética, brota de la ficción de Lope. Para González Rovira, las aventuras de Pánfilo y Nise “constituyen un proceso de adquisición de experiencias y de sometimiento a prueba de



sus valores, al tiempo que la expiación de su trasgresión inicial”<sup>133</sup>. Algo similar ocurre en la *Historia de Hipólito y Aminta*: la *peregrinatio amoris* se transforma en una *peregrinatio* interior hacia el perfeccionamiento de las cualidades morales y cristianas. Las contrariedades, las vicisitudes y la maldad ajena constituyen tres resortes fundamentales para el ejercicio y fortalecimiento de las virtudes. Tanto Hipólito como Aminta alcanzan la plenitud personal en su trayectoria interior: ella decidiendo su destino y él aceptándolo con serenidad y temple. La transgresión del desenlace previsible no es casual, sino una solución acorde con el mensaje cristiano de la obra.

Por último, como detalle menor, también la inserción de la “Relación de las fiestas de Santiago el Verde” al final de la fábula encuentra su origen en *El peregrino*, ya que casi todos los libros de la novela culminan con poemas.

Por todo lo anterior, resulta indiscutible que las dos novelas comparten numerosos rasgos en los planos estructural, narrativo, estilístico e ideológico<sup>134</sup>. Por ello, puede declararse con convicción que *El peregrino* constituye uno de los manantiales más fértiles de inspiración de Quintana para la creación de su segunda novela.

2.1.4. Una década más tarde de la publicación de *El Peregrino*, aparece en 1615 en Madrid en la imprenta de Luis Sánchez, la primera parte del *Poema trágico del español Gerardo*. La influencia de la novela en la *Historia de Hipólito y Aminta* también es apreciable, sobre todo por la lección barroca sobre el desencanto. El destino inexorable y los elementos trágicos en las dos novelas contribuyen a ofrecer una visión pesimista y desengañada de la existencia.

<sup>133</sup> *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit. p. 213.

<sup>134</sup> Aunque también existen rasgos divergentes. Juan Ignacio Ferreras señala, por ejemplo, una diferencia en el número de personajes en las dos ficciones. Mientras Lope, igual que Cervantes, opta por la multiplicación y la discontinuidad, Quintana prefiere un elenco más concreto y permanente de personajes.

Ambas novelas comparten a su vez una división estructural en ocho discursos y la interpolación de bastantes historias secundarias, la mayoría de ellas de tintes cortesano-amorosos, con episodios de lances, honor y galanteo.

Respecto a los componentes temáticos, la elección de la vida conventual por parte de Nise constituye el motivo con mayor repercusión en la novela. La joven opta por este itinerario personal, no una, sino dos veces. La primera, al creer que Gerardo ha fallecido, y la segunda, cuando el joven renuncia definitivamente a la vida mundana. Después de oír de labios de Leoncio la carta de Gerardo, Nise reafirma su voluntad de permanecer al servicio de Dios:

Leoncio, vuestro noble hermano ha escogido, al fin como prudente, el camino verdadero, en quien, aunque os parezca que se me anticipó, tened por cierto que antes le había ganado por la mano; porque apenas, resuelta en ser su esposa, me aparté ayer de vos, cuando trocándose mi voluntad y corazón, Dios todo poderoso fue servido de conceder a mi alma su mejor conocimiento<sup>135</sup>.

La aceptación por parte de Hipólito de la vocación religiosa de Aminta, la reorientación del sentimiento amoroso hacia una relación de amistad, así como las visitas posteriores al monasterio parecen encontrar igualmente su fuente en la historia de don Fernando y Camila de *El español Gerardo*:

Siguió don Fernando la voluntad y orden de Camila viéndola en un secreto locutorio [...] Quedó con tanto el afligido amante menos quejoso y con sus vista y comunicación Camila más que nunca pagada; con lo cual satisfechos volvieron desde el mismo día a su amistad primera o por más limitarme a una devoción muy asentada,

<sup>135</sup> *El español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, ed. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 271.

que dispuesta con recato y cordura pudo perpetuarse largos días<sup>136</sup>.

Otro motivo paralelo es la ubicación de los hechos en el reinado de Felipe III. Quintana se decanta por las bodas del monarca con Margarita de Austria<sup>137</sup> y Céspedes por el nacimiento del infante Felipe IV. Con esta imbricación entre realidad y ficción se consigue el requisito impuesto por los preceptistas de conferir veracidad a las historias. Otros asuntos coincidentes, aunque de menor carácter, son el encuentro de los enamorados en los regocijos de toros, los elogios a las insignes escuelas de Salamanca, el cortejo paralelo a dos hermanas, los estragos ocasionados por las aguas de un arroyo, algunas escaramuzas o el origen cordobés de Leandro. Estas similitudes, no obstante, pueden considerarse mera coincidencia, ya que numerosas novelas de la época comparten estos motivos.

En ambos textos se percibe de igual modo la concurrencia de puntos de vista comunes sobre cuestiones sociales o culturales, tales como el papel de los padres en la elección matrimonial de sus hijos o la visión negativa del mundo árabe. No obstante, el rasgo común que trasciende todos estos motivos y aporta un sello propio de carácter cultural a las dos ficciones es la lección barroca del desengaño.

2.1.5. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, dedicada en 1616 al conde de Lemos y publicada póstumamente en 1617, es la tercera novela bizantina del siglo XVII. Para Teijeiro Fuentes, representa “la consolidación definitiva del género y el germen de la novela bizantina posterior”<sup>138</sup>, y para Pfandl, “la última imitación propiamente dicha de la novela helenística y también la profunda concepción mística y a la vez de elevada fantasía en la novela española del Segundo Renacimiento”<sup>139</sup>. Esta

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>137</sup> Lope también enmarca parte de la acción del *Peregrino* en este marco histórico (libro II), como se ha indicado más arriba. Vid. notas 124, 129 y 130

<sup>138</sup> González Rovira, *La novela bizantina española*, cit., p. 17.

<sup>139</sup> Para Pfandl, todas las novelas posteriores al *Persiles* degeneran bien por su superficialidad, como ocurre en Lope, o bien por falta de verdadero

obra, que comparte rasgos propiamente barrocos como es la intención moral, se aparta de la modernización lopesca volviendo al modelo clásico de Heliodoro y eliminando elementos cortesanos. A pesar de la enemistad directa entre Cervantes y Lope, y supuestamente indirecta de Quintana con aquel, el futuro rector de la Latina debió de leer el *Persiles*, aunque fuera con un propósito crítico. El escasez de datos sobre el catálogo de su biblioteca impide aseverar de manera rotunda esta conjetura.

Aunque la *Historia de Hipólito y Aminta* se encuadra tradicionalmente dentro del modelo lopesco<sup>140</sup>, la lectura comparada de las dos obras permite reconocer una serie de concurrencias. El motivo que probablemente presenta mayor resonancia en la *inventio* narrativa de *Hipólito y Aminta* es la decisión de Auristela de consagrar su vida a Dios. Cuando se recupera de la grave enfermedad que padece, gracias al arrepentimiento de Hipólita<sup>141</sup>, la joven le expone a Periandro su propósito de entrar en un convento. El discurso comienza con una apología del *amor bonus* y continúa con la implicación afectiva de Periandro en su proyecto. Para ganarse la voluntad del joven, y no herir sus sentimientos, subraya el espacio afectivo compartido desde que salieron de la patria: “Tú has sido mi padre; tú, mi hermano; tú, mi sombra; tú, mi amparo y, finalmente, tú, mi ángel de guarda y, tú, mi enseñador y mi maestro, pues me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo”<sup>142</sup>. Para consolarlo, alega que el abandono no es por otro hombre, sino por Dios: “Yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejó es por Dios”<sup>143</sup>. A pesar de la delicadeza de Auristela, la aflicción de Periandro resulta mayúscula.

---

talento, como en Céspedes. La novela de Quintana ni siquiera aparece mencionada, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., p. 286.

<sup>140</sup> Aunque para Ticknor la *Historia de Hipólito y Aminta* es más bien una imitación del *Persiles* igual que *Eustorgio y Clorilene* (*History of Spanish Literature*, Boston, Ticknor and Fields, 1851, vol. II, p. 237).

<sup>141</sup> La cortesana Hipólita, que está celosa de Auristela, le pide a una hechicera que acabe con la vida de la joven de una forma que parezca natural. La enfermedad de Auristela provoca problemas de salud en Periandro. E Hipólita, para evitar la muerte de su amado, regresa a la maga para que no siga adelante con el hechizo (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro cuarto, capítulo diez, pp. 688-692).

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 692.

Más tarde, tras la partida de Periandro a Nápoles, desengañado por el abandono, Auristela reacciona sorprendentemente buscando a su amado<sup>144</sup>.

Sin embargo, esta no es la primera vez que Auristela declara la intención de profesar. Al hacer, insólitamente, de mediadora en el amor de Sinforosa por Periandro en la isla Hibernia, también le manifiesta a su acompañante el deseo de “acabar su vida en religión”:

Fuera estamos de nuestra patria; tú, perseguido de tu hermano y, yo, de mí corta suerte; nuestro camino a Roma, cuanto más le procuramos, más se dificulta y alarga; mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que, entre temores y peligros, me saltease la muerte y, así, pienso acabar la vida en religión, y querría que tú la acabases en buen estado<sup>145</sup>.

La elección de la vida religiosa aparece asimismo en la historia secundaria de Manuel de Sousa y Leonora en el *Peregrino*, aunque difiere su final. La joven, prometida al caballero portugués, toma los hábitos el mismo día de sus desposorios para consagrarse a la religión. El precedente del motivo se encuentra en la *Selva de aventuras* de Contreras, en la que la profesión de Arbolea marca el periplo vital de Luzmán. La frustración de los dos jóvenes encuentra su válvula de escape en el viaje, pero concluye de diferente manera. Luzmán logra redimirse tras la aventura ascética y Manuel de Sousa y, tras el relato de sus amores a los peregrinos, exhala el último suspiro<sup>146</sup>.

<sup>144</sup> Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 239), la inclinación de Auristela al amor divino resulta una prueba más de superación para los enamorados.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>146</sup> La muerte por melancolía es un motivo bastante frecuente en la novela sentimental, aunque este final, según Romero Muñoz, entraba dentro del “horizonte de expectativas” del lector, debido a la procedencia portuguesa del personaje, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. cit., p. 205, nota 17.

