

La “herencia de Amyot”: La crítica de la novela de caballería y los orígenes de la novela moderna¹

MARC FUMAROLI*

UNA POLÉMICA DE CÉLINE CONTRA AMYOT A FAVOR DE RABELAIS

Louis-Ferdinand Céline no es una autoridad de la historia literaria francesa ni de la historiografía de nuestra lengua. Eso no le ha impedido, sin embargo, saltar desde su propia autoridad de escritor, que no es pequeña, una bomba enorme en el terreno de los especialistas. Lo ha hecho como de paso, en una entrevista de sus últimos años publicada en la revista *El Mejor Libro del mes* bajo el título “Rabelais, falló el tiro”. Se trata de toda una tesis resumida en tres páginas, expuesta a bocajarro. Sainte-Beuve se habría contentado, ridiculizando a Boileau y su “Finalmente llegó Malherbe”², con rehabilitar a Ron-

*. Academie Française – Collège de France.

1. Una primera versión de este estudio, presentada en marzo de 1984 en una reunión del Renaissance Seminar de la universidad de Chicago y en el Center for Renaissance Studies, fue publicada en inglés en *Renaissance Quarterly*, vol. XXXVIII, n.º 1 (primavera de 1985), pp. 22-40. Como los prólogos o “dedicatorias” de Amyot, Gohory, Jodelle, etc., de las ediciones del siglo XVI citadas no están paginadas, dejo al cuidado del lector interesado la tarea de buscar su localización exacta. A fin de facilitarle esta búsqueda, me he esforzado en respetar tanto el orden como el sentido de las citas y las paráfrasis. Todas las citas y paráfrasis de *Don Quijote* remiten a la edición y a la traducción de Jean CASSOU para la “Bibliothèque de la Pléiade”, *L’Ingenieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, París, Gallimard, 1949. El lector podrá consultar la edición de Jean CANAVAGGIO de las “Œuvres romanesques complètes, 1”, aparecida en esta misma colección en 2001. [Las citas en español del *Quijote* han sido tomadas de la edición preparada por Martín de Riquer para Planeta en 1994. Se indican entre corchetes las páginas correspondientes a esta edición, n.t.].

2. Se trata de un conocido pasaje del *Arte poética* (1674) de BOILEAU en el que el tratadista francés sitúa a Malherbe como el representante de la regeneración de la poesía francesa, perdida en excesos: “Finalmente llegó Malherbe, y fue el primero que en Francia consiguió que se escuchara en los versos la adecuada cadencia...” [n.t.]

sard. Victor Hugo, en su “Respuesta a un acto de acusación” y después en *William Shakespeare y Promontorium somnii*, habría llegado incluso a rechazar la “claridad” de la “razón” francesa y las convenciones de la lengua “clásica”, mordazas ambas para el furor visionario del poeta. A los ojos de Hugo, Rabelais, junto con Dante y Shakespeare, se contaría entre los intérpretes supremos, cada uno en su lengua moderna, de ese más allá de la razón que había inspirado a Esquilo y Sófocles en la lengua de los antiguos griegos. Buscando un ancestro francés de su propio furor en prosa francesa y desechando la idea romántica de una “sociedad mundial de genios” o de un linaje transnacional de “faros” poéticos o artistas, Céline rechaza más allá de Malherbe, de la Academia, de Vaugelas y de su “reforma”, los orígenes de la “emasculación” literaria de la lengua nacional: Jacques Amyot. Preceptor del rey Enrique III, autor de una traducción de las *Vidas paralelas* de Plutarco, que fue el libro de cabecera de Montaigne, de la “gente honesta” del clásico siglo XVII e incluso de Rousseau, Amyot es a los ojos de Céline el verdadero iniciador de la esterilización del francés, lengua *hablada* por toda la comunidad del reino, mediante su conversión en un neo-latín escrito, reglamentado por una camarilla de academicistas y de puristas según el “buen uso” de la Corte y del hôtel de Rambouillet, y separado de la lengua popular. *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais deberían y podrían haberse convertido en los “clásicos” de un francés lengua vulgar y viva, que se habría beneficiado de su diversidad léxica desde lo bajo a lo alto de la sociedad (nobles y villanos, letrados e iletrados, provincianos y parisinos), y que habría encontrado en sus poetas la plenitud de sus potencias de expresión originales y orales. Sin embargo, “Rabelais falló el tiro”. Fue el obispo de la Corte y la Academia, Amyot, quien acertó. Los “reformadores” del francés bajo los reinados de Luis XIII y Luis XIV no hicieron sino extraer todas las consecuencias sistemáticas de la victoria del traductor de Plutarco, defecto grave y duradero para la lengua, la literatura y la cohesión francesas.

Esta tesis de Céline sobre el elitismo y el purismo de la lengua literaria clásica se apoya, en efecto, si bien indirectamente, en la línea clásica de la novela francesa tal y como la definió en 1670 otro obispo, Pierre-Daniel Huet, en su ensayo *Sobre el origen de las novelas*, publicado a modo de prólogo de la novela de Mme de La Fayette, *Zaïde*. Huet había inaugurado precozmente su carrera literaria y eclesiástica publicando a los dieciocho años, a imitación de Jacques Amyot, tres generaciones antes, una traducción de la novela pastoril griega *Los amores de Dafnis y Cloe*. La idea que defiende en 1670 sobre lo que debe ser la “buena” novela, por oposición a todas las formas peligrosas que puede adoptar este género de ficción entretenida pero fácil corruptora de las costumbres, proviene además en línea directa de Amyot, quien, en el siglo XVI, recomendaba ya como modelo la novela pastoril griega y estigmatizaba la descendencia libertina y delirante de las fábulas “milesias”, que habrían hecho las culpables delicias de los sibaritas afeminados de la Grecia asiática: las novelas de caballería. La conjunción entre el teórico Huet y la novelista La Fayette habría dado origen a un linaje novelístico aristocrático a partir de *La*

princesa de Clèves (1678), prácticamente ininterrumpido, ni siquiera por la Revolución de 1789: el *Adolfo* de Benjamin Constant, la *Urika* de Mme de Duras, el *Dominique* de Eugène Fromentin, *La puerta estrecha* de André Gide, *Un amor de Swann* de Marcel Proust; obras todas ellas escritas en la lengua neolatina y académica en la que Céline quiere ver una deserción aristocrática de la lengua hablada y viva del pueblo de Francia; todas ellas obras que ocupan a sus lectoras y lectores en la observación “de patas de mosca pesadas en telas de araña”, por retomar la fórmula de Voltaire dirigida contra las novelas de Marivaux; en otros términos, dramas de laboratorio entre personajes bien educados que no frecuentan al común de los mortales. En su reprimenda a Amyot y compañía, Céline apela desde su lengua extenuada a la de Rabelais. Pero a título de novelista, reclama como ancestro directo a Émile Zola que, nuevo Rabelais, hizo hablar al pueblo en su propia lengua y, rompiendo con una literatura confidencial para los privilegiados, representó las alegrías y miserias del común de los mortales.

De hecho, Jacques Amyot, con su clásica traducción de las *Vidas paralelas* de Plutarco, no sólo es el iniciador de esta prosa francesa elegante que ha llegado y terminado por ser, por mucho que le pese a Céline, la aristocrática medida de oro de la lengua literaria nacional. Traductor y prologuista de dos novelas griegas, *Dafnis y Cloe* y *Teógenes y Clariclea*, intervino además vigorosamente bastante antes que Pierre Daniel Huet en el dominio francés de la ficción narrativa, apartándola de la tentación “rabelesiana” que representaba a sus ojos la novela de caballería, y fijándole como meta ideal el retrato ingenioso de las pruebas de amor de las que no están exentos los jóvenes bien nacidos, bien educados y fieles.

CERVANTES, *DON QUIJOTE* Y LA CRÍTICA HUMANISTA-CLERICAL DE LA NOVELA DE CABALLERÍA

La primera parte de *Don Quijote* de Cervantes, publicada en 1605, es, como se sabe, una sátira de las novelas de caballería. Sin embargo, hay que destacar de entrada que la intención asignada claramente por el prologuista de la primera parte de esta sátira, a saber: “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballería” [p. 84], no es asumida plenamente nunca por el narrador de la novela, cuya doble identidad es esencialmente irónica, desde el momento en que Cervantes pretende conformarse con contar un relato oral que saca del misterioso Cide Hamete Benengeli. No es que este narrador *bifrons* se tome a la ligera el propósito anunciado por el prologuista. Sino que tiene mucho cuidado de presentarse humildemente como el instrumento dócil y modesto de este muy grande y noble propósito. Si se quiere descubrir la autoridad que su arte de cuentista admite y a la que remite, y a juicio de la cual somete su empresa de ficción, hay que entrar en la novela. Allí nos encontramos, sucesivamente, al cura del pueblo natal de don Quijote que, en el

capítulo VI, procede junto con el barbero al auto de fe de la biblioteca caballerisca del hidalgo, y después al canónigo de Toledo que, en el capítulo XLVII, dirigiéndose al cura, sitúa al mismo tiempo en la teología moral y en la retórica humanista los criterios del error *vulgar* propio de las novelas de caballería.

Detrás de estos dos personajes que, en grados jerárquicos diferentes, representan el magisterio eclesiástico y culto, se perfila en el relato la silueta de los alguaciles de la Santa Hermandad, tan preocupados por vigilar los desvíos de conducta de don Quijote como los dos eclesiásticos lo están criticando los desvíos de imaginación de los novelistas de caballería, esta *quidlibet audendi potestas* que el poeta pagano Horacio convierte en el principio inquietante e incontrolable de la ficción poética y literaria. Se puede dejar de lado la difícil cuestión de saber si el propio Cervantes comparte por completo el punto de vista del cura y del canónigo, o incluso la docilidad un tanto ostentosa que le presta al narrador frente a estas autoridades. El hecho es que, si se toma *Don Quijote* al pie de la letra, éste se presenta como el programa y el ejemplo de una reforma literaria de la ficción narrativa, que a su vez está al servicio de una reforma intelectual y moral de orígenes y motivos teológicos y eclesiásticos. Incluso teniendo en cuenta toda la “sustanciosa medula”³ que se le puede conceder hoy, *Don Quijote* representa, para su público contemporáneo y notablemente para el público francés que le hizo elogios, una de las manifestaciones más características de la Reforma católica aplicada a la literatura novelesca. Esta gran novela se hace eco, con un humor que las vuelve todavía más imperiosas, de las tesis del jesuita Antonio Possevino expuestas en su *Bibliotheca selecta* (1593) sobre la inmortalidad de las novelas de caballería, peligro para la sana razón cristiana⁴. Obra oficial a más no poder y extendida por todo el mundo católico, la *Bibliotheca selecta* se presenta a sí misma como un manual de buenas lecturas autorizadas a los buenos católicos: éstas están seleccionadas de acuerdo con los mismos principios severos que presiden la puesta de obras

3. Se trata de una expresión de Rabelais, con la que el escritor francés se refería al núcleo esencial que alimenta el espíritu de una obra o persona [n.t.].

