

Paolo Brusa

Eine trostlose Wirklichkeit

Lope de Vegas *El peregrino en su patria*
und die Neukodierung des hellenistischen
Romans im Siglo de Oro

TEXT UND KONTEXT | 42

Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft

Franz Steiner Verlag





Text und Kontext

Romanische Literaturen und Allgemeine Literaturwissenschaft

Herausgegeben von

IRINA O. RAJEWSKY und ROGER FRIEDLEIN

Begründet von KLAUS W. HEMPFER

Band 42

www.steiner-verlag.de/brand/Text-und-Kontext

Eine trostlose Wirklichkeit

*Lope de Vegas El peregrino en su patria
und die Neukodierung des hellenistischen
Romans im Siglo de Oro*

Paolo Brusa

Franz Steiner Verlag

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 265293505 –
und gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde,
Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e. V.

Die Open-Access-Publikation des E-Books wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für
Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Gefördert durch



Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung –
Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de

Umschlagabbildung:
Marco Dente da Ravenna, „Zeugen eines Schiffbruchs“, nach Francesco Salviati, 1498–1532
Rijksmuseum, Amsterdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
dnb.d-nb.de abrufbar.

© Paolo Brusa 2024
Veröffentlicht im Franz Steiner Verlag, Stuttgart
www.steiner-verlag.de

Die vorliegende Studie wurde im Juni 2021 als Dissertationsschrift am
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin
angenommen und für die Publikation überarbeitet und erweitert.

D 188

Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-13790-4 (Print)
ISBN 978-3-515-13792-8 (E-Book)
DOI 10.25162/9783515137928

Ἄλλ' οὐ γὰρ ἦν, φασί, τοὺς δυστυχοῦντας μὴ οὐχὶ πανταχοῦ δυστυχεῖν [...]

Aber es ist wohl unmöglich, sagt man, dass die Unglücklichen
nicht immer und überall unglücklich sind [...]

Οὐκ ἐννοήσεις ἄνθρωπος οὐσα, πρᾶγμα ἀστάθμητον
καὶ ὀξεΐας ῥοπὰς ἐφ' ἑκάτερα λαμβάνον ;

Bedenkst du nicht, dass du ein Mensch bist, ein schwankendes Ding,
so oder so dem raschen Wechsel des Glücks unterworfen?

(*Aithiopika*, V,19 und VI, 9)

DANKSAGUNG

Diese Studie ist das Ergebnis einer mehrjährigen Arbeit, die ohne die fachliche, institutionelle, finanzielle und emotionale Unterstützung verschiedener Personen nicht möglich gewesen wäre. In erster Linie gilt mein Dank Prof. Dr. Anita Traning, die von der Konzeption bis zur Drucklegung jeden Schritt der Dissertation betreuend begleitet hat und deren Begeisterung und Expertise mir einen neuen Blick auf die Frühe Neuzeit eröffnet haben. Im gesamten Prozess waren ihr Arbeitsbereich und ihr Forschungscolloquium Orte des Austauschs und des Beistands, wofür ich allen Beteiligten danken möchte. Als Zweitgutachter der Dissertation und Sprecher der DFG-Forschungsgruppe FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem*, in der sie entstand, danke ich Prof. Dr. Bernhard Huss, dessen engagierte Führung und wissenschaftliche Unermüdlichkeit die Zusammenarbeit im Verbund zu einer motivierenden und äußerst fruchtbaren Zeit machten. Ferner bedanke ich mich bei Prof. Dr. Susanne Gödde, Prof. Dr. Jobst Welge und Dr. Ingrid Simson, die sich bereit erklärten, an der Promotionskommission teilzunehmen, um eine sehr bereichernde Diskussion meiner Forschungsergebnisse zu führen. Die größten Einsichten verdanke ich dem regen Austausch in der Forschungsgruppe FOR 2305 und all ihren Mitgliedern, mit einem besonderen Dank an die Koordinatorin Sabine Greiner und an die Berliner Kolleg:innen Dr. Margitta Rouse, Daniel Melde, Anja Brug, Dr. Roman Kuhn und Ramunė Markevičiūtė. Auch Prof. Dr. Stefan Seeber und Prof. Dr. Sina Rauschenbach sowie die Teilnehmenden an den *Novel Days* unter der Federführung von Prof. Karin Kukkonen und Prof. Ingela Nilsson boten wertvolle Anregungen an. Außerdem gilt mein besonderer Dank Dr. Daniel Zimmermann und Dr. Isabelle Fellner aus dem Kreis des Kollegiums, die mit Rat, Tat und Lektorat immer an meiner Seite standen. Für die Aufnahme in die Reihe *Text und Kontext* bin ich Prof. Dr. Irina Olga Rajewsky und Prof. Dr. Roger Friedlein dankbar, dessen scharfer redaktioneller Blick das Manuskript erheblich verbesserte. Dr. Christina Hünsche, Moritz Müller und dem Team vom Franz Steiner Verlag danke ich für die freundliche Zusammenarbeit und Antje Gebhardt für die Übersetzung meines Idiolekts in ein intersubjektiv brauchbares Standarddeutsch. Ähnlich gilt mein Dank Myriam Mitelman, die mir während der gesamten Phase der Abfassung und Überarbeitung immer wieder half, eine passende Sprache zu finden.