Aparte de esta influencia tan significativa, en las dos novelas convergen otros rasgos temáticos, narrativos y estructurales. Uno de los principales aportes creativos de Cervantes estriba en la inserción de formas procedentes de diferentes mundos ficcionales en una historia sujeta a los principios poéticos de la epopeya en prosa<sup>147</sup>. A ello hay que unir el gusto cervantino por el perspectivismo, conseguido entre otras cosas mediante relatos completivos. Aunque la *Historia de Hipólito y Aminta* no llega a un enfoque tan plural como el del *Persiles*, donde los episodios de las primeras aventuras son contados hasta por seis narradores, en la novela de Quintana también algunos sucesos son referidos por varios personajes. Por ejemplo, los precedentes de la historia de Aminta, omitidos en el primer discurso a instancias de Hipólito, son narrados posteriormente por su hermano don Alejandro (discurso segundo), por ella misma (discurso tercero) y por don Enrique (discurso tercero). Algo semejante sucede con los hechos ocurridos en la venta durante la boda de Leonardo y Feliciana. De ellos nos enteramos por la joven (discurso primero), por Leandro (discurso cuarto) y por el narrador (discurso primero). Esta fragmentación narrativa confiere a las historias una disposición parecida a la de un mosaico o rompecabezas donde todas las piezas terminan encajando.

Hipólito y Aminta, por otro lado, comparten con Periandro y Auristela las virtudes propias de los personajes clásicos, a la vez que constituyen modelos de comportamiento para el lector. De igual manera, el cúmulo de dificultades les permite el acendramiento interior y el perfeccionamiento moral y cristiano. González Rovira subraya el heroísmo de los personajes del *Persiles* al considerar su lucha íntima, en litigio contra ellos mismos<sup>148</sup>. En la novela de Quintana, la heroicidad de los personajes también va en esta misma línea, ya que tras vencer numerosas dificultades (insidias, violencia, cautiverio...), Aminta somete el amor humano al divino, a la vez que el joven doblega su voluntad a la decisión de su amada.

La mezcla de realismo e idealismo está asimismo presente en las dos novelas. Para Valbuena Prat, esta combinación en el *Persiles* se opone

<sup>147</sup> Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, cit., p. 146.

<sup>148</sup> González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 239.

a la del *Quijote*, donde a la trama realista se le superponen historias secundarias idealizantes (don Luis y doña Clara, Dorotea y don Fernando...). En el relato bizantino sucede, en cambio, a la inversa, pues en la trama de tintes neoplatónicos se intercalan episodios de configuración realista. Algo semejante ocurre en la *Historia de Hipólito y Aminta*, donde el hilo narrativo central es de tono idealizante, mientras que la mayoría de las historias secundarias presenta una delineación más realista (Leonardo y Feliciano, don Alonso y Constanza, etc.).

El amor humano posee de igual manera matices análogos. Los sentimientos de los personajes son múltiples, positivos y negativos, y a veces incluso entremezclados. Así, en nombre del amor aparecen sentimientos tan contrapuestos como la entrega y el servicio amoroso o los celos y la lascivia. Las pasiones irracionales cobran mayor cuerpo incluso que en la primera novela del autor, como ya se comentó en su momento.

Ambas novelas son asimismo profundamente religiosas y morales, aunque este rasgo es más bien fruto de la mentalidad cultural que de una influencia directa del *Persiles*. En las dos historias, como rasgo común, se percibe la preeminencia del libre albedrío sobre la providencia divina, aunque esta última también rige el destino del hombre y premia y castiga el comportamiento humano. En este aspecto la providencia cumple un papel ejemplarizante bastante definido.

Motivos más concretos se aprecian de igual forma, por ejemplo, en el interés de ambas novelas por la astrología judiciaria, aunque con distinta apreciación del procedimiento interpretativo. Para Mauricio, en el *Persiles*, la astrología es una ciencia exacta: “Porque ninguna ciencia en cuanto ciencia engaña”<sup>149</sup>, idea que corrobora el padre Soldino: “No soy mago, ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar”<sup>150</sup>. El discurso de Hipólito contra el alfaquí, por el contrario, resulta más bien una invectiva contra esta “ciencia”. La diatriba dialéctica parte del disparatado augurio del consejero turco sobre el futuro de

<sup>149</sup> *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. cit., p. 219.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 599.

Lidora. Frente a la concepción de la astrología como un sistema científico de predicción en el *Persiles*, el autor implícito de la *Historia de Hipólito y Aminta* levanta su voz contra la falsedad de este procedimiento, adelantándose así a algunos escritores ilustrados como el padre Feijoo. Los argumentos esgrimidos por Hipólito contra la astrología judiciaria son, en resumidas cuentas, el principio religioso católico del libre albedrío y el filosófico de la razón natural. El primero constituye el alegato más explícito del discurso en defensa de la libertad humana; y el segundo, una apelación a la lógica y a la falta de rigor del método adivinatorio<sup>151</sup>.

Por último, las dos novelas son paralelas en la valoración positiva de la mujer, con la inclusión de los típicos defectos convencionales como la curiosidad y mudanza de sentimientos; y en algunas cuestiones estilísticas –la máxima de brevedad o la caricatura descriptiva–. Esta última aflora en los retratos de la gitana en Hipólito y Aminta (discurso cuarto) y de la peregrina que andaba cerca de Talavera en el *Persiles* (capítulo sexto del tercer libro). No obstante, más que de influencia de una novela en otra habría que hablar en estos últimos casos de convencionalismos estilísticos de la moda literaria.

También en las *Novelas ejemplares* de Cervantes aparecen motivos sueltos con continuidad en la *Historia de Hipólito y Aminta*, tales como la anagnórisis por medio de un lunar en *La española inglesa*; la entrega de un niño a un desconocido en la calle en *La señora Cornelia*; las diatribas contra los arbitristas en *El coloquio de los perros*; y el cautiverio en Constantinopla, el protagonismo de la escuadra de Malta o la falsa muerte de Leonisa en *El amante liberal*. El motivo del cautiverio en tierras turcas también aparece en la comedia de *La gran sultana* y en la historia del cautivo en el *Quijote*. No obstante, todos estos motivos son recurrentes en la novela desde el Renacimiento, por lo que resulta difícil dilucidar si Quintana los tomó de la tradición, de Cervantes o de los dos.

<sup>151</sup> Para Isabel Colón Calderón (“Los *Engaños de mujeres* de Miguel de Montreal”, cit., 1989, 120-121), esta denuncia de la astrología judiciaria se encuentra también en otros autores barrocos, tales como Miguel de Montreal (*Los engaños de mujeres*), Benito Remigio Noydens (*Historia moral del dios Momo*) y Francisco Gutiérrez de los Ríos (*El hombre práctico*).



2.1.6. *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* es la siguiente novela de signo bizantino que sale a la luz en el seiscientos. La ficción de autor desconocido se publicó, según la datación de Cruz Casado<sup>152</sup>, entre 1623 y 1625. A pesar de la proximidad de fechas en su composición, en las dos novelas se observan concomitancias tanto estructurales como narrativas. Así, por ejemplo, en ambas, igual que en la *Selva de aventuras*, el encuentro y enamoramiento de los jóvenes coincide con el inicio de la acción, lo que González Rovira denomina “punto cero”<sup>153</sup>. También los protagonistas pasan un tiempo en cautividad en Constantinopla bajo el poder del emperador Solimán. Se repiten motivos como la estancia en prisión y la fuga en una nave, con engaño y persecución incluidos. Y, de igual manera, les acompañan en la huida dos personajes musulmanes, Celora y Zoraida, que se convierten al cristianismo.

Respecto a la caracterización de los personajes, los protagonistas de las dos novelas muestran un comportamiento similar, a pesar de que Angelia y Lucenrique pertenecen a la alta nobleza. Hipólito piensa y actúa en todo momento como un caballero, dotado de un espíritu noble, paladín del bien y la justicia, y vasallo y defensor de su dama, a pesar de que su nobleza hidalga y la preocupación por lo material lo acercan a la burguesía. Aminta, por su parte, es culta y letrada, igual que Angelia, y posee todas las cualidades de una dama, especialmente la honestidad, la discreción y la castidad. De hecho, ambas preservan su virginidad incluso con la violencia.

Por último, ambas novelas comparten el espíritu religioso contrarreformista, así como la influencia alternante del hado clásico y la providencia divina en el curso de los acontecimientos, aunque estos rasgos hay que entenderlos más bien como una impronta del espíritu religioso y cultural de la época.

<sup>152</sup> *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. cit., pp. 604-631.

<sup>153</sup> González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 254.

## 2.2. Otras modalidades narrativas

2.2.1. Dejando a un lado el dechado bizantino, la *Historia de Hipólito y Aminta* comparte también rasgos con otras modalidades narrativas, tales como la poesía épica y el género de caballerías. La aventura constituye, en principio, el segmento común a las tres corrientes, pero la novela de Quintana también comparte algunos rasgos específicos de cada una de ellas. Por ejemplo, Hipólito, además de buen caballero, comparte con los personajes épicos algunos rasgos heroicos, especialmente la valentía<sup>154</sup>. En la misma dedicatoria preliminar a don Diego Ramírez de Haro, el autor emplea el término “héroe” para referirse a su protagonista: “Para ofrecerle estos discursos, en que pinto un héroe adornado de las prendas que debe tener quien desea salir con felicidad de los peligros a que suelen ocasionar las pasiones humanas”<sup>155</sup>. La noción de heroísmo difiere, no obstante, aquí del concepto medieval, ya que las gestas de Hipólito no corresponden a las heroicidades bélicas de los paladines de un pueblo, sino a las de un individuo en lucha ascética contra las pasiones, personales y ajenas. González Rovira observa un enfoque similar en el *Persiles*: “El heroísmo que se deriva de esta novela es básicamente interior: la lucha más difícil es contra uno mismo y la victoria de los protagonistas es completa gracias a una pureza que es una mezcla de ilusión trascendente, inspirada por la fe, y de un anhelo terrenal representado por su amor humano”<sup>156</sup>. Por otra parte, por la individualidad del protagonista, la motivación interior, la importancia del amor y el intento de perfeccionamiento espiritual, las novelas bizantinas barrocas se acercan más al género caballeresco que al épico.