4. POSSEVINO, Antonio, *Bibliotheca selecta*, Roma, ex Typ. Apostolica Vaticana, 1593, I.I, cap. XXV, p. 113. Este pasaje fue suprimido en la edición veneciana (1603). El título del epígrafe resume a la perfección su argumento: “*De Amadisis, et aliis ejusdem libris, quos variis linguis hoc novissimo saeculo editos, nobiles potissimum versarunt, magno pietatis damno, ad magiam vero, et ad sortilegia, denique ad haeresim ostio per eos patefacto. Cautio ad superius caput pertinens*”. El *Decamerón* de Boccaccio y el *Orlando furioso* de Ariosto, así como las novelas de caballería españolas y francesas, deben clasificarse entre los *venena Diaboli* que han de excluirse cuidadosamente de toda biblioteca cristiana. Se acusa a la moda de los *Amadís*, así como a la del *Pantagruel* de Rabelais, de haber abierto el camino en Francia a nada menos que la herejía luterana. Para Possevino, todas las novelas son una perversión diabólica de la imaginación, que conduce a la herejía, a la magia o a las artes alquímicas y, según él, la situación de Francia sería una prueba evidente de ello. Yendo más lejos que Amyot, Possevino parece conocer perfectamente la apologética de Jacques Gohory a favor de la novela de caballería, que analizo en la última parte de este estudio. Esta polémica es una respuesta tardía a las propias preferencias de Gohory, como veremos, y una respuesta al prólogo de Amyot de 1547, que ya era de por sí un ataque violento contra la ficción caballerisca. La importancia que otorga Possevino al peligro que éstas representan para el *nobiles potissimum* (la nobleza de espada, sobre todo) es la imagen inversa de la novela de caballería, presentada por sus apologetas franceses como una “escuela para los caballeros”.

culpables de herejía y de corrupción de las costumbres en el *Index librorum prohibitorum* por parte del Santo Oficio romano. En el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*, los argumentos del célebre autor jesuita que condena las novelas de caballería se encuentran en boca del canónigo de Toledo, sin que el humor haya rebajado esta severidad: las novelas de caballería son una amenaza para las costumbres de la catolicidad. Su objeto es divertir al pueblo ignorante sin edificarlo moralmente. Y si le divierten, es a base de transgredir todas las reglas retóricas de la verosimilitud y del decoro, sirviéndose de una extravagancia y de un gusto por la fealdad moral que repugnan a todo espíritu cristiano.

A estos argumentos de teólogo moral, el canónigo añade una crítica de humanista. El principio del relato de ficción, que es fuente de placer, no es ilegítimo en sí mismo. No obstante, la mentira de la ficción novelesca es más placentera cuando más se acerca a la verdad, y produce mayor deleite cuando más se conforma a lo verosímil y a lo posible. De esta paradoja emana el arte del suspense, inventado astutamente para sorprender a la mente del lector antes de colmarla. Ahora bien, la novela de caballería se aleja de lo verosímil y de la imitación de la naturaleza. No obedece al desarrollo orgánico que pretende que el relato de una acción debe tener un medio, un principio y un fin. El arte del suspense es por tanto desconocido para los autores de caballería. Por añadidura, éstos ignoran otra regla del arte, que recomienda el equilibrio armónico entre las diferentes partes de un relato. La novela de caballería es una especie de monstruo, de esos monstruos compuestos que justamente Horacio condena en su *Arte poética*. Repugnando al mismo tiempo al pudor y al buen gusto, este tipo de producción debe ser condenado y sus autores desterrados como peligrosos para la república cristiana.

En esta filípica contra las novelas de caballería se encuentran los argumentos tomados de Platón (la crítica de los poetas que distraen al espíritu de la Verdad y del Bien), de Horacio (la crítica en el *Arte poética* a los "irregulares" que se apartan de lo natural) y de la teología cristiana (la desvergüenza y la imaginación desenfadada de los poetas corrompen el buen sentido cristiano de los lectores). La doctrina poética y retórica, que en Francia llamamos la "doctrina clásica", está aquí expresamente asociada a una doctrina moral y espiritual de inspiración teológica y eclesiástica: la "honestidad de las costumbres" (la modestia y la cortesía), pero ante todo una firme voluntad y sana razón (garantes de una lealtad fiel y sincera al credo tridentino), requieren que la "recreación" literaria de los cristianos no sólo se pliegue a las exigencias antiguas del buen gusto, sino que concuerde también con las del juicio moral que exponen la fe católica y el magisterio de su Iglesia.

CLASICISMO HUMANISTA Y REFORMA CATÓLICA: CRÍTICA Y REFUNDICIÓN DE LA NOVELA DE CABALLERÍA

En esos mismos años se da en Francia y con mayor razón en Roma, capital de la Reforma católica, una preocupación similar por hacer converger lo *dulce* del

estilo y lo *utile* moral de la fábula, según la fórmula del *Arte poética* de Horacio. La “vuelta a lo antiguo” humanista y la Reforma católica conjugaron fácilmente sus propósitos literarios. Cuando Urbano VIII Barberini, papa y poeta, accedió al trono de san Pedro en 1623, hizo que brillara con un vivo resplandor en los ojos de toda Europa este “clasicismo cristiano”, que él mismo y sus amigos, Virginio Cesarini y Giovanni Ciampoli, ilustraban en sus composiciones poéticas, y cuya doctrina había sido enunciada por su maestro común en el Colegio romano de los jesuitas, el P. Famiano Strada, en sus *Prolusiones academicae*, publicadas en 1617⁵. Este “clasicismo cristiano” había sido ya, bajo los pontificados de Sixto IV, Julio II y León X, el programa literario y artístico de la Academia romana, muy cercano al de la Academia napolitana de Giovanni Pontano: había inspirado la *Arcadia* y el *De partu Virginis* de Sannazaro, los *Asolanos* de Bembo. El diálogo pastoril en lengua vulgar y los géneros poéticos neolatinos convenían a estos ejercicios refinados destinados a la delectación y a la edificación de los grandes letrados de la Europa católica. Ni en Francia ni en España, ni en las pequeñas cortes italianas como la de Ferrara, en la que trabajaron Ariosto o Taso, se reunían las condiciones para un arte literario tan elitista y purificado de toda escoria “gótica”. Los letrados, fuera de Roma o de la Nápoles aragonesa, debían tener en cuenta a un público aristocrático y popular cuya imaginación estaba alimentada por los relatos caballerescos. Los poetas debían emplearse en purificar esta antigua “materia” de la que no podían desprenderse, ya fuera penetrándola con una ironía indulgente, como lo hizo Ariosto, uno de los inspiradores de Cervantes, ya fuera imponiéndole, como lo hizo Tasso, una forma que la alinease todo lo posible con la crítica literaria humanista y la teología moral de los clérigos.

El canónigo de Toledo al que, en cierta manera, se le debe la conclusión de la primera parte de *Don Quijote*, es el intérprete español a principios del siglo XVII de ese gran movimiento de reforma, humanista y eclesiástico a la vez, de la herencia medieval y, principalmente, de su núcleo más acorazado, la novela de caballería. La polémica que el canónigo cervantino dirige contra ese género, tan popular entre la aristocracia de espada⁶ como entre el pueblo, no era nueva en España. Se ha relacionado a menudo la severidad del canónigo cervantino con los argumentos que asocian la extravagancia formal y la indecencia moral de las novelas medievales⁷, avanzados ya por Vives en su tratado *De institutione feminae christianae* (1523) y su *De dis-*

5. STRADA, Famiano, s.j., *Prolusiones academicae*, Roma, 1617. Ver mi libro, *La edad de la elocuencia*, Ginebra, 1980, reimp. París, 1994, pp. 190-202.

6. Con esta expresión se designaba en Francia a la vieja nobleza, cuyos títulos le habrían sido concedidos por una proeza militar, frente a la llamada aristocracia de toga, más reciente, que habría accedido al título nobiliario mediante su compra [n.t.].

7. Ver sobre todo BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, 11ª ed. en tres vol. Ginebra, Droz, 1991, t.I, cap. XII, pp. 651-656, y t. II, *Addenda et corrigenda*. Sobre la novela de caballería en lengua castellana, nos referiremos a partir de ahora a la síntesis de ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia, *La novela de caballería en España, entre Arturo y Don Quijote*, París, Champion, 2000.

ciplinis (1531). En Italia, una disputa célebre con resonancia europea había enfrentado a Tasso, defensor de su *Jerusalén liberada*, epopeya caballescica pero de inspiración claramente cristiana y que se plegaba en la medida de lo posible a las reglas de la poética y la retórica clásicas, con los críticos que veían en ésta demasiadas concesiones a las impurezas de la "materia" caballescica⁸. Ésta, que en efecto Tasso se habría esforzado por salvar disimulándola bajo las armaduras de la cruzada, no hacía sino persistir obstinadamente, a los ojos de los reformadores de la literatura y las costumbres, en el imaginario a la vez aristocrático y popular de la Europa católica del siglo XVI. Persistía de tal manera en la Francia de principios del siglo XVII que hubo que inventar los géneros de la "novela heroica" y de la epopeya cristiana para tratar de reconciliarla, siguiendo la vía abierta por Tasso, con los imperativos morales del magisterio eclesiástico y las reglas del arte dictadas por la crítica culta.

En el *Quijote*, el canónigo de Toledo recomienda a los autores de novelas y de epopeyas en lengua vulgar no romper de golpe con la "materia" caballescica, sino reformarla en profundidad al tiempo que se conservan algunos de los atractivos que la hacen del gusto del público:

[Las novelas de caballería] daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso [...]. Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente [...]⁹.

Tal y como es interpretada por el canónigo de Cervantes, la crítica poética y moral de la novela de caballería es mucho más conciliadora que la de Antonio Possevino o la de los enemigos de la *Jerusalén liberada*. No exige la muerte del pecador. Reconoce el inmenso y perdurable éxito del género caballescico. Comprende muy bien que éste se debe a la influencia que ejerce en la imaginación un mito medieval con el que los autores y lectores se identifican felizmente, la búsqueda de un héroe errante a través de inmensos espacios llenos de sorpresas y pruebas; este mito no es incompatible con el que sostienen las epopeyas clásicas, aunque la ignorancia de las reglas del arte haya dejado derivar a los relatos caballescicos hacia la indecencia y la

8. En lo que concierne a Tasso como teórico de la poética y su influencia, particularmente sobre Cervantes, ver FORCIONE, Alban K., *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismonda*, Princeton, 1972, p. 7, donde se cita a FARINELLI, A., *Italia e Spagna*, Turín, 1929, 2 vol., t. II, pp. 237-286. Los *Discursos del arte poética* fueron publicados en 1587 y los *Discursos del poema heroico* en 1594.