Verschiedene Institutionen machten diese Studie möglich. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanzierte die mehrjährige Arbeit sowie die Teilnahme an zahlreichen Tagungen und Forschungsaufenthalten und trug einen beträchtlichen Teil der Druckkosten. Die Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freien Universität und die Freie Universität selbst bezuschussten die Publikation einschließlich der Open-Access-Kosten, während der Arbeitsbereich Traning die Kosten des Lektors

rats dankenswerterweise übernahm. Bei den Fragen zur Open-Access-Publikation unterstützten mich das Open-Access-Team und die Hochschulschriftenstelle der Freien Universität sowie Dr. Paul Schultze-Motel und das Helpdesk des open-acces.network. Auch sämtlichem Personal der Freien Universität, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Biblioteca Nacional de España und der Bibliothèque Nationale et Universitaire von Straßburg gebührt mein aufrichtiger Dank.

Schließlich möchte ich meinen Freund:innen danken, auf die ich während des gesamten Prozesses zählen durfte. Giacomo Croci, Camilla Angeli, Leyla Sophie Gleißner, Gloria Hampel, Lorenzo Romagna Manoja, Jannis Sterr, Camila Navas López, Patricia Löwe, Anna Zofia Brzykcy, Kirsten Löffler, David Antal und Ariane Berthoin Antal, Eros Pippa, Gabriele Medeot, Giulia Culot, Elisa Ronchi, Paolo Bianchini, Laurent Odelain, Julia Dilger, Kay Sauerteig teilten und erleichterten die Mühen dieser Arbeit. Meine Familie wusste ich trotz der Ferne immer präsent. Niemand stand mir in all den Jahren aber näher als Gediz Bagis. Ihm, der die früheste Version des Manuskripts als erster las, ist dieses Buch gewidmet.

INHALT

1.	Einleitung	11
2.	Der hellenistische Roman in Spanien.....	27
2.1	Bisherige Einschätzungen des <i>Peregrino</i>	27
2.2	Die Forschung zum griechischen Roman.....	31
2.2.1	Die <i>novela bizantina</i> in der Hispanistik	34
2.2.2	Probleme der <i>bizantina</i> und gattungstheoretischer Ansatz	39
3.	Heliodor auf der Folie der Wirklichkeit	57
3.1	Amyots (re)kreative Rezeption	57
3.2	„Histoire“: generische und poetische Bestimmungen	68
4.	Lopes <i>Peregrino</i> , ein Musterbild der Destitution	80
4.1	„Aut Unicus, aut Peregrinus“: der <i>Peregrino</i> und Lope	80
4.2	„en hábito y desdichas“: fremde und vertraute Figuren.....	101
4.3	„Seianus michi Pegasus“: eine Poetik der Unbilden.....	119
4.4	„Todas estas sentencias“: Wissen als Ausweis für Status.....	128
5.	Die <i>novela helenizante de peregrinación</i>	139
5.1	Schiffbruch mit Leserschaft: Einstiege ins (Un)Bekannte	139
5.2	Trajektorien der <i>peregrinación</i>	149
5.2.1	Das Untersuchungscorpus 1552–1701	150
5.2.1.1	Núñez de Reinoso, <i>Clareo y Florisea</i>	152
5.2.1.2	Contreras, <i>Selva de aventuras</i>	156
5.2.1.3	Céspedes y Meneses, <i>El español Gerardo</i>	160
5.2.1.4	Loubayssin de Lamarca, <i>Don Henrique</i>	164
5.2.1.5	Cervantes, <i>Persiles y Sigismunda</i>	169
5.2.1.6	Anonym, <i>Angelia y Lucenrique</i>	182
5.2.1.7	Quintana, <i>Experiencias de amor y fortuna / Hipólito y Aminta</i> ...	185
5.2.1.8	Enriquez de Zúñiga, <i>Semprilis y Genorodano</i>	195
5.2.1.9	Suárez de Mendoza, <i>Eustorgio y Clorilene</i>	199
5.2.1.10	Gómez Tejada, <i>León prodigioso / Entendimiento y Verdad</i>	206
5.2.1.11	Lozano Sánchez, <i>Persecuciones de Lucinda</i>	215
5.2.1.12	Funes de Villalpando, <i>Escarmientos de Jacinto</i>	219
5.2.1.13	Gracián, <i>El Criticón</i>	224
5.2.1.14	Párraga Martel de la Fuente, <i>Liseno y Fenisa</i>	230
5.2.2	Knotenpunkt <i>Peregrino</i> : Kon- und Divergenzen	235
5.3	Das Genre im Gattungsgefüge des Siglo de Oro.....	248