Aparte de esta particular identificación de Hipólito con un héroe, algunos de los relatos interpolados exhiben ciertas reminiscencias épicas. La muestra más destacada aflora en el episodio de don Juan. Este personaje, que interviene como adyuvante en los sucesos de Alcalá, no adquiere verdadero protagonismo hasta el discurso séptimo, donde

<sup>154</sup> Basta señalar su destacada actuación en la plaza de toros o cuando sale por la noche de la venta en llamas en busca de la justicia.

<sup>155</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., preliminares, dedicatoria a don Diego López de Haro, fol. 6.

<sup>156</sup> González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, cit., p. 240.

aparece capitaneando una fragata de la orden de Malta en el Mediterráneo. Su gesta épica se proyecta en dos planos: uno histórico y otro narrativo. Don Juan interviene en una empresa de gran relevancia, que queda por concretar debido a su “grave peligro e importante negocio”. La sede de la Orden se encontraba por estas fechas en Malta, después del sitio de Rodas llevado a cabo por Solimán el Magnífico. Carlos I, después de los acontecimientos, cedió esta isla junto a otras tres a los caballeros de la Orden en el año 1530 con el beneplácito del papa Clemente VII<sup>157</sup>. Décadas más tarde, en el año 1565, el ejército otomano vuelve a sitiar la pequeña isla de Malta con 30.000 soldados y más de 160 galeras. La Orden defendió la isla con un ejército muy inferior y, a pesar de pérdidas importantes, como el fuerte de San Elmo, permaneció en ella gracias a la ayuda prestada por el ejército español reclutado en Sicilia. La gesta de don Juan debe ubicarse en el contexto de lucha de las naciones cristianas y musulmanas por el Mediterráneo. El silencio en torno a la misión manifiesta su relevancia. Solo se menciona el escenario de los hechos, la población de Poru en Tracia, y las dificultades de la misión. El reconocimiento público de los méritos de don Juan tendrá lugar en cuanto regresa a la isla: “Don Juan fue recibido de sus superiores con mucho gusto y, aunque no se supo lo que había hecho por convenir el secreto, se presumió que fue acción heroica, pues en premio della le dio luego la religión el hábito<sup>158</sup>”.

Don Juan, por tanto, sí es un héroe épico: realiza hazañas para una causa colectiva; representa a un grupo, la Orden Militar de Malta, y también a España; personifica las cualidades de un jefe militar –la nobleza, la valentía y el esfuerzo–; y sirve al ejército, no a una dama. La vaguedad en la relación amorosa que se apunta en el discurso quinto, catalogada como una “diligencia” con una dama innominada implica cierta falta de interés: “Pasáronse de camino por la calle adonde don Juan había de hablar a su dama, y viendo que por ser tarde no podría tener efecto, llegaron a su casa”<sup>159</sup>. Con su entrega a la carrera militar, estos rasgos apartan a don Juan del modelo de caballero cortesano y lo aproximan más a la categoría del héroe épico.

<sup>157</sup> Las otras tres islas que cedió Carlos I a la Orden fueron Gozo, Comino y Trípoli.

<sup>158</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 177.

<sup>159</sup> *Ibid.*, fol. 119v.

En la narración de los sucesos ocurridos frente a la isla Icaria, don Juan vuelve a destacarse como un personaje heroico: se enfrenta a un bergantín turco, vence como buen estratega al enemigo, rescata a los supervivientes –una actitud que le confiere humanidad– y, finalmente, conduce a todos sus amigos hasta Malta, donde embarcarán de nuevo con destino a España. Pero, además, en todo el relato de este personaje se aprecian características propias del género épico, tales como las hazañas militares, los episodios bélicos, la valentía del personaje, la defensa de un proyecto colectivo de dimensión nacionalista y la preocupación por el honor.

Al margen de la historia de don Juan, también en la trama principal se atisba alguna nota de evocación épica, como el enfrentamiento de los bandos familiares, el valor de Hipólito al salir de la venta en llamas en busca de la justicia: “Quisieran los demás escusarle este peligro, mas como Hipólito jamás los escusaba, antes bien muchas veces los buscaba y emprendía, no quiso permitirle a nadie, sino disponer su persona y valor a este empeño”<sup>160</sup>; o la persecución a los protagonistas por los montes catalanes. En este último episodio, la reducida cuadrilla de don Enrique termina convirtiéndose en un pequeño ejército: “El estruendo con que iban era tal que a buen trecho le oyó el noble Hipólito”<sup>161</sup>. Los jóvenes en su huida dejan el camino principal y toman una senda hacia la cumbre de la montaña. Ya arriba “se juntaron quince o dieciséis hombres” del bando de don Enrique, quienes atan las manos a Hipólito y le cubren la vista. La falsa muerte de Aminta por disparo de pistola se erige en el punto culminante de la escena. En esta situación de máxima tensión narrativa, aparece Fulgencio con sus hombres: “Bajaron de entre los corazones de las más altas peñas una escuadra de más de treinta hombres, a quien hacía fuertes la presencia de su capitán y traía conformes la seña que para juntarlos hizo”<sup>162</sup>. Fulgencio se erige en héroe de este episodio y en

<sup>160</sup> *Ibid.*, fol. 184v.

<sup>161</sup> *Ibid.*, fol. 185v.

<sup>162</sup> *Ibid.*, fol. 188. Escuadra y tropa son términos del ámbito militar muy empleados por Quintana en sus novelas: “Vieron pasar a toda prisa una tropa de labradores” (fol. 12r); “No se descuidaba estotra escuadra que iba en su seguimiento” (fol. 13). Con estos vocablos se refiere siempre a un grupo de personas con actitudes beligerantes.

restaurador del equilibrio inicial. La actitud combativa, el valor de la justicia y la valentía personal componen algunos de los elementos que vinculan esta secuencia al género épico.

Respecto a la estela del género de caballerías, resulta más que notoria en *Hipólito y Aminta*, ya que el legado bizantino le presta movilidad a la corriente medieval derivada del *roman courtois* desde el Renacimiento. Hipólito es ante todo un caballero noble, leal, discreto, generoso, esforzado, religioso... La motivación de sus aventuras es puramente personal –el amor a Aminta (*peregrinatio amoris*), la defensa del honor (propio, de las damas) y la búsqueda de la perfección moral–. Después de cumplir la promesa de doña Clara, el encuentro con Aminta representa el punto de partida de sus innumerables aventuras por la geografía española y mediterránea. Igual que ocurre en el *Peregrino*, Quintana toma del género la suma acumulativa de episodios, aunque rechaza los elementos fantásticos de las novelas de caballerías, tales como los dragones, los gigantes y los encantamientos<sup>163</sup>. La eliminación de estos componentes maravillosos, así como la ubicación geográfica realista y el marco histórico contemporáneo, van encaminados a la consecución de la pretendida verosimilitud exigida por los humanistas. La vinculación del binomio peripecias-amor es además intrínseca. El amor a Aminta es el *leitmotiv* de las aventuras, ya que todos los episodios vienen determinados por el seguimiento y la protección de la joven.

En su itinerario amoroso, el protagonista actúa además siempre de acuerdo con un código ético bien aprehendido, cuyos dos principios son el bien y la justicia. Los enfrentamientos en defensa del honor forman parte del reglamento interno del caballero. La honra se erige en un principio y una meta en sí mismos. Así, son numerosos los lances entre caballeros por cuestiones de honor. Uno de los más significativos es el propiciado por la injuria de Valerio. Esta escena deja traslucir a su vez otra cualidad inmanente al caballero: la amistad. Don Carlos, como buen amigo, no puede permanecer impasible ante el agravio. Su reacción es inmediata posicionándose al lado de Alejandro hasta las últimas consecuencias. La fama o el renombre no se alzan como máximas fundamentales de la

<sup>163</sup> De esta apreciación se hace eco González Rovira en *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 216.

acción, sino el cumplimiento del código de honor. Ambos actúan para defender el honor dañado de la dama y por ende de toda la familia.

También el planteamiento maniqueo de los personajes, divididos en dos compartimentos estancos bastante tipificados, deriva del género de caballerías. No hay gradación o tintes intermedios, ya que los personajes son arquetipos planos representantes de unos valores o contravalores, con un carácter más funcional que psicológico. Esta estandarización se manifiesta a la vez en la incapacidad de evolucionar y sorprender al lector, por sus comportamientos y pensamientos bastante fijos y lineales.

Por último, una técnica compartida en el plano estructural consiste en el entrelazamiento de historias, mediante la inserción de relatos secundarios en la trama principal.

2.2.2. El entronque con la novela sentimental, por otra parte, es más que incuestionable, sobre todo en la historia de Hipólito y doña Clara. Los dos aspectos que mejor marcan la filiación son el tópico del amor como enfermedad y el desenlace desdichado de la relación. La ambigüedad e imprecisión constituyen las notas más señeras de una secuencia escasamente conseguida desde el punto de vista narrativo, ya que no se especifica el motivo por el que la familia conduce a doña Clara al convento, ni el proceso psicológico que conduce primero a la postración y luego a la muerte: “cuando llegamos nos dijeron que la enferma estaba en el último aliento de la vida causado de la melancolía y desconsuelo que le había dado pensar que ya me habría perdido”<sup>164</sup>. La melancolía estaba catalogada desde la época medieval como una enfermedad del alma y se consideraba la consecuencia más común del mal de amores<sup>165</sup>. Por último,

<sup>164</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 109v.

<sup>165</sup> Los médicos de la época medieval consideraban el enamoramiento una forma de enajenación o locura. Desvinculado el sentimiento en su origen de cualquier afección, se transformaba en una obsesión morbosa a causa del deseo insatisfecho o de la frustración. Este estado arrastraba al enamorado a la melancolía primero, a la enajenación después y, por último, en casos extremos, a la muerte, como la expiración súbita de don Manuel de Sosa en el *Persiles*, ed. cit., I, X, pp. 199-205. La principal fisura de esta secuencia reside en la elisión del

la resultante frustración de Hipólito por la pérdida de su amada también encaja en la modalidad sentimental.

Finalmente, otros rasgos menores de extracción sentimental con huella en la novela son los obstáculos en la relación amorosa, la existencia de rivales, la recuesta amorosa –más apuntada que desarrollada–, el intercambio epistolar y la inserción de poemas amorosos. Asimismo, no puede obviarse que la apología de la mujer en boca de Alejandro toma su fuente de “las veinte razones por la que los hombres son obligados a las mujeres”, las cuales esboza Leriano antes de su muerte. Aunque los argumentos difieren en las dos obras, el planteamiento resulta bastante similar<sup>166</sup>.