9. [Final del capítulo XLVII de la primera parte, pp. 569-570, n.t.] Ver FORCIONE, D. K., *Cervantes' Christian Romance, opus cit.*, p. 7, para la cuestión de las fuentes tassianas de las ideas del canónigo de Toledo.

abundancia desordenada; por el contrario, la reanudación artística y moralmente responsable de este hilo conductor autorizaría una variedad atractiva de tonos y estilos (el épico, el lírico, el trágico, el cómico), y un recorrido por los géneros más diversos de la elocuencia y la poesía. El canónigo abre un amplio campo a un género literario moderno y *sui generis*, heredero, en ciertos aspectos, de la novela de caballería. Contrariamente a lo que anunciaba el prólogo exclusivamente polémico de la primera parte del *Quijote*, la autoridad que el canónigo de Toledo representa dentro de la novela sólo ve defectos a combatir en la “materia” caballeresca: la cree capaz de sobrevivir por poco que esta “materia” reciba una forma tan elegante y nutritiva como deleitosa, y se le imponga un orden, una proporción, una unidad armoniosa, una imitación fiel a la naturaleza y un respeto por lo *verosímil* y lo *probable*, todas ellas leyes del arte de “enseñar y deleitar juntamente” que ignoraban los toscos autores medievales. En compensación, el canónigo de Toledo quiere reconocer a la “materia” caballeresca en sí misma sabores, una variedad deleitosa y una fantasía a las que sería una pena renunciar. Llega incluso a admitir que uno de los motivos del género caballeresco, la necromancia, inadmisibles para la razón cristiana pero placentero para la imaginación, puede ser retomado a título de ficción que se presenta abiertamente como tal en la novela heroica “reformada”. El canónigo entiende por tanto lo verosímil y lo probable de la novela caballeresca “reformada” en un sentido amplio. Pero no cede en lo que, a sus ojos, es lo esencial, la ejemplaridad moral del héroe. En la novela “reformada”, la atención del lector debe estar ligada a un héroe perfecto, cuyo carácter y pruebas reúnan “las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón” [p. 570]. No es cuestión de concederle, como lo hacían los escritores “góticos” con sus caballeros errantes, las aventuras adúlteras ni los “placeres del amor contento” que Corneille se jactará de haber expulsado de la representación trágica. Ninguna ambigüedad debe reposar tampoco sobre el carácter de los personajes secundarios: su honestidad y su deshonestidad claramente diseñadas alrededor del héroe ejemplar deben contribuir al sentido moral de la ficción. Esto no quita para que en esta definición *a priori* de un sustituto lícito para la vieja e impura novela de caballería subsista una tensión irresuelta, digamos “barroca”, entre el imperativo de un “cuerpo” narrativo armonioso y la ambición de hacer entrar en esta forma una gran variedad de tonos, estilos y géneros, entre el imperativo de verosimilitud y la indulgencia hacia lo extraordinario del que la imaginación no puede privarse por completo, entre el didactismo moral insistente y la fantasía. Es entre todos estos escollos donde la ingenuidad genial de Cervantes ha navegado sin cometer errores, recibiendo el aplauso universal.

Jacques Amyot crítico y reformador de la novela de caballería

La crítica, radical o conciliadora, de la novela de caballería ("novela" es una palabra exclusivamente francesa, el castellano sólo habla de "libros" de caballería) puso en crisis la ficción narrativa europea en el siglo XVI y abrió un nuevo capítulo de su historia. En 1605, *Don Quijote* y su maravillosa ironía suponen, por parte de Cervantes (que inventó la palabra 'novela', ficción corta verosímil inscrita en los "libros" de aventuras o contenida en una recopilación a parte, término destinado a hacer fortuna en inglés y en italiano), una conciencia y un conocimiento profundos de todos los términos, de todas las apuestas y de todas las soluciones ya ensayadas de esta crisis fecunda de la ficción narrativa. El concilio de Trento reunido en 1545 y el proyecto pontifical de reforma general de las costumbres en todo el grueso de la sociedad católica que se perfila detrás de este concilio, convocado oficialmente para reafirmar la ortodoxia teológica contra la herejía, es el verdadero desencadenante de esta crisis. Los reproches dirigidos por Erasmo y los erasmistas a los "libros" de caballería, retomados, agravados y sistematizados por las autoridades eclesiásticas atentas a partir de ahora hasta de las humildes lecturas de los fieles laicos, se convierten en los considerandos casi jurídicos de una puesta en el Índice y de una campaña de censura. En 1547, Jacques Amyot lanzaba en el prólogo de su traducción de las *Etiópicas* de Heliodoro (el otro título de *Teógenes* y *Clariclea*), dedicado al rey Francisco I que murió ese año, el ataque más sistemático contra la "novela" de caballería del que hasta entonces había sido objeto en Francia, su patria de origen¹⁰.

Este golpe maestro catapultó la carrera del joven humanista que recibirá pronto la tonsura, será proveído de beneficios eclesiásticos y ocupará puestos importantes en la corte de Francia bajo los reinados siguientes. De 1547 a 1552, Amyot viajó por Italia donde, entre otras misiones, estuvo a cargo de leer ante los Padres reunidos en la catedral de Trento una carta oficial del rey Enrique II, que explicaba por qué se negaba a enviar una delegación de preladados franceses al concilio. La asamblea no consintió esta lectura ofensiva¹¹.

10. La primera edición del texto griego fue publicada por Opsopaeus en 1534 a partir de un manuscrito que pertenecía a la célebre biblioteca del rey Mathias Corvino (ver CIORANESCU, Alexandre, *Vida de Jacques Amyot, según los documentos inéditos*, París, 1941, p. 49). Tanto la traducción de Amyot como su prólogo pudo haberlos conocido Cervantes, como supe por el generoso cervantista francés Agustín Redondo, al haber sido publicados en versión española, primero en Amberes en 1554, reeditados en Toledo en 1563, y más tarde de nuevo en Salamanca en 1581. Una traducción española de *Teógenes* y *Clariclea*, hecha directamente sobre el original griego, apareció en 1587.

11. CIORANESCU, A., *Vida de Jacques Amyot...op. cit.*, p. 62. Amyot se encontraba en Venecia, en el entorno del cardenal de Tournon, y su maestro le encargó leer la carta del rey en la catedral de Trento, el 1 de septiembre de 1551. El contenido de esa carta es un rechazo categórico de ver a la Iglesia galicana tomar parte en el concilio. El cardenal de Tournon y el embajador francés de Venecia, Odet de Selve, se guardaron bien de acudir allí. Enviaron a Amyot, poco conocido en esa época. Esto no quería decir que Amyot o su maestro el cardenal rechazaran la idea de una reforma católica. Lo que suponía un problema entonces era la disputa que enfrentaba al rey de Francia, jefe en cierto sentido de la Iglesia galicana, con el pontífice romano, sobre el procedimiento y los objetivos de un concilio ecuménico.

En 1557, le es conferida la educación de los futuros reyes Carlos IX y Enrique III. En 1560, el mayor de sus pupilos, que acaba de acceder a la corona con el nombre de Carlos IX, le hace “Gran Capellán de Francia”. En 1578, el menor, coronado con el nombre de Enrique III, lo nombra comendador de la Orden del Santo Espíritu, título raramente concedido sin pruebas de ascendencia nobiliaria. Nombrado obispo de Auxerre, Amyot se dedica a hacer aplicar la reforma disciplinaria tridentina en su diócesis y confía el colegio de su residencia episcopal a los jesuitas. En 1593, muere tras haber sobrevivido por poco al asesinato de su pupilo y bienhechor Enrique III. Humanista consumado, hombre de corte y hombre de Iglesia, Amyot es el prototipo mismo del obispo francés “reformado” en el sentido tridentino, que precede y abre el camino a Francisco de Sales y a Fénelon por sus dones de educador, su celo pastoral, y su abundante y brillante producción literaria. El odio, incluso retrospectivo, lo vuelve a uno perspicaz, y Céline vio con justicia en Amyot (y en la tradición moral y literaria que Amyot inaugura en Francia) a una autoridad de muy larga duración que los historiadores de la literatura francesa no han destacado lo suficiente.

Puede parecer extraño que una gran carrera de hombre de iglesia haya sido anunciada por la traducción de una novela de amor, ¡aunque ésta tuviera trece siglos de antigüedad!¹² De hecho, esta traducción de la *Historia etiópica de los amores de Teógenes y Clariclea* y su prólogo se precipitaban al auxilio del magisterio eclesiástico al que irritaba e inquietaba el extraordinario entusiasmo del público de la corte (y del rey Francisco I) por los *Amadís*, traducidos del español por Nicolas Herberay des Essarts. Es incluso probable que este entusiasmo le pareciera tan molesto a los teólogos franceses en tanto que favorecía o acompañaba al éxito de las obras de Rabelais, condenadas repetidas veces por la Facultad de teología de París. *Gargantúa y Pantagruel* tenían en común con los “libros” de caballería el ser formas abiertas, que apelaban a un imaginario común del pueblo y de la nobleza, pero se diferenciaban de éstos por su “sustanciosa medula” empapada en altas dosis de filosofía pagana y de erasmismo. El *Tercer Libro*, aparecido en 1546, algunos meses antes que la traducción de Amyot, no era como para tranquilizar a los teólogos de la Sorbona.

Dando a conocer al gran público francés la elegante, ingeniosa y casta novela de Heliodoro, inatacable por los humanistas, Amyot hacía un cortafuego, si no directamente a los “libros” de Rabelais, al menos a los *best-sellers* de Des Essarts, libre y gallardo adaptador en francés del *serial* español *Amadís de Gaula*. Las aventuras militares, mágicas y galantes de este caballero medieval eran irresistibles para los lectores franceses y más aún cuando su héroe, como el *Pantagruel* de Rabelais, era de la región; el hábil adaptador, para sacarle mayor partido, asignaba los *Amadís* en lengua castellana a un original

12. De hecho, en el momento en que Amyot preparaba su traducción, no era todavía sacerdote, sino profesor laico en la Universidad de Bourges. En 1547 recibió el beneficio de una abadía y tomó la tonsura (CIORANESCU, A., *ibid.*, p. 51). Salido de una familia modesta, estaba destinado por lo que se ve a una carrera eclesiástica; allí debió de conocer un gran éxito.

“galo” hasta la médula, ¡que pretendía haber consultado y restablecido él mismo en toda su frescura!

El primer libro de esta traducción, que conocerá un éxito enorme en Francia y suscitará numerosas imitaciones, había aparecido en 1540, con un dedicatoria a Carlos de Orleáns y de Angulema, hijo menor de Francisco I¹³. A continuación, a un ritmo cada vez más acelerado, aparecerán los siete libros siguientes. El séptimo libro, como algunos de los volúmenes precedentes, había sido introducido en 1546 de forma simple y haciéndose publicidad a través de una recopilación de poemas entusiastas redactados por los amigos de Des Essarts. Aquí se puede leer, por ejemplo, este panegírico en verso de diez pies, bajo el pseudónimo del “pequeño Angevino”:

Los Griegos tuvieron antaño por orador,
A Demóstenes, el elocuente y perfecto:
Por su poeta a Homero [que] satisface
A los buenos espíritus, a pesar de su detractor.
En cuanto a los Latinos, Cicerón, docto Autor
Y su dulce estilo, sobresale por sus efectos:
Y de Maro el maestro tan hermoso
supera a todos, en ciencia y altura
El Italiano seguidor del latín
[que] Quiere exaltar a Petrarca y al Aretino
Hasta el cielo, y ahí su asiento pone:
Y el Francés iguala a los susodichos,
Tanto en dulzura, como en sentencias, y bellos dichos,
Salel, en verso, y Herberay en prosa¹⁴.