6.	Fazit und Ausblick	270
7.	Literaturverzeichnis	274
7.1.	Primärliteratur	274
7.2.	Sekundärliteratur	282
	Namensregister	314

1. EINLEITUNG

In seinem *Traité de l'origine des romans* zeichnet Pierre Daniel Huet 1670 ein scharfes Bild der Genealogie der Romangattung. Nachdem er diese systematisch von der epischen Dichtung unterschieden und sie anhand der Prosaform, des Liebessujets und des hohen Grads an erfundenen Inhalten und an unterhaltsamer Leichtigkeit definiert hat, bestreitet er ihre Provenienz aus Spanien oder der Provence, denn die Form wurzele bereits in der Antike und keinesfalls in Europa:

Après être convenus des ouvrages qui méritent proprement le nom de Romans, je dis qu'il faut chercher leur première origine dans la nature de l'esprit de l'homme inventif, amateur des nouveautés et des fictions [...] et que cette inclination est commune à tous les hommes de tous les temps et de tous les lieux, mais que les Orientaux en ont toujours paru plus fortement possédés que les autres [...] qu'on peut avec justice leur en attribuer l'invention. Quand je dis les Orientaux; j'entends les Egyptiens, les Arabes, les Perses, les Indiens et les Syriens. Vous l'avouerez sans doute quand je vous aurai montré que la plupart des grands Romanciers de l'antiquité sont sortis de ces peuples. [...] De sorte que tout ce pays mérite bien mieux d'être appelé le pays des fables que la Grèce où elle n'ont été que transplantées, mais où elles ont trouvé le terroir si bon, qu'elles y ont admirablement bien pris racine.¹

Drei Aspekte stechen hervor. Erstens bestehe der ursprüngliche Kern des Romaneschreibens aus „fables“, „fictions“ und Fantasiereichem im Allgemeinen. Zweitens schöpften die Romane diesen Kern aus einer ‚orientalischen‘ Quelle – wobei der ‚Orient‘ als ein Anderes konstruiert wird, dessen Denken nicht durch Klarheit und Verstand, sondern durch Poetizität und Mythos geprägt sei. Drittens gelte diese Fremdzuschreibung selbst dann, wenn sie im Rahmen jener antiken griechischen Kultur angesiedelt wird, der sich frühneuzeitliche Humanisten wie eben Huet als ideellem Vorfahren und somit als Modell für den Entwurf des ‚Eigenen‘ verschrieben. Die zwei wichtigsten griechischen bzw. antiken Romanschreiber, die Huet in Achilleus Tatios und Heliodor von Hemesa ausmacht, seien immerhin levantinischer oder ägyptischer Herkunft gewesen: „Héliodore, auteur du Roman de *Théagène et de Chariclée*, était d'Emese, ville de Phénicie. [...] Achille Tatius, qui nous a appris les *Amours de Clitophon et de Leucippe*, était d'Alexandrie d'Egypte“.²

Auch wenn die folgenden dreieinhalb Jahrhunderte seit Huets Traktat einen Gutteil dieser Einschätzungen relativiert oder geradezu berichtigt haben, zeigen sie die Kraft eines Gründungsnarrativs auf, welches die Romangeschichte lange geprägt hat. Dem griechischen Roman haftet das Bild einer idealisierenden Gattung an, die Fernweh und ein Sich-weg-träumen in eine exotische Welt bereithält und die nach vielen Peripetien mit einem Happy End schließt. Demnach stelle