2.2.3. Siguiendo con la influencia del género pastoril, solo un pequeño haz de motivos menores asoma en la novela de Quintana, aparte del empleo del marco como elemento estructural. Entre estos motivos circunstanciales de menor calado pueden subrayarse el encuentro de Hipólito con Leonardo en un escenario campestre, la localización por la voz, las canciones alternadas, algunos poemas con motivos pastoriles y campestres (*beatus ille*, los celos de Bras y Menga...), el enfoque idealizante, el neoplatonismo amoroso, el valor de la castidad, la inclusión de historias ajenas a las aventuras de la pareja protagonista<sup>167</sup> o el empleo de instrumentos musicales pastoriles en las canciones, tales como el rabel o la zampoña. La ambientación predominantemente urbana de la historia así como la escasa valoración del mundo rural y de los villanos alejan la novela del género pastoril, con su particular visión idílica de la naturaleza y de la vida sencilla<sup>168</sup>. Zimic considera las concesiones de Quintana al

---

proceso psicológico de doña Clara, que queda sobreentendido. El motivo de la melancolía fue recurrente en la literatura del momento, y aparece entre otras novelas en *La española inglesa*.

<sup>166</sup> Diego de San Pedro, *La cárcel de amor*, ed. cit., pp. 67 y ss.

<sup>167</sup> Este rasgo, presente en otras novelas como el *Peregrino* o el *Persiles*, procede de la tradición bizantina, pero fue adoptado asimismo por el género pastoril.

<sup>168</sup> González Rovira (*La novela bizantina*, cit., p. 290, nota 50) subraya la visión negativa que Quintana ofrece de los villanos. Destaca al respecto las palabras sobre los aldeanos contenidas en el discurso primero: “son hijas de un

género pastoril como una muestra de la popularidad de la que gozaba aún la *Diana* de Montemayor en el siglo XVII<sup>169</sup>. Beatriz Chenot, ahondando en el asunto, estima los episodios de ambientación pastoril como una muestra de los prejuicios aristocráticos del autor, ya que los héroes nobles de las dos novelas, Feniso e Hipólito, deben enfrentarse al comienzo de las ficciones a la justicia de aldea. La conducta grotesca de los alcaldes y el comportamiento burdo de los villanos, con actitudes que recuerdan al género cómico de la “disputa de alcaldes”, constituyen un pretexto para criticar de forma paródica la zafiedad de los villanos y de alguna manera ensalzar la figura del noble, víctima de estos viles personajillos. Prueba de ello es que Hipólito tras el juicio improvisado en el campo no admite permanecer más tiempo en la compañía de estos<sup>170</sup>.

Por otra parte, los pastores de los poemas están además cortados por el mismo patrón, sin notas diferenciales, en contraste con los del *Quijote*. La mayoría de ellos son personajes rústicos, toscos, en algún caso ridículos como Bras, cuyo referente se encuentra en los villanos de la comedia española.

En definitiva, todos estos rasgos, aunque insignificantes, parecen un tributo o vestigio del legado pastoril, tan valorado aún en la época, y un soporte a la máxima de variedad narrativa con la que el narrador intenta conferir color al relato.

2.2.4. A este muestrario hay que añadir la huella de la novela corta o cortesana, especialmente en los relatos interpolados, entre los que descuella, siguiendo a González de Amezúa, la ambientación urbana, los asuntos de amor y honor y la expresión de ideas y valores contemporáneos<sup>171</sup>. El enredo y la confusión componen el motor de la acción narrativa en las historias

---

villano y una aldea la malicia, la rusticidad y la ignorancia” (*Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 1v).

<sup>169</sup> Zimic, “Francisco de Quintana: un novelista olvidado”, cit., p. 226.

<sup>170</sup> “Vie madrilène et roman byzantin”, cit., p. 140.

<sup>171</sup> “Formación y elementos de la novela cortesana”, cit., pp. 194-280.



secundarias, facilitando el desarrollo de numerosas peripecias. A su vez, la caracterización de los personajes, igual que en el género de caballerías, resulta dicotómica con un antagonismo fijo de personajes buenos y malos, sin oscilaciones intermedias. En relación con esta oposición, se establece una visión negativa del mundo urbano, cuyas principales líneas de fuerza son la malicia, la violencia y la irracionalidad<sup>172</sup>. Como establece González de Amezúa, el germen de este molde narrativo se halla en los *novellieri* italianos, especialmente en los relatos de Boccaccio, Bandello y Cinthio<sup>173</sup>.

El concepto de amor también varía en esta modalidad, ya que junto a la visión idealista y neoplatónica del amor despunta cierto pragmatismo. No todo es amor bajo el disfraz amoroso. Otros sentimientos menos nobles se esconden igualmente tras este nombre, tales como el odio, la lascivia, la venganza o incluso la violencia. La mujer, por su parte, también se muestra más segura, audaz y emprendedora y, como tal, se atreve a mover los hilos de la acción. Son los casos de Vitoria o Marcela, por ejemplo. Este comportamiento femenino decidido y enérgico emana, entre otros afluentes, de las aguas del teatro lopesco, aunque en otras ocasiones es frívola y casquivana, como la coqueta Eugenia. La castidad tampoco es un valor en sí mismo, y en caso de pérdida existen mecanismos para su restablecimiento, sobre todo el matrimonio, como ocurre en la historia de don Jerónimo y doña Ana. También es frecuente la aparición de rivales para favorecer el conflicto, caso de un pretendiente en la relación de Jacinto y doña Antonia. Intervienen, además, mediadores o terceros en la relación amorosa, unos leales y otros no tanto. Y, el

<sup>172</sup> Como indica José Antonio Maravall (*La cultura del Barroco*, cit., p. 330), nunca la denuncia de los vicios humanos fue tan dilatada como en el siglo XVII, debido a la desconfianza con que se percibía el mundo y el hombre. Como rasgo novedoso, esta visión negativa vino de la mano de los escritores contemporáneos, no de los moralistas y religiosos, debido al grado de secularización de esta percepción.

<sup>173</sup> “Formación y elementos”, cit., p. 245. Sin embargo, no puede olvidarse en la conformación del género la estela dejada por otras obras precursoras como *El Conde Lucanor*, *el Patrañuelo*, *el Scholástico*, *el Fabulario*, *el Abencerraje*, las novelas de Salazar, la colección de novelas cortas del licenciado Tamariz, *Las noches de invierno* de Eslava o *La hija de la Celestina*.

desenlace, por último, consigue ser feliz al culminar el amor en un premiado matrimonio<sup>174</sup>.

También *Hipólito y Aminta* comparte con las colecciones de novelas cortesanas la finalidad moralizante, un propósito que todos los novelistas del género procuran evidenciar en los títulos, los prólogos o las narraciones de sus obras. Diego de Ágreda y Vargas, por ejemplo, deja patente la finalidad de sus *Novelas morales* en los siguientes términos: “Es la novela narración cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos y de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando el que escribe puesta la mira solo en el aprovechamiento del lector”<sup>175</sup>. Por razones similares relata Leandro a sus interlocutores los episodios fundamentales de su vida. Su objetivo no es otro que advertir a otros –y al lector– de las consecuencias de un proceder inadecuado.

La influencia de los *novellieri* italianos, sobre todo de Boccaccio, también es notoria en la novela. Zimic contempla esta influencia en la historia de don Carlos y Alejandro por la caracterización de los personajes y la ambientación; pero por los asuntos, el tono y la pretensión están más patentes, a pesar de su brevedad y carácter secundario, en otros cuentos intercalados, tales como la historia del mercader florentino o la fábula de Eugenia<sup>176</sup>. En el primer episodio, se distinguen rasgos de la *Fiammetta* de Boccaccio y de la *Historia duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, condimentada con la rémora de una buena dosis de misoginia medieval. Las tres historias coinciden en que las damas están casadas con hombres acomodados; se enamoran de un joven forastero atractivo; toman la iniciativa en la relación; y, por último, son abandonadas. La historia de la mujer del mercader, no obstante, difiere de las anteriores en dos aspectos fundamentales: Hipólito no accede en

<sup>174</sup> Aunque existen excepciones. Así, por ejemplo, en las novelas de María de Zayas, el matrimonio no constituye el principio de la felicidad, sino su final. El conflicto existencial de la mujer comienza con los esponsales.

<sup>175</sup> Diego de Ágreda y Vargas, *Novelas morales*, Valencia, Felipe, Pincinali, 1620.

<sup>176</sup> Zimic, “Francisco de Quintana, un novelista olvidado...”, cit. p. 226.

ningún momento a los requerimientos amorosos de la *madonna*<sup>177</sup> y la enamorada reacciona de manera vengativa al rechazo. Es indudable que el propósito moral mueve los hilos de esta historia en otra dirección. Ni Hipólito, tan virtuoso, podría acceder a una relación pecaminosa; ni la mujer del mercader, tan depravada y vil, podía quedar sin castigo.

La influencia de los *novellieri* también deja su huella en el episodio amoroso de Eugenia con los dos caballeros. La frivolidad de la joven, el propósito burlesco del episodio, la brevedad del asunto, así como el desenlace inesperado y ocurrente son elementos que aproximan el relato al género italiano. Quintana introduce esta breve historia en el armazón principal para presentar a don Gaspar, entretener al lector, rebajar la tensión narrativa y, de camino, arremeter contra la falta de recato de las mujeres. En este caso el castigo de la joven es bastante sutil, ya que se reduce al rechazo y la burla de sus pretendientes.

Rasgos de raigambre italiana son también el gusto por lo patético, lo dramático y lo extraordinario, como ocurre en la venganza de los parientes de Valerio, y por lo terrorífico, en el trance de don Jerónimo. Quintana inserta un episodio gótico de muertos vivientes, ladrones de tumbas y escenario funerario para mantener expectantes a los lectores, sobrecogerlos e incrementar la intriga. Los mismos interlocutores en la cárcel participan del espanto y pavor que les provoca el relato de Hipólito. La fuente del motivo puede rastrearse en algunos cuentos del *Decamerón* en los que aparecen ladrones de tumbas y se entierran a personajes vivos. Aunque también es cierto que muchos de estos motivos aparecen de igual modo en la cantera popular.