En una oda de la misma recopilación, Joachim du Bellay proclama bajo su firma que Des Essarts, con su traducción de los *Amadís*, es un “defensor” de la lengua francesa¹⁵. Al año siguiente, bajo el impacto del prólogo polémico de Amyot contra los libros de caballería, a Des Essarts le pierde su soberbia ingenuidad. No responderá a Amyot hasta 1551 y además lo hará con una torpe defensa. Serán los traductores, a los que se habría de dejar la continuación de los *Amadís* (el *serial* español era interminable), los encargados de defender la causa de la novela en largos prólogos. El éxito de estas traducciones

13. Ver HERBERAY DES ESSARTS, Nicolas, *Prólogo a Amadís de Gaula* (1540), en WEINBERG, Bernard, *Critical Prefaces of the Renaissance*, Evanston, III., 1950, pp. 85-86. Publicado por primera vez en VAGANAY, Hugues, *Primer Libro de Amadís de Gaula*, París, Societé des textes français modernes, 1918, t. I, pp. XI-XIII. Este prólogo es de hecho una dedicatoria corta al príncipe Carlos, duque de Orleáns y de Angulema, segundo hijo de Francisco I, y su contenido crítico es insignificante. Weinberg, que no reproduce los prólogos de Amyot, parece seguir aquí una tradición inaugurada por Vaganay.

14. *El séptimo libro de Amadís de Gaula [...] Historia muy excelente de Amadís de Grecia [...]*, París, 1546.

15. Ver el estudio muy útil de BARET, Eugène, *Sobre el Amadís de Gaula y su influencia* (París, 1853), donde cita la “Oda a Des Essarts” de Du Bellay. Herberay ya es celebrado aquí como el “Homero francés”. Sobre esta cuestión ver el artículo más actual de SIMONIN, Michel, “La desgracia de Amadís”, *Studi Francesi*, 82 1984, pp. 1-35.

no fue cuestionado, pero la legitimidad moral y literaria de los *Amadís* había sido sacudida. En 1587, Estienne Pasquier podía ya referirse a esta moda como un arrebato pasado hace tiempo:

Nunca un libro [*Amadís*] fue acogido con tanto fervor como éste, en el espacio de veinte años aproximadamente; no obstante, su recuerdo parece hoy haberse desvanecido¹⁶.

El testimonio de La Noue va en el mismo sentido¹⁷. Según este autor, las traducciones de *Amadís* sólo estuvieron de moda de 1540 a 1560. La crítica severa de Amyot desconsideró oficialmente, además de los *Amadís*, todo el corpus genuinamente francés de novelas artúricas, enviadas con Carlomagno y sus pares a la Biblioteca azul de Troya y a su difusión oral de puerta en puerta. Sin embargo, a escondidas, durante todo el siglo XVII se leyó con avidez en los castillos esos viejos “libros” del siglo XVI o esos folletos baratos más recientes que resumían su argumento; se leían incluso en Versalles, donde estos relatos llenos de maravillas llegaron a ser la matriz del género elegante y a la moda del cuento de hadas. Todavía en el siglo XVIII, el conde de Caylus, autor él mismo de cuentos de hadas y traductor de novelas caballerescas, junto con su amigo medievalista el conde de Tressan, editor de una “Biblioteca de los romanos”, contribuyeron a hacer salir de la clandestinidad el patrimonio literario medieval francés y a inaugurar una primera moda “trovadoresca”. Con tanta tenacidad permanecía la nostalgia de una “vieja época” en la que el reino galo compartía ingenuamente, desde el rey al más pequeño de sus paisanos, el “placer extremo” de los mismos cuentos de Piel de Asno y su Príncipe encantado. Había comenzado, aunque todavía no se había consumado, una ruptura francesa entre *high culture* y *low culture* por culpa de Amyot, de Malherbe, de Vaugelas y de Huet, menos divisores sin embargo de lo que cree Céline cuando erige al “popular” Rabelais contra Amyot y los “suyos” de siempre, es decir, la Corte y la Ciudad aristocráticas.

Mucho más que los “libros” de Rabelais rebosantes de erudición, de latinismos y de grecismos, las novelas de caballería pertenecen a una época de la sociedad del Antiguo Régimen en la que la aristocracia de espada y el pueblo hablaban la misma lengua vulgar y se alimentaban de los mismos elementos maravillosos, orales y escritos. Mme de Sévigné da testimonio del ocaso de esta cultura vertical cuando le confiesa a su hija la compulsión que le lleva a sumergirse voluptuosamente en las novelas heroicas de La Calprenède al mismo tiempo que experimenta un sentimiento de vergüenza, a pesar de que estas novelas tardías de aventuras, reformadas según el punto de vista de Amyot y del canónigo de Toledo, no conservaban ya de las sabrosas, maravillosas y gallardas novelas de caballería medievales, artúricas o amadisias más que un reflejo pedante¹⁸.

16. BARET, E., *Sobre el Amadís de Gaula y su influencia*, op. cit., p. 163.

17. *Ibid.*, pp. 165-166.

18. *Ibid.*, p. 161.

La crítica literaria que expone Amyot en su prólogo pionero de 1547, atestigüa hasta qué punto el orden moral para el que trabaja la Reforma católica fue acorde con las reglas del arte restauradas por los tratadistas de poética y retórica humanistas. Los presupuestos de esta crítica son a la vez racionalistas y moralizantes. Los libros "fabulosos" de caballería, que llenan la mente de impresiones locas y viciosas, animan al lector a complacerse en el error y a hincharse de vanidad. Esta corrupción de la razón deja que la imaginación vague desequilibrada lejos de Dios y descuide los deberes morales, sociales y religiosos del cristiano. Amyot sin embargo no llega a concluir que todos los "escritos mentirosos" (en otras palabras, las ficciones de entretenimiento) son absolutamente condenables, pues lo que llama "la imbecilidad de nuestra naturaleza" no nos consiente leer exclusivamente libros graves y serios; ésta necesita distenderse para librarse de la melancolía, le hacen falta entretenimientos que, sin ofender el sentido de la verdad y del deber, permitan al ánimo descansado volver a los pensamientos serios con tanto fervor como gusto. La "eutrapelia" del cristiano, ese buen humor habitual que reclamará Francisco de Sales a la joven Filotea de quien es director de conciencia, es una preocupación mayor para el Amyot crítico literario, muy interesado igualmente por la salud moral y religiosa del lector y la lectora.

Éste le reconoce a la ficción narrativa una legitimidad moral en sí misma, a condición de que respete ciertos límites y reglas, que no es el caso de las novelas de caballería. Destinada a la "recreación" de la mente, la ficción narrativa no puede, sin faltar a ese objetivo sano y legítimo, inclinarse demasiado del lado de la austeridad y contentarse con un estilo despojado y desnudo que conviene a la discusión de temas serios, como por ejemplo los tocantes a la salud del alma. Tampoco se le puede imponer las reglas severas de la Historia, a pesar de que el relato histórico, su estilo simple y su veracidad, deberían ser la única dosis de distensión de una mente bien formada. Amyot retomará más tarde, en los prólogos de sus traducciones de Diodoro de Sicilia y de Plutarco¹⁹, esta apología de la Historia, género profano más provechoso y nutritivo que cualquiera de las otras formas de la ficción. Montaigne le hará coro en sus *Ensayos*. A partir de 1547, el prólogo de las *Etiópicas* hace alusión a la honorable petición que Francisco I hizo a Amyot para que tradujera las *Vidas paralelas* de Plutarco²⁰. Para el cristiano verdaderamente adulto, la lectura de los

19. *Siete libros e historias de Diodoro Siciliano, nuevamente traducidos del griego al francés*, París, 1554, dedicados a Enrique II. En su prólogo, Amyot subraya que los "príncipes y grandes señores" son, por sus privilegios y rango, los mejores lectores de la historia. "Los conflictos de guerras, desenlaces de batallas, tratados de paz y tales otras altas y grandes materias", los temas naturales de la historia en ellos, mucho más que en el común de los mortales, suscitan "juicio" y "delectación" porque participan de sucesos equiparables en la vida contemporánea. En estos individuos, la fuente de dicha "delectación" reside en la "representación" de sus hechos, de su fortuna y de sus sentimientos reflejados en el espejo del pasado como si fuera un cuadro.

20. Georges de Selve, el primer encargado oficial de traducir al francés las *Vidas paralelas* de Plutarco, muere en el momento en que Amyot presenta su propia traducción de Heliodoro a Francisco I; este último le pide entonces que continúe la tarea de De Selve.

historiadores y el puro placer de instruirse que éstos proporcionan al espíritu, es el justo término medio entre la penitencia de los libros de devoción y las delicias más o menos lícitas de la novela.

PLACERES LÍCITOS E ILÍCITOS, SANOS Y PATOLÓGICOS, DE LA IMAGINACIÓN NOVELESCA

A esto hay que añadirle el hecho de que incluso los cristianos y cristianas excelentes no pueden llenar sus horas de distensión sólo con lecturas históricas. Deben concederle algo a la imaginación y a sus delicias. Tienen derecho a relatos “hechos a placer”, a cuentos “maravillosos”. Pero en la composición de este tipo de ficciones deleitosas es importante no desviarse demasiado de la verdad. Tanto para Amyot como para el canónigo de Cervantes lo verosímil se obtiene en la sana ficción narrativa, al mismo tiempo, a través del alejamiento mínimo de la verdad y a través de la lógica interna del relato:

Así hay que hilar con gran destreza lo verdadero entre lo falso, reteniendo siempre una apariencia de verdad, y componer bien todo el conjunto, de manera que no haya discordancia del principio al medio, ni del medio al fin.

Esta imitación de la naturaleza por parte de la ficción, que determina a la vez su contenido (la máxima fidelidad posible a lo verdadero) y su forma (coherente y orgánica), está completamente ausente en las novelas que se escribieron en francés en otro tiempo, las novelas artúricas, y en la generación novelesca más reciente, los libros “fabulosos” de caballería traducidos del español. El requisitorio de Amyot que busca liquidar la herencia literaria de las épocas “góticas” es tajante:

No hay erudición alguna, conocimiento de la antigüedad, ni cosa alguna (por decirlo brevemente) de la que se pueda sacar alguna utilidad; además éstos [los libros de caballería] están muy a menudo tan mal cosidos y tan alejados de toda apariencia verosímil, que parece que sean más bien sueños de algún enfermo afectado por una fiebre caliente, que invenciones de un hombre de ingenio y juicio.

En esta crítica de las groseras inverosimilitudes de las novelas de caballería está ya el germen de la poética de lo “maravilloso verosímil” de *Persiles y Segismunda*²¹, indicando en hueco y negativo la norma deseable de la ficción cristiana y lícita. Pero del prólogo de 1547 surge también, completamente formado ya, el tema de la locura de don Quijote, lector demasiado asiduo de estos libros de caballería calificados como “sueños de enfermo”. Estas obras monstruosas dictadas por la “loca de la casa”²², en lugar de curar

21. He consultado la edición de CANAVAGGIO, Jean, de *Persiles y Segismunda*, en las “Obras novelescas completas, 2”, de Cervantes, París, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2004.

22. Expresión figurada que emplea el francés para referirse a la imaginación [n.t.].

a sus lectores de la melancolía, la suscitan y la exasperan hasta que se pierde el sentido de lo real. La "fiebre caliente", cuyas primeras víctimas son los autores de este tipo de novelas, es contagiosa; transmite a sus lectores una enfermedad del alma incompatible con la salud espiritual cristiana y el simple sentido común. Los excesos de imaginación que origina, dislocando el sentido común, están en las antípodas de las "invenciones de hombres de juicio e ingeniosidad". Por mucho que estos buenos autores sean de temperamento melancólico, su melancolía es luminosa, aclara lo real sin ocultarlo o deformarlo.