1 Huet (1971), 51 f.

2 Vgl. ebd., 52.

dieses eskapistische Moment eine der ‚Seelen‘ des europäischen Romans dar, auf dessen historische Entwicklung gerade Heliodors *Aithiopika* nach ihrer Wiederentdeckung im 16. Jahrhundert zurecht ein entscheidender Einfluss nachgesagt wird.³

Wie passend ist dennoch dieses Bild, wenn man die konkrete historische Rezeption in der Frühen Neuzeit betrachtet? Wirft man einen Blick auf Spanien – für Huet eine der Wiegen des modernen Romans –, so findet die Vorstellung eines maßgeblichen, mit imaginativem Glanz und Fremde befassten griechischen Romans kaum eine Entsprechung. Dem Muster wurden im Siglo de Oro nur wenige Romane erkennbar nachempfunden. Viele davon scheuen exotische Gegenden zugunsten einer vertrauten europäischen oder gar iberischen Geografie und spielen somit nicht in einer abstrakten fernen Kulisse, sondern sind mit Bezügen auf die zeitgenössische oder unlängst vergangene Wirklichkeit gefüllt. Mehr noch: weder diese zeitgenössische Welt noch die Atmosphäre, in der sie vermittelt wird, sind stark imaginativ oder glamourös – durch die Linse des Genres wird die dargestellte Welt hingegen, wie es im Folgenden zu zeigen gilt, zu einer *trostlosen Wirklichkeit*.

Diese Studie befasst sich mit der Rezeption und mit den Adaptionen und Nachdichtungen des Musters des hellenistischen Romans in der Erzählprosa des Siglo de Oro – genauer gesagt in einem Zeitraum, der von den ersten volkssprachlichen Übersetzungen der Werke von Tatios und Heliodor bis zum ansetzenden 18. Jahrhundert geht (1547–1701). Durch die Analyse der Texte, gestützt durch die Berücksichtigung poetologischer und theoretischer Beiträge in zeitgenössischen Abhandlungen und Paratexten, soll die oben angesprochene Vorbildrolle, insbesondere Heliodors, präzisiert und sein Einfluss auf die Romanpraxis historisch präzisiert werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Schnittstelle zwischen den Einschätzungen in der frühen Rezeption und der Einordnung der Vorlage einerseits und jener Realistik andererseits, die auch Huet modernen Romanformen gegenüber der vermeintlich realitätsenthobenen epischen Dichtung zuschreibt.⁴

Die Grundthese der Studie lautet, dass die Aneignung des Musters eine Akzentverschiebung in der *peregrinatio* von der abenteuerreichen Bewegung im Raum zur Destitutionserfahrung der adligen Protagonist:innen bedingt, welche der Realität, in der sie sich bewegen und die in den meisten Fällen an jene der Leserschaft anknüpft, einen düsteren Ton der Bedrohlichkeit verleiht. Dabei zeigt die Untersuchung, dass eine zentrale Rolle in dieser spanischen Neugestaltung und Perspektivierung des Musters Lope de Vegas *El peregrino en su patria* (1604) zukam, der als erster die Erzählstruktur der *Aithiopika* übernahm und die Irrfahrt bzw. den Absturz seiner Held:innen ausgerechnet in jener Heimat spielen lässt,

3 S. etwa die populären Doody (1996); Fuchs (2004); Pavel (2014). Die Tradition, die in Heliodor die Gründungsfigur des Romans identifiziert, ist bereits in Charles Sorels *Bibliothèque française* (1664) zu finden (163, zit. nach Plazenet (1997), 13 f.).

4 S. Huet (1971), 47 f.

die ihnen die angestammten Rechte, Privilegien und Sicherheiten garantieren soll. Es gilt somit zu zeigen, dass und wie diese Paradoxie, die Lopes Werk prägt und zum ‚modellbildenden Alleinstellungsmerkmal‘ wurde, nicht nur der extravagante *coup de théâtre* des erfolgreichsten Dramaturgen seiner Generation darstellt, sondern dass diese vielmehr in der zeitgenössischen poetologischen Reflexion über die Vorzüge Heliodors im Bereich der Erzählprosa verankert ist und einen präzisieren, wenn auch stillschweigenden Überbietungsbezug herstellt, welcher sich wiederum in die literarische Selbstprofilierungsstrategie des Fénix einschreibt.