Por último, igual que en las colecciones italianas, los personajes participan directa e indirectamente en la narración. Además de narrar historias, solicitan relatos, se sitúan en torno al narrador, se muestran atentos y corteses, comentan sus impresiones y aplauden. No obstante,

<sup>177</sup> En las historias italianas, en cambio, sí hay correspondencia amorosa durante un tiempo y, tras la separación, Fiammetta y Lucrecia se consumen de amor.

existen diferencias: por ejemplo, los personajes de Hipólito y Aminta narran sus propias peripecias, mientras que los italianos suelen narrar las historias de otros. El objetivo de Quintana es conferir verosimilitud y credibilidad a los episodios narrados.

2.2.5. Siguiendo con otras fuentes novelísticas, hay que destacar asimismo el vestigio de la novela picaresca en el episodio de Leandro<sup>178</sup>. Aunque se aleja del género en aspectos básicos, tales como la condición honrada de los padres o la inclinación innata del joven al vicio, por otras cuestiones, como son la trama episódica, el autobiografismo, el uso de la primera persona, el perfil antiheroico del personaje y el ambiente marginal, el relato del jienense se acerca bastante a los relatos picarescos. La narración se estructura en una sucesión de cuadros coordinados, a través de los que se ofrece un panorama satírico de las capas más marginales de la sociedad, tales como son los gitanos, el ambiente del hampa, la mendicidad madrileña y el mundo del juego<sup>179</sup>. Leandro se erige en testigo de excepción de los diversos ambientes retratados en su historia, todos ellos pergeñados con una buena dosis de humor y espíritu satírico.

El episodio de los gitanos es un cuadro costumbrista de tintes pintorescos y pinceladas divertidas que encierra una visión negativa y

<sup>178</sup> Para Zimic, esta concesión al género picaresco es una prueba de su popularidad en la época. Sin embargo, la resistencia de Hipólito a relatar su historia tras la de Leandro en el discurso cuarto parece reflejar tanto el rechazo latente de algunos círculos literarios hacia el género picaresco como la postura del propio Quintana, que debe competir con una modalidad que ha entibiado, como dice Pfandl, “el gusto por las historias de caballeros y pastores” (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., p. 226). González Rovira, por su parte, aduce tres razones para la inclusión de este episodio picaresco en la obra: la permeabilidad de la novela para añadir variedad al relato, a la visión degradante de las clases bajas y a su intención ejemplarizante. También apunta al *Lazarillo* y el *Guzmán* como fuentes principales de este episodio (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 277).

<sup>179</sup> El relato de Leandro se diferencia del de otros pícaros también en la focalización. En las novelas picarescas es habitual que el joven desfavorecido sirva a distintos amos y, por tanto, ofrezca un panorama satírico amplio de la sociedad. En la historia de Leandro, en cambio, la atención solo se centra en el mundo de los marginados y sus miserias morales. La sátira no va dirigida ni contra los nobles ni contra los clérigos.

degradada de este grupo social. Su planteamiento contrasta con la idealización de la realidad y el optimismo de *La gitanilla* de Cervantes. Por su parte, la caricatura de la gitana vieja guarda relación con las descripciones también deformadoras de la peregrina del *Persiles* y del clérigo cerbatana del *Buscón*. Aunque el gusto por la distorsión, el ingenio y los juegos conceptistas, comunes a las tres descripciones, cabría considerarlos más una manifestación del expresionismo artístico contemporáneo que el resultado de una influencia mutua.

El breve episodio de Leandro con el amo cordobés insiste en el tema recurrente de los celos. La escena es particularmente desoladora por el enfrentamiento violento de las dos mujeres y sus consecuencias, a pesar de las imágenes ocurrentes y chispeantes del narrador. Con esta escena Quintana expresa su percepción pesimista del mundo del hampa, cuyos dos principales bastiones son la irracionalidad y la violencia, aunque también el pesimismo trasciende el mundo de los bajos fondos. Sin ir más lejos, don Enrique se deja arrastrar por sus instintos más viles contra Aminta en varias ocasiones a pesar de su posición social. Pese a que Leandro imprime un tono jocoso a la narración, la finalidad de la escena es primordialmente moralizadora. El precepto clásico “enseñar deleitando” sostiene toda la invención de este cuadro costumbrista.

En el siguiente ambiente, de la mendicidad madrileña, se trasluce la huella de *Rinconete y Cortadillo*. Leandro ingresa en Madrid en una compañía de mendigos bastante organizada. Su referente bien puede ser la cofradía de ladrones de Monipodio, en la que entran los dos mozalbetes cervantinos. En el grupo de mendigos madrileños también hay un jefe, un archipobre apodado el *Miserable*, que es un maestro en las artes del engaño. La hermandad la constituyen “falsos pobres” dedicados a la estafa de personas piadosas y de buena condición. El acto de investidura de Leandro constituye la escena central del episodio, donde se combinan nuevamente la diversión y la moralización. A través de las exenciones y los privilegios de los vagabundos, Leandro hace una fuerte crítica al estilo de vida de este grupo de pícaros redomados<sup>180</sup>. Además de

<sup>180</sup> A pesar de las diferencias existentes entre ambos, es muy probable que Quintana tomara como fuente de este reglamento las ordenanzas del gremio de mendigos del *Guzmán de Alfarache* (ed. cit., I, pp. 388 y ss.). Edmund Cros

desenmascararlos, el narrador pretende advertir a los lectores acomodados de sus mañas y engaños para que no practiquen la caridad con ellos. Quintana no denuncia la indigencia, sino a los “falsos limosneros”, ya que robando a los verdaderos pobres comenten mayor injusticia que los ladrones auténticos. El mensaje moral se inserta al final del episodio en la secuencia de transición al cuadro siguiente:

Yo os aseguro, oh señores, como quien lo sabe de experiencia, que ningún delito hay mayor ni se castiga menos. Digo que no le hay mayor en materia de hurto, porque el que coge a un rico lo que tiene, quita su hacienda a quien por ventura le sobraba; mas estos –de los que fingen, hablo– hurtan su hacienda, que la limosna es hacienda de los pobres legítimos, a miserables que no pueden vivir sin ella. Veis aquí por donde viene a ser más grave la injusticia<sup>181</sup>.

La indigencia era una realidad social en la época, debido especialmente a las guerras, la crisis económica y el desempleo. Las migraciones del campo a la ciudad, así como la vuelta de los mutilados de la guerra, supusieron un incremento del número de pobres, mendigos y vagabundos en las ciudades<sup>182</sup>. Algunos de ellos encontraron refugio en los hospitales y hospicios fundados para su atención; pero otros permanecieron abandonados en las calles, de la mano de Dios, dedicándose al pillaje más o menos organizado. Quintana debía de conocer bien a este sector de falsos mendigos que retrata en su novela, pues muchos de ellos se apostaban en las puertas de las iglesias a pedir limosnas y a estafar a los feligreses piadosos.

---

(“*Contribution à l'étude des sources de “Guzmán de Alfarache”*”, Montpellier, 1967, pp. 80-83 y 117-119) señala la presencia de pasajes similares en el *Liber vagatorum*, el tratado sobre vagabundos más antiguo compilado poco después de 1509. Estos estatutos tuvieron gran éxito en la literatura del siglo XVII y, entre otros autores, los recogieron igualmente Cervantes y Lope de Vega.

<sup>181</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 88.

<sup>182</sup> Sobre la cultura urbana del Barroco y sus principales consecuencias, vid. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, cit., pp. 226-267.

El tono jocosos y humorístico constituye el aderezo principal de este episodio. De hecho, el falso mendigo describe el acto de investidura precisamente porque lo considera gracioso. Esta escena es una parodia burlesca de las típicas ceremonias de ingreso en una institución, cuyas principales fuentes pueden hallarse en *La segunda parte del Lazarillo* (1555)<sup>183</sup>, *Rinconete y Cortadillo* (1613), *El culto graduado* de Castillo Solórzano (1626)<sup>184</sup> y el *Guzmán de Alfarache*.

Por último, Leandro abandona el mundo de la mendicidad para dedicarse a su verdadera vocación: el juego. Este entretenimiento de la infancia (“Era tan aficionado a los naipes que nunca nos apartábamos ellos de mi imaginación ni yo de su compañía”<sup>185</sup>) se convierte durante un tiempo en su profesión. Sin embargo, no todo son ganancias en el juego. Para recuperarse de las pérdidas, el personaje idea un ardid, que al final termina enredándose y culmina en el rapto de Feliciano el día de su boda. El relato analéptico de Leandro en la cárcel completa así uno de los hilos narrativos iniciales y explica el motivo de su ingreso en prisión.

Lo realmente importante de este relato es su pretensión moral, la cual encuentra varios cauces de expresión. En primer lugar, el narrativo, con el encarcelamiento de su protagonista en Salamanca. Leandro mismo admite su estado como un castigo divino por la suma de sus malas acciones. El otro cauce es verbal, ya que en diversas ocasiones se insiste en que no mejora de estado quien no cambia de costumbres, una idea que Quintana pudo tomar directamente de *El Buscón*<sup>186</sup>. Los cuatro cuadros del mundo marginal responden, en definitiva, a la máxima horaciana de

<sup>183</sup> La reunión del claustro para poner a prueba la sabiduría de Lázaro resulta ridícula en sí. La escena tiene como propósito escarnecer el sistema universitario (*Segunda parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 252 y ss.).

<sup>184</sup> La novela pertenece a la colección *Tardes entretenidas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908.

<sup>185</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 83.

<sup>186</sup> El protagonista, al verse perseguido por la justicia en Sevilla, toma la determinación de pasar a las Indias con su amante Grajales, “a ver si, mudando mundo y tierra” mejoraba su suerte (*El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006, p. 308).

enseñar entreteniéndolo. Quintana aprovecha el dechado picaresco para amenizar, pero sobre todo para censurar las lacras morales de estos cuatro sectores sociales, especialmente el robo, la violencia, la codicia y el engaño.

En la novela hay que destacar sobre todo la influencia de *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Las dos obras comparten, entre otras cosas, la inserción de numerosas digresiones en la narración con un propósito didáctico-moralizante. El cruce entre lo picaresco y lo ascético en el *Guzmán*, según Valbuena Prat, responde a la estética de contrastes del Barroco<sup>187</sup>, igual que la preponderancia de los contenidos morales sobre los recreativos constituye una manifestación del espíritu contrarreformista de la época.