Toda una antropología se perfila detrás de esta distinción entre melancolía patológica y melancolía ingeniosa, sugerida por el texto densísimo de Amyot. Ésta se desarrollará completamente en España un cuarto de siglo más tarde, en 1570, en el *Examen de los ingenios* de Huarte de San Juan, tratado de ciencia médica destinado a ejercer, según la opinión general de la crítica, una influencia determinante en el *Don Quijote* de Cervantes²³.

A las novelas que ciegan y enturbian la razón –frutos de inteligencias limitadas e incultas–, Amyot opone las novelas aún por nacer, capaces de ejercitar la mente y afinar el juicio del lector en tanto que frutos de inteligencias vivas, cultivadas e ingeniosas. Estas ficciones sanas, además de saber entretejer, deberían ofrecer no obstante un placer que "no es del todo odioso", a la manera de los ejercicios corporales más recomendables: además del placer que proporcionan, estas actividades deportivas "enderezan el cuerpo, fortalecen los miembros, y benefician a la salud".

El modelo antiguo para este tipo de ficción ingeniosa y beneficiosa debe ser buscado en "la fabulosa historia de los amores de Clariclea y Teógenes" que, tras un purgatorio de varios siglos, reaparece a punto en 1547, en traducción francesa, para servir de regulador²⁴ a un arte de la novela renovada, reformada y adaptada a los deseos de las mentes lúcidas y de la Iglesia. Rara vez la función disciplinaria, en el sentido eclesiástico, de la "vuelta a lo antiguo" humanista será reivindicada de manera más franca. ¿Cuáles son, pues, las cualidades de esta novela pagana que faltaban en la novela de caballería medieval?

Su tema es al mismo tiempo útil y conforme a la verdad. El relato de "esta fabulosa historia" no es sólo un modelo de estilo y de elocuencia, sino que conlleva además una enseñanza de conocimiento y de sabiduría. El lector des-

23. Sobre el *Examen de los ingenios*, muy leído y traducido en toda Europa hasta mediados del siglo siguiente, ver POSSEVINO, *Bibliotheca selecta, op. cit.*, 1. I, cap. XIII-XVIII, consagrado por entero a la discusión de la teoría de Huarte. La influencia de este libro en Cervantes ha sido estudiada por SALILLAS, Rafael, *Un gran conspirador de Cervantes: Huarte de San Juan* (Madrid, 1915), y M. IRIARTE, "El ingenioso hidalgo y el *Examen de los ingenios*", *Revista internacional de estudios vascos*, 24, 1939, pp. 499-524.

24. El papel central que ocupa la novela helenística en el debate post-tridentino sobre las normas de la epopeya cristiana y la novela cristiana ha sido puesto en evidencia por BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España, op. cit.*, y FORCIONE, A. K., *Cervantes' Christian Romance, op. cit.*, pp. 13-29, "Imitation and Innovation", entre otros.

cubre en él un análisis moral del que puede sacar provecho, “las pasiones humanas pintadas al natural”. La lección de sabiduría en esto no es menos persuasiva:

En lo que respecta a todas las afecciones ilícitas y malas, les ha dado un desenlace desafortunado: y al contrario, a las buenas y honestas, el fin deseable y feliz.

Tal será la ley moral que rija en las pruebas de los dos amantes de *Persiles y Segismunda*, en la que todos los enemigos sucesivos tendrán un fin terrible, pero en la que todos los amigos, o bien conocerán una buena muerte, o bien serán los felices testigos de su prosperidad conseguida al fin en Roma. Por otra parte, explica Amyot, la disposición de esta ficción antigua es sorprendente e incluso ingeniosa; ésta recuerda a la composición de las epopeyas cuya regla es la de comenzar *in medias res*, ejemplo que seguirá Cervantes en su *Persiles*. Empezar un relato por la mitad, precisa Amyot, obliga al novelista no sólo a delimitar un cuadro cronológico coherente y continuo (a diferencia del carácter episódico, digresivo y enredado de las novelas de caballería), sino además a informar al lector de lo que precede y a despertar su curiosidad por lo que viene a continuación, acercándolo a una lógica de *suspense*. Esta espera sostenida, inquieta y curiosa se deshace de una manera satisfactoria cuando finalmente todo se aclara de acuerdo con los “buenos deseos” del lector, en el que se ha ido despertando a lo largo del camino una simpatía por los personajes buenos, a quienes les desea un final feliz para sus tribulaciones.

A pesar de los méritos ejemplares que le atribuye al arte del novelista antiguo, Amyot se niega a colocar *Teógenes y Clariclea*, o las obras que, por imitación, podrían inspirarse pronto en ella, entre las lecturas de primera necesidad. La inferioridad genérica de toda ficción narrativa (un dogma difícil de echar por tierra hasta nuestros días) es indudable para Amyot, a pesar de que admite que entre dos males se debe escoger el menor. Uno de los secretos del humor de Cervantes será adoptar (o fingir que adopta) la frivolidad y la inferioridad del género en el que es un maestro, incluso cuando el género que practica se burla de sus propios excesos (*Don Quijote*) o se pretende cristianamente reformado (*Persiles*). Historia de amor profano, las *Etiópicas* después de todo no son más que una fábula, como las *Metamorfosis* de Ovidio, y su traductor insiste en el hecho de que es infinitamente más deseable leer libros de historia *verídicos* que fábulas. A pesar de la superioridad de esta fábula antigua sobre las fábulas modernas, ésta no carece por su parte de defectos: *Teógenes y Clariclea*, declara Amyot, está privada de un elemento indispensable para alcanzar la verdadera belleza, la *grandeza*. A los ojos de Amyot, la dimensión épica, la llamada a la grandeza del alma, faltan en la novela griega, cuyo personaje principal Teógenes, que no es ni un héroe ni un modelo de virtud heroica (como tampoco lo será el Persiles-Periandro de Cervantes), es interpretado por él de forma alegórica.

Aunque el crítico francés se cuida bien de confesarlo, es sin embargo esta dimensión épica, heroica y guerrera la que garantizaba el éxito a los libros de caballería (y sobre todo al *Amadís* español) ante el público que se reconocía en ellos directamente, tanto la vieja nobleza como el pueblo de cualquier época, entusiasta con las heridas, los chichones y las victorias de la gente de espada. Subsiste por lo tanto una dificultad considerable que Tasso, en su ensayo sobre la poesía heroica y en su epopeya novelesca de la *Jerusalén liberada*, se esforzará por superar: cómo conciliar los méritos de la novela griega (el arte del suspense, el respeto por la verosimilitud, el final feliz para los virtuosos), contrapesados sin embargo por la falta de grandeza de su tema (las pruebas de una pareja casi andrógina de enamorados fieles), con el sentido de la grandeza militar y las virtudes heroicas que constituyen el mérito superior de la epopeya griega y latina, y que no están ausentes en su caricatura moderna, la novela de caballería.

Eludiendo esta dificultad que no ha dejado de hacer entrever, Amyot concluye su prólogo adelantando dos proposiciones, que justificarán la novela moderna de aventuras amorosas siempre que se reforme siguiendo la línea abierta por la novela griega:

- 1) Este tipo de fábula debe considerarse como un entretenimiento agradable y moderado, cuyo único objetivo es el de "alegrar" el espíritu apesadumbrado por las preocupaciones de la condición terrenal. Este disfrute inocente puede devolver a los "hombres de honor" la fuerza interior necesaria a través de las "cosas de importancia", es decir, las del Cielo.
- 2) En cuanto a los lectores que se creen superiores, ya sea porque se consideran "tan perfectamente compuestos según la virtud que no conocen y no reciben ningún otro placer más que el deber", ya sea "porque por una fiebre de austeridad intratable [tienen] el gusto tan corrompido, que ya no encuentran nada bueno y se disgustan a sí mismos", Amyot les advierte que este libro no ha sido traducido para sus propósitos.

En una especie de post-scriptum, Amyot se pregunta quién podría haber sido el autor de esta inocente fábula, este Heliodoro al que Filóstrato se había referido con el sobrenombre de "el árabe". Es una indicación interesante. ¿No se podría ver en ella el origen de la identidad de Cide Hamete Benegeli, el primer narrador tan a menudo evocado por Cervantes de las aventuras de *Don Quijote*? En 1559, en el prólogo a una nueva edición que Cervantes posiblemente no conoció y por lo tanto no pudo tener en cuenta, Amyot nos hará partícipes de otra indicación encontrada por él en un manuscrito de la Marciana, en Venecia, según la cual Heliodoro habría sido nombrado obispo de Trica bajo el mandato del emperador Teodosio. Éste habría preferido dimitir antes que renunciar a su obra de juventud²⁵. Este hecho sorprende a Amyot al tiempo que

25. CIORANESCU, A., *Vida de Jacques Amyot...*, op. cit., p. 51. Este descubrimiento tuvo lugar durante la estancia de Amyot en Italia (1548-1551), en la que se ganó la estima del poderoso sabio, el cardenal de Tournon.

lo conmueve. Por lo demás, hasta este descubrimiento, tanto para él como para la mayoría de los letrados del siglo XVI, Heliodoro era un pagano y, según el testimonio de Filóstrato, un árabe. El que Cervantes haya hecho de un morisco residente en España, Cide Hamete, el testigo y primer narrador oral de las aventuras de don Quijote, cuyo relato original él mismo, un español, se limitaría a traducir y a ampliar, muestra quizás que, para él, Heliodoro “el árabe” había sido el inventor del género novelesco, el autor de una suerte de Antiguo Testamento oriental de la ficción narrativa, cuyo mensaje cumpliría y culminaría el propio Cervantes con la escritura de *Don Quijote* en cristiano. Entre Heliodoro el inventor “árabe” y Amyot, el reformador cristiano de la ficción narrativa, la novela de caballería medieval aparece como un género “intermedio”, decadente, monstruoso, “gótico”, condenado al mismo tiempo por el arte superior de sus ancestros greco-latinos y orientales (la epopeya militar y la novela de amor) y por el *ricorso* reformador del humanismo católico.

El prólogo de *Teógenes y Clariclea*, en 1547, así como la propia traducción en lengua vulgar, forman en su conjunto un suceso determinante para el destino de la novela en Europa. Ante el público de la corte de Francia y con la aprobación implícita de la autoridad real, Amyot inscribe en el Índice todo el género de la novela de caballería demostrando su ilegitimidad moral, poética y religiosa. Propone la novela bizantina como un modelo a reencontrar e imitar a fin de que nazca, en un futuro próximo, el género de la novela no sólo aceptable por un catolicismo reformado, sino capaz de divertir a las “gentes honestas” sin corromper su imaginación. Deja en suspenso el problema que él mismo había planteado sobre la eventual conciliación entre los protagonistas de la novela bizantina, afeminados por el amor, y las virtudes militares y viriles de los héroes de la epopeya antigua. Según Torcuato Tasso, los autores franceses (hoy ya olvidados) de las “novelas heroicas”, desde Marin Le Roy de Gomberville a La Calprenède, se empeñaron en el transcurso del siglo XVII en esta conciliación. Ésta no le preocupó en el mismo grado a Cervantes, guerrero también, pero cuya actitud desengañada respecto de la guerra y de los héroes guerreros parece coincidir de antemano con la de Velázquez en su *Marte* del Prado.

Amyot insta una tradición crítica que, en la Francia del siglo XVII, de Francisco de Sales a Pierre-Daniel Huet pasando por Jean-Pierre Camus, confiere a los obispos el deber de dictar las reglas y las opciones a los entretenimientos de los fieles, tanto en lo referente a sus lecturas de ocio como a los espectáculos compatibles con su piedad. A partir de 1547, las corrientes mayores de la ficción narrativa en el siglo XVI y el siglo XVII se sitúan tanto en Francia como en España bajo el signo de la Reforma católica, que acepta un principio de legitimidad posible para las fábulas de entretenimiento, pero que las somete a las leyes estrictas de la verosimilitud racional y de la utilidad moral. De esta poética “reformada” de la novela surgieron, de ambos lados de los Pirineos, tanto las novelas pastorales que, de la *Diana* de Montemayor (1559) a la *Astreé* de D’Urfé (1607) y el *Persiles* de Cervantes (1617), remedan y amplían *Teógenes y Clariclea*, como las novelas heroicas, del *Polexan-*

dro de Gomberville (1629) a la *Cleopatra* de La Calprenède (1649), que renuevan y reforman en prosa la novela de caballería, imitando al mismo tiempo la epopeya clásica y la novela bizantina.

SUPERIORIDAD DE LA NARRACIÓN HISTÓRICA "VERDADERA" SOBRE LA FICCIÓN NARRATIVA "IMAGINARIA"

No se puede evaluar completamente el papel desempeñado por Amyot en la reforma católica del género novelesco sin releer sus prólogos a las traducciones de las obras históricas griegas de Diodoro de Sicilia y de Plutarco. Si en su prólogo a *Teógenes y Clariclea* sugiere el programa de una novela reformada, que tiende a ver como a una pequeña epopeya de amor en prosa, en los prólogos a sus traducciones de obras históricas no oculta su preferencia por la verdad de la historia frente a la mentira de las fábulas, incluso aquellas que han sido pulidas y moralizadas. En su prólogo a la *Historia de Roma* de Diodoro de Sicilia, publicado en 1554 y dedicado a Enrique II, insiste en el "provecho" que el príncipe y el hombre de Estado pueden sacar de este tipo de lectura²⁶. Añade sin embargo que este provecho va acompañado de cierta "delectación que se tiene al oír leer o contar las aventuras maravillosas y extrañas variedades de los casos humanos" y habla del "regocijo que conlleva la rememoración de los peligros y trabajos pasados desde la seguridad". Así, para Amyot, en las mentes más cultas y en los hombres más responsables, el vano placer novelesco es al mismo tiempo contenido y superado por el placer sólido que aporta la lectura de una obra de historia. Encontramos el mismo argumento, algo más ampliado, encabezando la traducción de las *Vidas paralelas* de Plutarco²⁷: el relato histórico, tan diversamente útil para la educación moral y política, se acompaña asimismo de una "delectación singular", que "principalmente procede de la diversidad y de la novedad con la que nuestra naturaleza se regocija". La delectación que procede de la *mimesis* no está ni mucho menos ausente en los relatos de historias verídicas, y se acompaña incluso de ese placer del "suspense" que, para Amyot, es uno de los resortes más deseables de la lectura de ocio: un placer semejante deriva en efecto de la búsqueda sin fin en la que está comprometida nuestra naturaleza a la caza del soberano bien, que no encontrará a fin de cuentas más que en Dios.

Vemos por tanto esbozarse aquí una jerarquía de géneros narrativos, en cuya cima Amyot sitúa, al lado de la epopeya, la historia y la imitación verí-

26. Ver BARET, E., *Sobre el Amadís de Gaula y su influencia*, op. cit., p. 163.

27. *La Vida de los hombres ilustres griegos y romanos*, "Prólogo a los lectores": "Esta alabanza [el célebre *dictum* horaciano sobre los dos fines del arte] en mi opinión se debe propia o principalmente más que nada a la lectura de las historias, como a ésta en la que hay mayor conjunción de honesto placer con la utilidad, y que tiene más de eficacia para placer y beneficiar conjuntamente, regocijar y enseñar, que ningún otro tipo de escritura de invención humana".

dica de las empresas que los grandes hombres han llevado a cabo a través del laberinto terrenal con miras a conseguir el soberano bien; y en cuyo piso bajo, coloca la fábula “reformada”, imitación de acciones y de personajes ficticios o incluso fabulosos, pero que le debe fidelidad sin embargo a la verdad de la naturaleza humana, y que debe por tanto reflejar ella también, aunque en el orden inferior de los sentimientos privados, esta búsqueda terrenal del soberano bien.

JACQUES GOHORY Y LA DEFENSA “RABELESIANA” DE LA NOVELA DE CABALLERÍA

La ofensiva del magisterio eclesiástico y humanista no quedó sin respuesta. Pero ésta se tomó su tiempo en atreverse a aparecer. Encabezando su traducción del *Primer libro de la Crónica del muy valiente y temido Don Florís de Grecia también llamado el caballero del Cisne*, Herberay des Essarts dirige en 1552 por primera vez un prólogo apologético al rey Enrique II²⁸. Le recuerda –a fin de asegurarse él mismo la protección real- que fue su padre, el rey Francisco I, quien le había encargado en persona la traducción de los *Amadís*. Sin embargo, habría renunciado en un principio a este proyecto de servir a una “fábula” española, por lo que tradujo en su lugar las *Crónicas del caballero del Cisne*. Éste sería un caballero griego que le habría entregado este manuscrito proveniente de la biblioteca del emperador bizantino Constantino. Vemos aquí un torpe pero revelador intento de situar una novela de caballería bajo la autoridad de un humanista erudito y de encontrarle un garante en la literatura bizantina. El efecto *Teógenes y Clariclea* ya está en marcha.

Este reparo es todavía más perceptible en el “paratexto” de la traducción del *Noveno libro de Amadís de Gaula*, llevada a cabo por Claude Colet y publicada en París en 1553²⁹. En su prólogo, Colet pretende haberse resistido largo tiempo a la idea de acometer esta traducción, a pesar de la insistencia de sus amigos Muret, Baif, Jodelle y Belleau. Acabó por ceder, pero no procedió a la traducción más que en sus ratos libres, sin hacer prevalecer esta ocupación, por así decirlo marginal, sobre otras bastante más serias. Su *otium* no ha perjudicado en nada a sus *negotia*, principalmente a los que atañen a su salud.

28. París, 1552. La antítesis entre las fábulas y las “crónicas” (es decir, las “historia verdaderas”), así como el desdén relativo hacia las fábulas del que hace gala Des Essarts, demuestra la eficacia del argumento de Amyot, y sirve al menos para plantear un problema que ni el crítico ni el novelista de la época podían ignorar de ahora en adelante. Que los humanistas de la corte hayan estado divididos en la solución de este problema, lo atestigua un poema de Marc Antoine Muret que proclama a Des Essarts como un “segundo Homero/ Primera gloria de Francia”, en el mismo volumen de esta supuesta “Crónica”. Numerosos humanistas, además de Muret, apoyaban como veremos, a los otros traductores de los “libros” seguidores de *Amadís*, también humanistas, tales como Claude Colet y Jacques Gohory.

29. París, 1553. Dedicada a “Mgr. Jean de Brinon, Señor de Vilenes, Consejero del rey en su Parlamento de París”.

Colet se escuda en el ejemplo del docto Jacques Gohory, que no desdeñó tampoco la empresa de traducir novelas: cita el parecer de este gran humanista afirmando que, bajo la superficie "alegre" de estas ficciones, se ocultan "varias cosas buenas y provechosas". Para curarse en salud de sus propias dudas y temores, Colet pidió a sus amigos humanistas que aportaran a su prólogo apoyo con poemas de aprobación y de alabanzas en latín, griego y francés. Baïf, Jodelle, Magny y Pasquier respondieron a la llamada.

Étienne Jodelle llegará incluso a escribir un prólogo a la traducción de la *Historia palatina*, publicada en 1555 tras la muerte prematura de Colet³⁰. ¡Pero qué de precauciones por su parte! Pretende haberlo intentado todo a fin de persuadir a su difunto amigo Colet de que renuncie a servir a esta manera "fabulosa" de escribir, y reconducirlo hacia los "escritos serios". No oculta en modo alguno su desprecio por estas "mentiras españolas". En recuerdo de su amigo, no obstante, está dispuesto a admitir que Colet quizás habría tenido razón, y que estas fábulas encierran cierta verdad. Da todas las pruebas de una mala conciencia que los argumentos de Amyot contribuyeron a atormentar.

Encontramos un embarazo similar en Jacques Gohory, al que sin embargo Colet citaba como una autoridad para legitimar su actividad como traductor de novelas de caballería. Tomando el relevo de Herberay des Essarts, Gohory tradujo y publicó el *Décimo Libro de Amadís* en 1555³¹, el *Treceavo Libro* en 1571³² y el *Catorceavo Libro* en 1575³³. Pero cada vez hizo preceder sus traducciones de prólogos y dedicatorias apologéticas. La más importante, la de 1555, la más cercana además cronológicamente al prólogo de Amyot a *Teógenes*, es toda una respuesta con miras a zanjar la cuestión. Comienza de forma prudente e incluso tímida. Dirigiéndose a Margarita de Francia, hermana de Enrique II, Gohory explica hasta qué punto está deseoso de consagrar todo su tiempo y su esfuerzo "al asunto serio, verdadero, e ilustre de la historia fran-

30. París, 1555. Claude Colet muere en 1553.

31. París, 1555. Me he basado en las ediciones disponibles en la Reserva de la Biblioteca nacional. Dado que Colet menciona a Gohory como uno de los traductores del *Amadís* en 1553, podemos extraer de esto la conclusión de que o bien existía una edición anterior, o bien, lo que es más verosímil, Colet tuvo conocimiento de la obra en curso de Gohory a través de amigos comunes. La edición de 1555 está adornada con un poema de Muret, que compara la traducción con una metamorfosis fértil (la "feliz estación", la "riqueza", las "flores") de "viejos cantos" en un cuerno de la abundancia rejuvenecido, que transforma al héroe español cansado en un "valeroso" francés juvenil. Para las ideas humanistas relativas al arte de traducir en el siglo XVI, ver NORTON, Glyn, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France*, Ginebra, Droz, 1984.

32. París, 1571, dedicado a la condesa de Retz. En su introducción, Gohory ofrece una bibliografía impresionante: el *Compendium* de Paracelso, una traducción de Tito Livio, de Maquiavelo sobre Tito Livio, de la *Argonautica*, *Animadversiones omnis generis antiquitatum* de Apolonio y la Pléyade al completo, como si quisiera proteger su traducción del español "gótico" de toda sospecha de provincianismo o de hostilidad hacia el programa humanista de los *translatio studii*.