Zimic, que también se hace eco de la influencia del *Guzmán* en la *Historia de Hipólito y Aminta*, establece, no obstante, diferencias en la emisión y perspectiva de los excursos. Así, en la novela de Mateo Alemán “el comentario moral es parte esencial de la experiencia del protagonista” mientras que en la historia de Quintana, según él, dependen del autor. Es posible admitir que la abundancia de comentarios en *Hipólito y Aminta* resulte cansina al lector y uniforme estilísticamente, pero no se puede aceptar que sean ajenas a las vivencias de los personajes y no se inserten a tenor de los hechos narrados, ya que en la novela de Quintana no existe una disociación entre la narración y la doctrina, bastante superpuestas en conjunto<sup>188</sup>.

Además del *Guzmán*, también en la novela se percibe la huella de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, sobre todo por la superposición moral y narrativa. Entre las similitudes, en el episodio de Leandro late la actitud observadora del protagonista. Más que participe de la acción, el pícaro relata aquello que contempla: el

<sup>187</sup> Prólogo de la *Novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1966, V, pp. 159-160.

<sup>188</sup> Para Zimic (“Francisco de Quintana, un novelista olvidado”, cit., p. 227), los comentarios también perjudican la unidad de la obra y ralentizan el tiempo del discurso.



comportamiento de los gitanos, los mendigos, las mujeres del rufián... Solo interviene en la acción al final de la aventura cuando trama y lleva a cabo el engaño a sus compinches.

En definitiva, el episodio de Leandro es un relato que, aun con sus diferencias, comparte algunos rasgos con las novelas picarescas, como son el carácter autobiográfico, la crítica social, el retrato de los espacios marginales y el propósito moral, igual que los tres hitos del género: el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*<sup>189</sup>. Sorprenden, no obstante, algunos detalles en este episodio como, por ejemplo, la idealización del ambiente carcelario, donde los personajes nobles y de maneras caballerescas reciben trato de favor del alcaide, en contraste con las vejaciones y el maltrato físico de los restantes pícaros<sup>190</sup>. Pablos, sin ir más lejos, describe su paso por la cárcel en las circunstancias esperables: “Entré en la casa con la cara rozada de puros mojicones, y las espaldas algo mohínas de los varapalos”<sup>191</sup>.

2.2.6. Por último, la novela de Quintana rinde también homenaje a las historias de cautivos, cuya tradición se remonta a las composiciones anónimas del Romancero. En el Siglo de Oro se produce el auge del género con una considerable aparición de relatos, la mayoría de ellas insertos en novelas más extensas. Cervantes parece ser el impulsor del género al intercalar una importante colección de episodios sobre cautivos en la *Galatea*, las *Novelas Ejemplares*, el *Persiles y Segismunda* o el *Quijote*. Otros autores, como Góngora, Lope de Vega o Castillo Solórzano, también sucumbieron a la moda: el primero escribiendo romances, el segundo, novelas (*Guzmán el Bravo*) y el tercero, relatos (*La ingratitude castigada* en *La quinta de Laura* o *La historia de Rugero y Madama Flor* en *Las harpías en Madrid*). El motivo también aflora en las novelas bizantinas de la época, como ocurre en *Angelia y Lucenrique*, donde los dos jóvenes sufren cautividad en Fez. El éxito del género de

<sup>189</sup> Aunque esta última novela no se publica hasta 1625, sus manuscritos circularon por los círculos literarios desde 1604, por lo que fue una obra muy conocida antes de llegar a la imprenta.

<sup>190</sup> Recuerda al trato caballeresco que recibe Abindarráez de don Rodrigo de Narváez, alcalde de Antequera y Álora.

<sup>191</sup> *El Buscón*, ed. cit., p. 256.

cautivos se debió tanto a la literaturización de una realidad social como al exotismo de su ambientación.

Todo el episodio de Hipólito y Aminta en Constantinopla presenta las dos características fundamentales del género: el desplazamiento de la acción a un país musulmán del Mediterráneo y la narración de las vicisitudes de los protagonistas durante su estancia en tierras musulmanas. En la novela se repiten, además, otros motivos distintivos de esta modalidad narrativa, tales como las circunstancias del apresamiento, la deferencia con el cautivo –aunque en este caso solo al principio– y el engaño en la huida. Como en todas las historias de cautivos, también el asunto religioso cobra una especial relevancia, y no sólo en el plano ideológico, sino también en el narrativo, ya que contribuye al avance de la acción. La abjuración y conversión de Alí, Lidora y Rezuán manifiesta, por su parte, el compromiso religioso del autor. De este modo, la ambientación oriental resulta no solo un tributo al género renacentista sino un recurso narrativo fundamental para el proselitismo religioso.

2.2.7. Cambiando de género, y a pesar de sus diferencias discursivas y de finalidad<sup>192</sup>, en la *Historia de Hipólito y Aminta* se aprecian algunos vestigios del género dramático. Es indudable que el éxito de la nueva fórmula teatral, su amistad con el Fénix así como la lectura o asistencia a la representación de sus comedias influyeron de alguna manera en la incorporación de elementos de tipo escénico en su obra. La marca del teatro áureo en la ficción se percibe especialmente en el enredo de los nudos narrativos, donde se intrinca la acción, se acumulan los conflictos y el dinamismo domina la escena. Entre estos episodios de confusión y enredo puede destacarse el rapto de Feliciano en la venta, donde todos los elementos secuenciales contribuyen a la sensación de desorden y desconcierto, tales como el apagón de las luces, el desplome de la pared con el consiguiente estruendo, la caída de Hipólito –ridícula a

<sup>192</sup> Baquero Goyanes, siguiendo a Lope, señala como elemento común de la comedia y la novela el dar contento y gusto al pueblo; y, como rasgos diferenciales, las estructuras, técnicas y expresiones. Para Gracián, la similitud reside en el público que leía estas obras, los pajes y las doncellas de labor (“Comedia y novela en el siglo XVII”, *Serta philologica in honorem Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 13-19).

pesar del tono empleado—, el gran alboroto en la estancia, etc., etc. La simultaneidad de acontecimientos, así como la rapidez y la complicación de los hechos, otorgan a la escena cierto toque dramático muy característico de las comedias lopescas.

Igualmente, presenta un sesgo cómico el movimiento en tropel de los villanos a la zaga de Hipólito en el discurso primero. La marcha confusa y desordenada les concede ese carácter ridículo y chusco de los personajes lerdos y bobos del teatro popular, en los que el atolondramiento, la ignorancia y estupidez constituyen sus principales señas de identidad. También en *Experiencias* existe una escena similar de tintes grotescos en el libro primero donde interviene un alcalde palurdo y necio. La caricatura manifiesta, en definitiva, el desprecio de Quintana por el mundo rural en contraste con su habitual *laudatio* urbana.

Otras escenas semejantes de enredo y confusión típicas del teatro contemporáneo se aprecian al final del discurso tercero, cuando tiene lugar el lance entre Alejandro e Hipólito, un enfrentamiento, por otra parte, escasamente verosímil y convincente. También puede advertirse en la intriga urdida en las fiestas de Alcalá, que culmina con fatales consecuencias. Este infortunio del protagonista guarda cierta similitud con el episodio de la posada durante el rapto de Feliciana. La caída al suelo por segunda vez desde un piso alto puede ser simplemente una casualidad narrativa<sup>193</sup> pero, conociendo la profundidad de su autor y continua finalidad moralizante, es posible entrever en esta circunstancia cierto sentido simbólico, ya que de alguna manera redundante en el concepto de fatalidad humana: la incapacidad del hombre de modificar su propio destino e incluso en la ironía del azar que hace tropezar al hombre dos veces en la misma piedra. En la vida todo es cíclico, repetitivo, igual que la estructura narrativa de las secuencias o la circularidad espacial. Una interpretación algo más peregrina, pero posible, es que el autor se refiera

<sup>193</sup> La caída de Hipólito al derrumbarse el muro de la posada es la primera de un sinfín de caídas posteriores, literales o figuradas. Este rasgo es propio de la comedia nueva, donde el motivo presentaba distintas formas: caída del caballo, del muro de la casa, en las aguas del río, en la sala de palacio... Vid. las *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. cit., p. 117.

con esta nueva caída a la inclinación connatural del hombre al pecado<sup>194</sup>, a pesar del plano de superioridad moral de Hipólito.

El enredo escénico también se produce a las puertas de la posada en Alcalá, cuando los amigos de don Enrique hacen elucubraciones inauditas respecto a la identidad de Constanza y su primo, o en Salamanca, cuando Hipólito imagina las intenciones de Alejandro. De igual forma, presenta ribetes teatrales la escena en la que se reencuentran don Jerónimo y doña Ana tras el parto. La conformación dramática de la secuencia con su delimitación espaciotemporal, los paréntesis explicativos sobre las actitudes de los personajes, a modo de acotaciones, y el diálogo en estilo directo de los actantes contribuye a dilución de los límites discursivos.

A este tenor, en las entradas y salidas de los personajes en la isla Icaria también asoma cierto toque dramático. La isla es equiparable a un escenario teatral en el que los personajes hablan y actúan ante el lector-espectador. A este espacio se incorporan nuevos personajes que entran y salen del marco escénico, igual que un actor lo hace a las tablas. Los primeros en llegar a la cueva, tras Hipólito y Jacinto, son Marcela y Rezuán. Tras narrar sus episodios, Jacinto y Rezuán salen al mar para recuperar a Vitoria que se ha quedado en el bajel turco. Y, por último, regresan hasta allí nuevamente con la joven y don Juan. El reencuentro tiene lugar en el espacio-tablado de la gruta donde narran sus aventuras, a la vez que nos informan a través de analepsis completivas de todo lo sucedido fuera del marco de la isla en el mar. Caracteres análogos ofrecen las ventas y posadas donde se reencuentran los personajes y narran sus peripecias<sup>195</sup>.

<sup>194</sup> Siguiendo la expresión popular de que “el hombre es el único animal que cae dos veces en la misma piedra”.

<sup>195</sup> La posada posee un valor simbólico en el Barroco, ya que está relacionada con la *peregrinatio vitae*. Suele ser lugar de encuentro de los personajes y un espacio habitual para el relato de historias, caso de la venta de Juan Palomeque en *El Quijote*. En *Hipólito y Aminta*, los personajes se hospedan tanto en ventas de camino como en posadas de ciudades y es uno de los escenarios elegidos para la narración de historias, igual que la cárcel o la gruta de la isla Icaria.