33. Chambéry, 1575. Dedicado a la princesa Henriette de Clèves. En su "Prólogo al Lector", Gohory hace alusión a su traducción de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, y no duda en comparar esta obra maestra italiana con los libros de *Amadís*; allí descubre, al igual que en el *Filocolo* de Boccaccio y los poemas de Petrarca, la misma "cifra" que desafiaba a las "mentes sublimes" a buscar bajo el velo de los "secretos de la naturaleza".

cesa”, como por ejemplo una crónica de la dinastía de los Valois. Es todo un acto de candidatura para un puesto de historiografía real. Pero es también una manera de admitir con Amyot la superioridad de la historia sobre la fábula. Gohory espera sin embargo que Margarita, “por deducción y recreación”, sepa apreciar (si bien “después de sus mejores libros griegos y latinos”) lo que llama, no sin apuro, “este fabuloso vulgar”. El favor indulgente que Margarita no va a dejar de asegurarle a este modesto escrito lo hará circular “entre las manos de los Caballeros y Damas que no tienen estómago para digerir lecturas más graves y fuertes”.

Después, en el cuerpo del prólogo, esta máscara de humildad contrita cae de pronto y deja explotar una indignación largamente contenida contra los pedantes mojigatos que “desprecian” los *Amadís* y los “rechazan porque el tema no es verdadero”. ¿Se atreverían bajo el mismo pretexto a acusar la *Cyropaedia* de Jenofonte y todas las tragedias y comedias antiguas de ser “frívolas e inútiles”? De hecho, bajo la ficción de las fábulas, los “sabios ancianos” escondieron “el conocimiento sagrado de los secretos de la naturaleza”. Ahora bien, las fábulas modernas (Merlín, Morgana, la Mesa Redonda y el Santo Grial), continúan las fábulas antiguas (“el laberinto del Minotauro, el dragón de las Hespérides, el Toisón cólquico...”). Y lo mismo ocurre con las fábulas italianas (la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio y la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, de las que Gohory fue un admirable traductor). Todas estas fábulas encierran un “sentido místico”. Y Gohory lo rastrea citando la Cábala, la Esteganografía del abad Tritemio, los enigmas y los jeroglíficos, las figuras y los caracteres, de los que las ficciones de los libros novelescos no son sino equivalentes narrativos. Ésta era la doctrina enunciada por Rabelais para invitar a su lector a divertirse como todo hijo de vecino con las hazañas y aventuras maravillosas de sus gigantes, al tiempo que extraían provecho del núcleo de sólida sabiduría oculto bajo esta corteza abigarrada. Con Gohory, fiel al cifrado rabelesiano, nos encontramos en el camino que va del *Tercer Libro* a la novela alquímica, cuya obra maestra será el *Viaje de los Príncipes Fortunez* de Béroalde de Verville, publicada en 1610³⁴.

Poemas de humanistas de la talla de Jean Dorat y de Marc Antoine Muret apoyan sin reserva en 1555 a su amigo Jacques Gohory y su apología de la novela de caballería, basada en el alegorismo y el simbolismo. En 1571 encontramos de nuevo esta línea de defensa en la edición del “libro” treceavo de los *Amadís*. Con el apoyo de la Pléyade casi al completo (Belleau, Daurat, Baïff, Muret, Pasquier y Mesmes), la dedicatoria de Gohory dirigida a la condesa de Retz rechaza a los hombres de “espíritu arisco y adusto, enemigos de toda alegría que las [las novelas de caballería] consideran inútiles o reprensi-

34. A propósito de esta obra maestra desconocida de la ficción francesa, ver MARQUET, Jean-François, “Béroalde de Verville y la novela alquímica”, *XVII^e siècle*, 120, 1978, pp. 157-170. Béroalde de Verville, como Gohory, es el autor de una traducción y de una edición de la *Hypnerotomachia* (1600).

bles". El traductor se envalentona y pone su broche final declarando que, "entre la ligereza de los cuentos", se puede encontrar "algo de jugo y médula doctrinales". Francisco I no se habría equivocado, escribe, en su recepción entusiasta de la obra maestra de su poeta laureado, Luigi Alamanni, *Girón el Cortés*. El gran príncipe había reconocido sus virtudes reales en el caballero Girón, de la misma familia heroica que Amadís de Gaula y que Pantagruel. Francisco I y sus caballeros sabían en efecto leer y saborear perfectamente, bajo la "corteza" de estas fábulas, las "buenas instrucciones morales para la nobleza" ocultas en ellas, "exaltadoras de los virtuosos hechos y condenadoras de los viciosos, que recomiendan siempre la adoración y reverencia de Dios, la defensa de causas justas, principalmente de personas piadosas, damiselas, viudas, huérfanos". Por medio de "esta dulce voluptuosidad de cuentos placenteros", es posible inculcar en el espíritu de la nobleza una sana moral con bastante más facilidad que mediante la pluma arisca de los autores de tratados de teología³⁵.

Por lo demás, argumento ya adelantado por Rabelais en defensa de sus propios "libros", estas novelas constituyen una educación literaria para sus lectores gracias al arte retórico de su composición y de su estilo que "en ellas es florido, limpio y fluido", pero también a la extrema variedad de géneros de escritura que ilustran. Inician a sus lectores en la diversidad humana poniéndoles delante de los ojos el espectáculo de la variedad de costumbres, caracteres y tipos que existe en el mundo. Este espectáculo mantiene a la mente despierta mediante novedades incesantes, maravillas, desenlaces inesperados, pasiones complicadas, tristezas, rabias, miedos, alegrías y deseos extraños. Es un buen espejo de la vida humana, con sus éxitos y sus fracasos, sus penas y sus alegrías, sus luces y sus sombras. Esta manera de "contar mentiras" es infinitamente más fiel a la verdad que las mentiras de algunos historiadores ignorantes o serviles. El "cuento" no oculta que es una ficción, mientras que el relato histórico disimula lo que le debe a la ficción. La gaya ciencia que reserva

35. Ver la "Dedicatoria" de 1571: "Porque a estos espíritus ariscos y adustos, enemigos de toda alegría, que las [las novelas de caballería] consideran inútiles o reprobables, nosotros satisfaremos ampliamente en vuestra presencia. Puesto que vos, que sois instruida en la lengua griega y latina, en la que superáis a Lelia, Cornelia y Martia en sus lenguas naturales... [no hay por tanto ninguna incompatibilidad entre la erudición humanista más elevada y un gusto claro por las novelas caballerescas] no recibiríais placer con tales obras (dado que están modeladas y acomodadas a los mejores) si no sintieseis en ellas cierta satisfacción de artificio acompañada, junto con la delicia de los cuentos, de algo de jugo y médula doctrinales". Gohory celebra en Francisco I el mecenas de Luigi Alamanni y el lector asiduo que es del libro de este último, *Girón el Cortés*, "que es obra en todo semejante al Amadís": "Se hacía leer estas obras en su habitación, aconsejaba a los caballeros allí presentes que las consultarán siempre en sus casas, demostrándoles por medio de su Real Elocuencia que bajo la corteza de estas alegres narraciones yacían buenas instrucciones morales para la nobleza exaltadoras de los virtuosos hechos y condenadoras de los viciosos, que recomiendan siempre la adoración y reverencia de Dios, la defensa de causas justas, principalmente de las personas piadosas, damiselas, viudas, huérfanos [...]. Que aconsejan el trabajo y los ejercicios de la guerra, aborrecen la ociosidad, alaban la generosidad y liberalidad, y gravan la avaricia [...] y la virtud rechazada más consolida en ellos las enseñanzas de las costumbres entre esta dulce voluptuosidad de cuentos placenteros y heroicos que en los autores de las Éticas, espinosos, secos y moralistas".

a sus lectores los orienta hacia el lado de la sabiduría y la felicidad³⁶. Esta gaja ciencia, que enseña las paradojas de la naturaleza y de las situaciones humanas, no coincide manifiestamente con las reglas del arte dictadas por las poéticas neo-aristotélicas ni con la dogmática moral *a priori* a la que el clero quiere someter la conducta de los laicos³⁷.

En la dedicatoria dirigida a la duquesa de Clèves, del catorceavo libro de *Amadís* en 1575, Gohory retoma de manera muy elocuente su argumento apologético: la mentira “abierta” de las novelas de caballería encierra una “verdad oculta” cuyo descubrimiento va acompañado de “un placer indecible de secreta admiración”. Allí podemos encontrar “la luz oculta a través de las tinieblas de la cifra fabulosa”, degustar “una verdadera ambrosía celeste”.

LA PRODIGIOSA SÍNTESES DEL *QUIJOTE*

Igual que no teníamos razón al subestimar la importancia y el carácter decisivo de la intervención de Amyot en el dominio de la novela en 1547, nos hemos equivocado aún más al silenciar esta serie de contraataques, provenientes de Jacques Gohory y sostenidos por los poetas y eruditos franceses más brillantes del París de los Valois. Rabelais murió en Chinon en 1553, más galicano que nunca y convencido, como lo atestigua el *Cuarto Libro*, de que el concilio de Trento y el catolicismo ultramontano le hacían la par en mojigatería al siniestro calvinismo ginebrino. Está claro que Jacques Gohory y sus brillantes amigos eruditos y poetas comparten de manera más o menos ferviente esta

36. “Dedicatoria”: “Daré pues fin a este discurso mediante una demostración del *art Rhetoricale* que consiste en la construcción de Novelas, no creíbles más que para los que contemplan de cerca su arquitectura. Los cuales conocen ciertamente que la delectación es la finalidad perseguida por el Novelista, según las Instituciones Oratorias de Cicerón, el estilo en ellas es florido, limpio y fluido [la *dispositio* y la *elocutio* de las novelas caballerescas no son contrarias a las reglas de la retórica humanista]. En cuanto al asunto, que el orden del tiempo allí es observado, la descripción de los lugares, los consejos de las empresas, van delante, luego el hecho, los sucesos después [es decir, ¿un poco de *verosimilitudo*?]. Que no trata sólo los actos, sino los modos y maneras de éstas, de los sucesos afina las causas, ya se trate de casos fortuitos, previstos o temerarios. En cuanto a las gestas de los hombres, trata aquellos que exceden en gloria y renombre, la vida y los temperamentos. Ahora bien, para hacer el Novelista su narración más placentera, adelanta cosas nuevas o no, pero nunca antes oídas ni vistas, la hace más agradable mediante la admiración, las esperas, los desenlaces inopinados [la técnica de la novela de caballería reivindica el “*suspens*” helenístico, ligado a la admiración y a la sorpresa], pasiones entremezcladas, conversaciones de personas, dolores, cóleras, temores, alegrías, deseos evidentes. En cuanto a la disposición, sube a veces de las cosas pequeñas a las grandes, otras veces desciende de las grandes a las pequeñas, otras las mezcla unas con otras, las simples con las complejas, las oscuras con las claras, las tristes con las alegres, las increíbles con las verosímiles: que no es tarea de poca monta [la *varietas*, el elemento supremo para la *delectatio* en su sentido pleno, está tan presente y es tan fiel al espíritu de la poética retórica que opera dentro de una gama de *verosimilitudo* que engloba lo maravilloso, la *miraviglia*]. Al final de su dedicatoria, Gohory la toma con la historia: las “invenciones fabulosas”, el “decir mentiroso” de los novelistas-poetas encierran más “verdad escondida” que la veracidad pretendida de las crónicas, a menudo parciales y mentirosas.