Asimismo las apariciones y desapariciones de los personajes durante el trayecto de vuelta a Madrid en el discurso octavo trazan en la novela cierta pincelada dramática. Fulgencio, Aminta y don Carlos se encuentran fuera de escena: el primero, apostado en el camino para controlar al bando enemigo; los otros dos, en paradero desconocido. El camino es el marco de encuentro de todos los personajes: incluso Leonardo y Feliciano, después de seis discursos, se incorporan a la comitiva. El movimiento de los personajes, con sus apariciones, desapariciones, ausencias y reencuentros, asemeja la dinámica teatral con las continuas entradas y salidas de los personajes en escena. Para el profesor Gómez Canseco, la confluencia de géneros característica de la ficción en prosa emana de la tragicomedia, y concretamente de la *Celestina*, una obra que leyeron todos los autores del siglo XVI y que influyó en la forma, el estilo, los personajes y el argumento de buena parte de la literatura posterior<sup>196</sup>. Aunque no se puede hablar de concomitancias, aparte de la finalidad moralizante y algún detalle más, la *Historia de Hipólito y Aminta* está trazada estructuralmente como una sucesión de cuadros escénicos al estilo de la tragicomedia de Rojas con ambientaciones espacio temporales concretas, tales como la posada de Leonardo, la cárcel, Constantinopla o la isla Icaria.

Por último, los numerosos paréntesis insertos en la narración desempeñan una función similar a la de la acotación en el texto teatral, especialmente por indicar los gestos y movimientos de los personajes, como por ejemplo en los siguientes casos: “(a este tiempo se le caía a pedazos el corazón por los ojos desecho en cristalinas lágrimas)” (fol. 148); “y aún más que todos Leonardo (si bien encubierto)” (fol. 31v); “le dije (siempre con voz baja)” (fol. 46 v); “(aquí no pude detener, aunque con recato, la risa)” (fol. 86); “se llegó a ella (que aún se tenía cubiertos con la mano los ojos esperando la satisfacción de mi afrenta)” (fol. 109).

2.2.8. Respecto a las fuentes del material sapiencial, hay que subrayar primeramente como rasgo general la variedad tanto de las materias como de la procedencia. Quintana inserta reflexiones sobre

<sup>196</sup> Gómez Canseco, *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, cit., p. 21.

cuestiones muy diversas: morales, filosóficas, teológicas, científicas, históricas, políticas, sociales e incluso estilísticas. Para refrendar su pensamiento, se apoya en las autoridades de los diversos campos del saber, con una especial atención a los filósofos y teólogos. Por las referencias y citas de los excursos, en la *Historia de Hipólito y Aminta* se aprecia la influencia de la *Biblia* en el uso de tópicos, tales como el *vanitas vanitatum* del *Eclesiastés*, la vida como valle de lágrimas de los *Salmos* o las referencias a las epístolas de San Pablo; los padres de la Iglesia, especialmente San Gregorio, San Jerónimo y San Dionisio; numerosos filósofos como Aristóteles, Epicuro, Séneca, Boecio o Santo Tomás; autores clásicos, sobre todo latinos, tales como Virgilio, Horacio, Ovidio, Cicerón, Quintiliano o Propertio; e historiadores como Plinio. Las fuentes de las reflexiones científicas resultan más imprecisas, sobre todo por la falta de referencias y su carácter indirecto. Solo el discurso de Aminta sobre las propiedades de la luz menciona explícitamente la referencia. Más limitado en conocimientos sobre asuntos científicos, Quintana debió de recurrir a los manuales existentes en la época sobre estas materias.

Dada su vasta formación, es probable que el autor leyera de primera mano muchos de los libros de donde extrajo las citas de la novela. Por sus estudios de filosofía y teología, debía de conocer bien la *Biblia*, los textos patrísticos, a los filósofos antiguos y escolásticos, y a autores clásicos como Séneca, Horacio o Cicerón. Aunque también, como la mayoría de sus contemporáneos, tenía encima de su escritorio libros de polianteas y colecciones de apotegmas<sup>197</sup>.

La moda literaria de insertar digresiones y citas en las novelas, procedente del *Guzmán de Alfarache*, adquiere notable desarrollo en el primer tercio del siglo XVII como resultado del espíritu moralista y contrarreformista de la época. No se puede obviar tampoco al respecto la influencia del *Peregrino* de Lope en la novela. Quintana, además de adoptar el recurso, imita la técnica de iniciar cada discurso con una extensa reflexión sobre el tema que va a desarrollar a continuación. Las autoridades mencionadas en las ingresiones son, además, prácticamente las mismas: Aristóteles, Santo Tomás, Horacio, Cicerón y Séneca.

<sup>197</sup> Véase más arriba la nota 122.

2.2.9. Respecto a las fuentes de las composiciones líricas son tan variadas como su conformación. En los poemas alternan las estancias italianas –los sonetos y las octavas reales– con las estrofas populares castellanas –los romances, las cuartetas y las redondillas–; el tono elevado, grave y culto con el humilde, jocoso y sencillo; los asuntos amorosos, siguiendo los parámetros de la poesía cortesana castellana y el modelo italiano petrarquista, con otros temas de origen clásico (*Beatus ille*) y circunstanciales. Por último, en el conjunto merece una mención aparte el poema colofón sobre las fiestas de Santiago el Verde, tanto por la extensión como por el hibridismo temático y estilístico.

Las composiciones amorosas de tono elevado comparten tanto elementos del dechado culto cortesano-provenzal como de la poesía petrarquista y neoplatónica. Del primer movimiento el yo lírico adopta el vasallaje, la *religio amoris*, el tormento amoroso y la artificiosidad conceptual. Esta poesía provenzal llega a Castilla a mediados del siglo XIV después de pasar por el tamiz del *Dolce Stil Nuovo*, del que incorpora el tópico de la *donna angelicata*. La adaptación al nuevo contexto social, religioso y moral supone la incorporación de una serie de variantes, cuyas huellas se dejan ver en la nueva poesía. Así, por ejemplo, la amada no se muestra altiva, sino virtuosa, el galardón carece de connotación erótica y siempre existe un obstáculo en la relación. Los moldes métricos se amplían con la aparición de nuevos tipos de coplas y en el plano estilístico predominan la alegoría y el conceptismo. Las imágenes pertenecen primordialmente a los ámbitos militar y religioso, ya que el poeta concibe su amor como una batalla y como un calvario interior parecido al de Cristo. Todos estos rasgos afloran en las composiciones de *Hipólito y Aminta*, donde los amadores encumbran a sus damas, alaban su belleza, virtud y honestidad y las sirven con lealtad. Tampoco olvidan el secreto de orígenes medievales para no manchar su honor. Igualmente solicitan correspondencia amorosa y en su ausencia se lamentan de su estado. Pero en todos los poemas el amor es más espiritual que humano. En el plano estilístico, las composiciones de Quintana despuntan primordialmente por los juegos conceptuales, las paradojas, las antítesis y las alegorías.

Por otra parte, la influencia de la tendencia italiano-petrarquista resulta capital en los poemas. En el discurso primero, el narrador refiere

incluso la filiación del poema de Leonardo con la poesía de Petrarca: “Y así pudo percibir las estancias siguientes a imitación del Petrarca, en la canción que comienza: No produjo jamás cosa más bella”<sup>198</sup>. Para las composiciones de extracción italiana, Quintana emplea sobre todo las estancias y los sonetos, de igual modo que el maestro. Y el amor expresado es de conformación neoplatónica, con ciertos tintes místicos. De igual modo, el poeta analiza y expresa sus sentimientos íntimos y la naturaleza se conmueve ante el dolor del poeta en algún caso: “Estos montes que altivos / le dan al Tajo casa de aposento, / parece que están vivos, / pues repiten mis quejas por el viento, / que en pena tan crecida, / para sentir los montes tienen vida”<sup>199</sup>. El lenguaje también es más natural y directo y el yo lírico emplea las típicas metáforas petrarquistas, sobre todo las imágenes procedentes de los astros y la naturaleza, tales como estrella, sol, etc. Puede que Quintana conociera, si no completa, sí parte de la poesía del *Canzoniere* de Petrarca y de Garcilaso por las resonancias que deja en sus poemas. La huella del poeta toledano se manifiesta especialmente en las estancias que Hipólito canta en respuesta a los lamentos amorosos de Leonardo en el discurso primero, algunos de cuyos versos aparecen unas líneas más arriba.

Al lado de estas dos tendencias más destacadas, habría que subrayar también la impronta de la poesía clásica, manifiesta sobre todo en el poema del *Beatus ille* interpretado por Leonardo durante la celebración de sus nupcias con Feliciano. Por los ecos de la *Oda a la vida retirada*, además de leer a Horacio, Quintana debió de recrearse en las composiciones del poeta conquense<sup>200</sup>.

<sup>198</sup> *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 15v. La inspiración del poema se encuentra en la canción CXXXV de la primera parte del Cancionero que comienza con el verso: “La más extraña cosa / que en extranjero clima existió nunca”, ed. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, vol. I, p. 483.

<sup>199</sup> *Ibid.*, fol. 17v.

<sup>200</sup> Vid. los artículos de Begoña López Bueno, “*Beatus ille* y Lope (a vueltas con un “Cuán Bienaventurado”)”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 197-212, y Valentín Núñez Rivera, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en Begoña López Bueno (ed.), *La Elegía*, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 167-213.



Sólo en dos poemas asoma la influencia de la poesía popular. Uno, el romance amoroso que empieza con el verso “Después que de la cabaña”, que trata sobre los celos desmedidos del pastor Bras. Y otro, una composición circunstancial, humorística, sobre la calle Mayor de Madrid el de la feria de San Miguel. Tanto el carácter de los personajes, el metro empleado –el romance–, como el tono jocoso emparentan ambas composiciones con la poesía tradicional española. Sus principales afluentes son los romances y letrillas de los poetas contemporáneos, así como la poesía popular del teatro de Lope.