37. Para la comprensión de los “libros” de Rabelais y de su contexto, nos remitiremos a la edición de HUCHON, Mireille y MOREAU, François, París, Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, 1994.

convicción "nicodemita" y se adhieren como él a un "pantagruelión" francés que mantiene la mente en un estado de alegría filosófica y la previene de dejarse encadenar por una policía cualquiera de las costumbres y las almas. No es casual que uno de los apoyos poéticos más frecuentes de Gohory, Estienne Pasquier, el futuro autor de *Las Investigaciones de Francia*, se haya situado en 1563, por medio de su alegato a favor de la Universidad de París contra los jesuitas, en la primera fila del combate galicano contra la milicia ultramontana, reclamando la autorización para formar a los jóvenes espíritus franceses.

Por el contrario, Jacques Amyot, obispo de Auxerre, apelará a los jesuitas para que formen a los jóvenes de su diócesis. El humanismo católico del reino se dividía ya entre "buenos franceses" irreconciliables con la tridentinidad ítalo-española, y "devotos" que, tratándose incluso de excelentes franceses y contrarios a los Guise³⁸, no concebían el combate del reino contra la herejía sin el apoyo de la Roma tridentina y de los jesuitas.

La querrela que Jacques Gohory interpone a Amyot entre 1555 y 1575, refleja sobre el terreno de la teoría de la novela esa repartición entre humanistas "buenos franceses" y humanistas devotos. El apego de Gohory por la "novela" medieval, que anticipa el interés apasionado por la larga duración literaria del reino mostrado por Pasquier en sus *Investigaciones*, va a la par con su concepción de un humanismo laico cuyo garante es por vocación el rey de Francia, y del que Francisco I ha sido el valiente intérprete. Este humanismo pretende no tanto reformar el árbol "gótico" del reino, como podarlo, vivificarlo y renovarlo respetando lo que había de vivo en él, injertando en sus partes sanas las esencias reencontradas en las ruinas de la Antigüedad.

Amyot quiere reformar la novela, género de invención francesa, recortándola sobre el lecho del Procusto de la fábula antigua de *Teógenes y Clariclea*. Esta operación, según su propio testimonio, no se haría sin pérdidas, puesto que el idilio en prosa de Heliodoro está desprovisto de *grandeza*, tal y como lo constatará también en *Don Quijote* el prudente canónigo de Toledo. Gohory prefiere conservar el patrimonio caballeresco, aunque tenga que proponer una lectura alegórica, siendo los héroes franceses de estas epopeyas los encargados de transmitir a la nobleza de espada del reino la valentía y la cortesía que les son propias. Amyot, estigmatizando una lectura favorita de los nobles franceses, no está lejos de compartir el punto de vista de Castiglione que, en 1528, en *El Cortesano*, les acusaba de ignorancia y de grosería. Gohory, asumiendo la defensa de las novelas de caballería, prefiere por el contrario ver en ellas un principio autóctono de civilización que hay que mantener como un esbozo de la iniciación de la orden militar del reino en los secretos de la "gaya ciencia", que los eruditos y poetas franceses redescubren en la envoltura de las fábulas antiguas.

38. Se trata de una de las familias de mayor peso en la sociedad francesa del siglo XVI, integrante de la Santa Liga que se formó en 1576 como oposición católica a la postura religiosa del rey, que dicha Liga consideraba favorable a los protestantes [n.t.].

A la perfección cerrada sobre sí misma de la novela griega y a su moda monótona y “mediocre”, Gohory opone las capacidades enciclopédicas de la *forma abierta* de la novela de caballería y su variedad casi infinita, espejo profundo y tornasolado que sabe captar los misterios de la existencia terrenal. Finalmente, a la estrechez de las convenciones morales a las que debe someterse, según Amyot, la ficción de la novela “reformada”, Gohory opone la generosidad imaginativa del relato caballeresco y la ambigüedad de sus significaciones simbólicas, cuyo desciframiento es fuente a la vez de placer sin fin y de revelaciones sobre las paradojas de la naturaleza y de la vida humanas³⁹.

Entre la teoría reformadora de Amyot y la concepción conservadora, pero alegórica, de la novela de caballería que defiende Gohory, ¿es posible una síntesis?⁴⁰ Resulta tentador sugerir que el *Don Quijote* de Cervantes es esta síntesis. *Persiles y Segismunda* responde exactamente a los requisitos éticos, estéticos y religiosos de Amyot, llegando incluso a hacer de la búsqueda de la felicidad para los dos amantes fieles de la novela un peregrinaje espiritual que los conduce a Roma. Pero la primera parte de *Don Quijote* responde también a los requisitos, más generosos para la novela, que los traductores humanistas franceses de los *Amadís* habían opuesto contra los de Amyot. Las ingenuidades de la novela gótica de armas y de amor están aquí ridiculizadas, pero la crítica está lo bastante empapada de humor como para integrar en la ficción los recursos “rabelesianos” que sus traductores franceses, a falta de algo mejor, atribuían a los *Amadís*: la deleitable variedad y la coexistencia de géneros, una “gaya ciencia” melancólica y lúcida, velada tras las licencias de la imaginación y de la fantasía, la educación de la *humanitas* bajo el caduceo de la risa, de la sonrisa y del placer. Sin embargo, el certificado de nacimiento de la novela moderna y su elevación al rango de quinto evangelio no aparecen en verdad más que a partir de la segunda parte. ¡Que Dios bendiga al plagiarlo que provocó este rasgo de genio! Las aventuras del caballero de la Mancha son entonces transportadas a un universo modificado por la recepción y la difusión casi míticas, no sólo de la primera parte auténtica, sino también del plagio mentiroso. Don Quijote, nuevo Narciso, puede ahora despertarse de la imagen ilusoria y fija de sí mismo que le debía a las novelas de caballería, y tomar poco a poco conciencia de su verdad humana y de su identidad singular en los reflejos contradictorios de esta imagen desplegados por todo su camino, como en un espejo, en la imaginación de lectores que oscilan en lo que a ellos respecta entre lo verdadero, lo verosímil y la mentira.

39. “Dedicatoria”. El último argumento de este texto remarcable reside en un panegírico de la “risibilidad humana” que expresa la novela de caballería según el espíritu de una educación verdaderamente liberal y noble, ignorada e incluso detestada por los pedantes, “un puñado de zopencos, hombres-lobo, vejestorios, melancólicos empedernidos, fastidiosos, paletos arrugados”. Hay un júbilo rabelesiano en la última celebración de la “risa”, de la “alegría honesta”, de un proverbio de Salomón: “Vivir bien en alegría”, todos frutos de una lectura correcta de las novelas de caballería.

40. El mediador es evidentemente Tasso, que Gohory cita en su dedicatoria a Henriette de Clèves (1575): “No sin razón, el gentil italiano Tasso tradujo nuestro *Amadís* a su Ritmo Toscano como el docto Luigi Alamanni Girón el Cortés, por orden del gran rey Francisco, de los que he sabido, señora, que no estáis desprovista.

La disputa franco-francesa que acabo de resumir ¿tuvo eco en España, o bien hay que contentarse con admitir un paralelismo entre las dos literaturas, cuyo factor en común era entonces Italia, y la reflexión crítica italiana? Esta aclaración le corresponde hacerla a los cervantistas e hispanistas más versados en la materia de lo que yo soy. Pero le haya llegado o no la disputa transpirenaica a sus oídos, el escritor castellano consiguió en su imprevisible obra maestra asimilar la crítica humanista y clerical de los "libros" de caballería, al tiempo que salvaba su variedad y su poder de iniciación a la *humanitas* mediante el método que recomendaba en Francia Gohory: la alegoría y su reverso, la ironía.

Incluso en los "libros" de la primera parte, la oscilación, la coexistencia, el entrecruzamiento entre formas cerradas (las "*novelas*" interiores contadas por los personajes y que parecen obedecer a las reglas clásicas del arte de narrar, aunque tergiversándolas sutilmente) y la forma abierta de la aventura principal, que yuxtapone episodios de tonalidad y sentido muy diferentes, incluso contradictorios, según la ambladura de estas novelas de caballería que el prólogo de 1605 pretende querer arruinar, hacen plena justicia a las dos opciones formales de la *mimesis* novelesca, sin dejar de mostrar los límites de cada una. La sobria verosimilitud de las "*novelas*" no agota el misterio insondable en última instancia de la conducta de sus personajes y no desemboca en ninguna conclusión moral tajante. Lo maravilloso que atraviesa y por donde pasa repetidas veces la pareja esencialmente irónica de don Quijote y Sancho, por más que se revele ilusorio, no deja de ser menos mágico; y lo real al que uno y otro son traídos de vuelta sin cesar puede revelarse tan pronto como una *still life* sabrosa y reconfortante, como una *naturaleza muerta* que simboliza su propia vanidad y la de todas las cosas humanas. Lejos de verse disminuida o desmentida por la loca y ridícula ingenuidad que ha alimentado en su lectura de los viejos libros de caballería, la grandeza de alma de don Quijote se eleva paradójica aunque naturalmente al heroísmo más sacrificado, a la más profunda sabiduría evangélica. El *desengaño* de la segunda parte le valdrá incluso una muerte con olor a santidad⁴¹.

"Novela" de origen y alcance europeo, el *Quijote* ofreció a todas las literaturas de Europa una suerte de espacio privilegiado en el que se cruzan y se reconcilian los postulados más contradictorios de la crisis de la ficción narrativa que había explotado en el siglo XVI. También en Francia, la aparición progresiva de las "Aventuras del caballero de la Mancha", traducidas parcialmente en "bellas infieles"* completas, renovó todo el paisaje novelesco y creó como un nuevo punto de partida. En el siglo XVII, novelas heroicas, novelas cómicas, novelas satíricas de la novela, novelas edificantes y relatos, parecen como la pequeña moneda que desborda del cuerno de la abundancia inagotable de la obra maestra generosa de Cervantes. Y la historia de la recepción

36. Ver REDONDO, Agustín, *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997-1998.

francesa del *Quijote* sobrepasa largamente el siglo XVII. Los mejores lectores aparecerán en el siglo XIX, con Stendhal, con Flaubert, con Proust. En el XX, Céline. En Francia, Rabelais quizás había fallado el tiro. Será un español de su talla el que dé en el blanco y le saque del apuro.

[Traducción de Pau Sanmartín]

Resumen

Se estudia en este trabajo la actitud de Jacques Amyot ante los libros de caballería en el contexto del clasicismo humanista y la reforma católica y la de Jacques Gohory en torno al tema. Don Quijote significará el privilegiado espacio “en que se cruzan y reconcilian los postulados más contradictorios de la crisis de la ficción narrativa que había explotado en el siglo XVI.”

Palabras clave: Jacques Amyot. Libros de caballerías. Jacques Gohory. Cervantes. Don Quijote.

Abstract

This essay analyzes Jacques Amyot and Jacques Gohory's attitude towards chivalric books in the context of Classicist Humanism and that of the Catholic Reformation. Don Quixote is thus situated at the crossroads that reconcile “the contradictory premises stemming from the crisis in the narrative fiction that had arisen in the 16th century”.

Key Words: Jacques Amyot. Chivalric Books. Jacques Gohory. Cervantes. Don Quijote.