La última composición de la novela, la más extensa, es una *Descripción de la fiesta de Santiago el Verde* en el Sotillo durante el primer fin de semana de mayo<sup>201</sup>. Su principal rasgo es el cruce de tendencias, consistente en la alternancia de tonos jocosos y graves, la combinación de discursos narrativos y descriptivos, el empleo de la octava real italiana, la inserción de escenas costumbristas, la variedad de asuntos y las alusiones mitológicas, entre otros rasgos. El poema resulta, en definitiva, una miscelánea de elementos muy diversos, para la que se pudo inspirar en la comedia cortesana de Lope *Fiesta de Santiago el Verde*, a pesar de las diferencias discursiva y temática<sup>202</sup>.

2.2.10. Por último, no puede soslayarse el parentesco que tienen las dos novelas de Quintana. Aparte de establecer una continuidad creativa en su producción novelística, *Experiencias de amor y fortuna*

<sup>201</sup> La fiesta de Santiago *el Verde*, de larga tradición en Madrid, se celebraba cada primero de mayo en una isla del Manzanares para festejar a los santos San Felipe y Santiago el Menor. Se empezó a conocer como la romería de Santiago *el Verde* para distinguirla de la festividad de Santiago el Apóstol, y porque coincidía con la fecha en que comenzaban a verdear los árboles. Era la romería de los Austrias, como prueban las octavas que le dedica Quintana a la familia reinante al final del poema. La coincidencia de la muerte de Felipe IV, el 1 de mayo de 1665, con la celebración de la romería supuso su traslado al 15 de mayo, concurrente con la festividad de san Isidro. La romería es descrita también por Lope en la comedia *Fiesta de Santiago el Verde* y mencionada por Quevedo en la *Perinola*. Góngora le dedica una letrilla burlesca “No vayas, Gil, al Sotillo”, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1988, pp. 146-148.

<sup>202</sup> Vid. Elsa Graciela Fiadino, “El juego festivo en Santiago el Verde de Lope de Vega”, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_057.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_057.pdf).

constituye el modelo o referente más directo de la *Historia de Hipólito y Aminta*. Cruz Casado califica las dos novelas como “dos narraciones bastante parecidas”<sup>203</sup>, fundamentándose tanto en la fábula como en la estructura compositiva. Entre otros rasgos comunes, destaca la caracterización de los dos protagonistas, el espíritu caballeresco, las aventuras peregrinas, los cautiverios en tierra árabe, los comienzos *in medias res*, la interpolación de historias secundarias y la inserción de composiciones poéticas o de numerosas digresiones. Pero mantienen también diferencias notables como, por ejemplo, las semejanzas entre Laura y doña Clara o Aminta y el desenlace de las cuatro historias amorosas principales<sup>204</sup>. Sin embargo, aparte de estos motivos existe un rasgo que trasciende todo el material narrativo y establece un puente de unión entre las dos novelas, como resulta el propósito moralizador. Quintana pretende en ambas obras el aleccionamiento religioso y moral de los lectores, ampliando de esta manera el público formado por los fieles que asisten a las celebraciones religiosas. La literatura se instituye así en un medio de refuerzo y fijación de los mensajes predicados en las homilias.

Aparte de estos rasgos, las dos novelas comparten una misma filosofía de la existencia, con nociones y tópicos comunes, como la pugna en el binomio fortuna-providencia, la condición pecaminosa del hombre, la vida como valle de lágrimas o la *peregrinatio* ascética. También en las dos novelas existen planteamientos amorosos análogos, una misma percepción de la mujer y una similar concepción maniquea de los personajes. Todos estos rasgos establecen una línea invisible entre las dos novelas, de tal forma que *La Historia de Hipólito y Aminta* constituye una extensión del proyecto iniciado en *Experiencias*.

Concluyendo, Quintana aprovecha, como la mayoría de los escritores de la época, todos los materiales de la tradición literaria. Adopta del caudal narrativo las aportaciones de las colecciones de cuentos, especialmente el marco escénico para la inserción de historias, y elementos de todos los veneros novelísticos, sobre todo de los dechados

<sup>203</sup> *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. cit., p. 416.

<sup>204</sup> Nos referimos a las relaciones amorosas de Feniso con Laura y doña María, por un lado; e Hipólito con doña Clara y Aminta, por otro.

bizantino, cortesano, sentimental, de caballerías, pastoril y picaresco; inserta del ámbito sapiencial, el legado de los libros de anécdotas, refranes y apotegmas; imita del género dramático algunos de sus recursos, primordialmente el dinamismo; y recoge de la cantera poética, todos los aportes de la poesía culta y popular. Su producción novelística resulta, en definitiva, un compendio bien armonizado de todas las tendencias existentes en el Siglo de Oro, a las que a su vez imprime un sello narrativo personal fácil de reconocer.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. FUENTES PRIMARIAS

Ágreda y Vargas, Diego de, *Novelas morales*, Valencia, Felipe, Pincinali, 1620.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 2007-2009.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1627.

— *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Imprenta de Jaime Romeo, 1640.

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

— *Tardes entretenidas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908.

— *Jornadas alegres*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

— *Las harpías de Madrid y coche de las estafas*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

— , *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Crítica, 2001.

Contreras, Jerónimo de, *Selva de aventuras*, Palencia, Simancas, 2005.

*El caballero Zifar*, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1993.

Góngora, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1988.

Heliodoro, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. Emilio Crespo Güemes Madrid, Gredos, 1979.

*Novelas cortas del siglo XVII*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2010.

Núñez de Reinoso, Alonso, *Historia de Los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

Petrarca, *El Cancionero*, ed. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006.

Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972.

San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

*Segunda parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

Tacio, Aquiles, *Dafnis y Cloe. Leucipa y Clitofonte*, ed. M<sup>a</sup> Luz Prieto, Madrid, Akal, 1999.

— *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

— *Fiestas de Denia*, ed. M<sup>a</sup> Gracia Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 2004.

Timoneda, Juan, *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978.

## 2.FUENTES SECUNDARIAS

Álvarez de Baena, Joseph Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1789-1790, 2 vols.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.

Baquero Escudero, Ana L., “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *RILCE*, 4 (1990), pp. 19-42.

Baquero Goyanes, Mariano, “Comedia y novela en el siglo XVII”, en *Serta philologica in honorem Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

Bataillón, Marcel, *Erasmus y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1950.

Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.

Brunet, Jacques Charles, *Nouvelles Bibliographiques Recherches* París, Chez Silvestre, 1834, III.

Carilla, Emilio, “La novela bizantina en España”, *Revista de Filología española*, 49 (1966), pp. 235-236.

Caro Baroja, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sarpe, 1978.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *El español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, ed. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 271.

Chenot, Beatriz, “Vie madrilène et roman byzantin dans l’oeuvre de Francisco de Quintana”, en M. Chevalier, *Traditions populaires et difusión de la culture en Espagne (XVI-XVII siècles)*, Burdeos, Presses Universitaires, 1982, pp. 131-148.

Cotarelo y Valledor, Armando, *Las jornadas del Cardenal*, Madrid, 1944.

Cruz Casado, Antonio, “*Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*”: *un libro de aventuras inédito*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989.

“Secuelas del *Persiles*”, *AIH*, Actas XII (1995), tomo II, p. 147.

Colón Calderón, Isabel, *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres*, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, Ámsterdam, Rodopi, 8 (1989), pp. 111-124.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Tirso de Molina. Investigaciones bibliográficas*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1893.

Cros, Edmond, *Contribution à l'étude des sources de "Guzmán de Alfarache"*, Montpellier, 1967.

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

Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamerica/Vervuert, 2006.

Ferreras Tascón Juan Ignacio, *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, Madrid, Laberinto, 2009, tomo II.

Fiadino, Elsa Graciela, "El juego festivo en *Santiago el Verde* de Lope de Vega",  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_057.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_057.pdf).

García Gual, Carlos, "Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus orígenes de la novela", en Raquel Gutiérrez Sebatián y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.

Gauna, Felipe de, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, 1926, 2 vols.



Gómez Canseco, Luis, *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis, 2005.

Gómez Ranera, Alejandro, (*Compendio de la historia de España desde su origen hasta el reinado de doña Isabel II*, Madrid, Imprenta Alejandro Gómez Fuentenebro, 1863.

González de Amezúa, Agustín, “Formación y elementos de la novela cortesana”, en *Discurso de recepción pública en la Real Academia Española*, Madrid, Tip. de Archivos, 1929, reimpreso en *Opúsculos histórico literarios*, Madrid, CSIC, 1951, vol. I, pp. 194-279.

González Mas, Ezequiel, *Historia de la literatura española*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. 3, p. 405.

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

Infantes, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid, Biblioteca Litterae Calambur, 2006.

Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Obras publicadas e inéditas*, ed. Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 2, 1859.

Márquez Villanueva, Francisco, “Bonifacio y Dorotea: Mateo Alemán y la novela burguesa”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 59-88.

- Lepe García, M<sup>a</sup> Rocío, “El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano I y II: la impronta bizantina y sentimental”, *Etiópicas*, Universidad de Huelva, 4 (2008), pp. 21-76 y 89-130.
- *Historia de Hipólito y Aminta de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica*, director Valentín Núñez Rivera, Universidad de Huelva, 2013.
- López Bueno, Begoña, “*Beatus ille* y Lope (a vueltas con un “Cuán Bienaventurado”)”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 197-212.
- López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- Lozano-Renieblas Isabel, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Bulletin of the Cervantes Society of América*, 22 (2002), pp. 111-126.
- Morell Torrademé, M<sup>a</sup> Pineda, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1990.
- Núñez Rivera, José Valentín, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en Begoña López Bueno, *La Elegía*, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 167-213.
- Parker, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

Pfandl, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. Jorge Rubio, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.

Profeti, María Gracia, *Fiestas de Denia*, con apostillas históricas de B. J. García García, Florencia, Alinea Editrice, 2004.

Ruiz, Pedro, “Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo”, en *Historia de la literatura española: el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2010, vol. 3.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988.

— y Javier GUIJARRO CEBALLOS, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid, Eneida; Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

Ticknor, George, *History of Spanish literature*, Boston, Ticknor and Fields, 1851.

Trabado Cabado, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El Cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, CSIC, 2001.

Val, Joaquín del, “La novela española en el siglo XVII”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, ed. cit., p. LXXIV.

Valbuena Prat, Ángel, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1966.

Vilanova, Antonio, “El peregrino andante en el Persiles de Cervantes”, en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 326-409.

Villanueva, “Historias fabulosas y novelas”, en *Ocios de españoles emigrados*, 1825.

Zimic, Stanislav, “Francisco de Quintana: un novelista olvidado”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51 (1975), pp. 169-229.