Die generische Erzählwelt, die in diesem Spannungsfeld verschiedener Interessen entsteht, erweist sich als sehr nachhaltig: Mit dem *Peregrino* setzt Lope eine stark profilierte Vorlage, zu der sich die Autoren späterer ‚hellenisierender‘ Romane – auch die viel imitierten Miguel de Cervantes mit *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* und Gonzalo Céspedes y Meneses mit dem *Poema trágico del español Gerardo* – positionieren müssen. Auch die Auseinandersetzung des Alonso Núñez de Reinoso mit dem Romanmuster in *Los amores de Clareo y Florisea*, der Lopes Roman um fünfzig Jahre vorausgeht und durch eine ähnliche Akzentsetzung auf die Einbußen der Protagonistin gefärbt ist, zeugt von einer Faszination für das Thema des Exils und der Destitution und von der Bereitschaft, das hellenistische Modell für die Artikulation derselben zu funktionalisieren. Sie beweist somit, dass Lope mit dem *Peregrino* ein bereits wahrgenommenes Potenzial zu interpretieren wusste, indem er einem Anliegen vieler seiner (alphabetisierten) Zeitgenossen mit wirksamer Bildlichkeit eine Erzählform verlieh. Die stilistischen und gestalterischen Lösungen, die traditionsbildend nach dem *Peregrino* immer wieder aufgegriffen wurden und die in erster Linie in einer für die spanische Gattung typischen Perspektivierung des Erzählten und in einem bestimmten affektischen Grundton resultieren, lassen sich in einem Repertoire diverser Motive der späteren spanischsprachigen Aneignungen wiederfinden, insbesondere an zentralen Stellen wie dem abrupten Erzählbeginn, der sowohl historisch als Traditionsmarker diente als auch aus systematischer Sicht von hohem Belang für den individuellen Rezeptionsprozess ist.

Zugleich trübt der Befund über das Ausmaß und die Qualität von Lopes Einfluss auf die nachfolgende Produktion von Abenteuerromanen nach griechischem Modell einige der bisherigen Einschätzungen der Forschung zur sogenannten *novela bizantina*.

Die erste solcher Annahmen betrifft die Reichweite von Lopes Erbe überhaupt. Als sekundäres Prosawerk eines für seine Versdramen kanonisierten Großautors des Siglo de Oro ist der *Peregrino* immer wieder, wenn auch oft beiläufig, erforscht worden. Im Zusammenhang mit der frühneuzeitlichen Wiederentdeckung und Rezeption Heliodors und somit mit der Geschichte der Emergenz des europäischen Romans ist ihm dennoch in der Regel *Persiles y Sigismunda* vorgezogen worden, dessen Autor Miguel de Cervantes als Romanautorität schlechthin gilt. Dabei wurden dennoch einerseits der Verkaufserfolg anderer Romane wie *El español Gerardo* oder *Experiencias de amor y fortuna* übersehen, die im Kreis um Lope entstanden. Andererseits wurde die Tatsache nicht beachtet, dass *El peregrino*

no en su patria das Phänomen der Akzentverschiebung zu Destitution und Statusverlust im gesamten spanischen Genre als erster und am akutesten kristallisiert.

Eine zweite Infragestellung betrifft die Spezifik von Lopes Mitwirkung an der Neukodierung des Genres. Wenn die Forschung einen Einfluss Lopes auf die spätere Produktion ausmachte, lag der Fokus bislang auf einer Tendenz zur ‚Christianisierung‘ und ‚Nationalisierung‘ des Stoffes, also zu seiner Aufladung mit Inhalten des tridentinischen Glaubens und mit Verweisen auf die Vorzüge der herrschenden Habsburger-Familie sowie auf die Errungenschaften des spanischen Volkes. Die Konsequenz und das Gelingen dieses Überlagerungsprogramms sind mit der Zeit verschiedentlich gewichtet bis stark relativiert worden – die grundsätzliche Einschätzung, diese Aktualisierung des Musters gemäß den Anliegen des neuen spanischen Kontextes bestehe im Kern in einer propagandistischen oder zumindest strategischen Indienstnahme blieb nichtsdestoweniger unberührt. Die Betonung der (in der Regel als ‚barock‘, also epochal aufgefassten) ideologischen Aspekte der Transformation des Erzählschemas im *Peregrino* lenkt jedoch den Blick weg von der tiefgreifenderen Akzentverschiebung auf den Destitutionskomplex, der sich in der nachfolgenden Produktion als viel nachhaltiger erweist und der unter anderem auf einer existenziellen Verunsicherung beruht, die nicht nur weltanschaulich, sondern auch in den Machtverhältnissen der Zeit begründet ist. Zudem bietet er durch die Verschränkung mit Problemen der Wahrscheinlichkeit, der Figurenkonzeption und der Lokalisierung einen Ansatzpunkt, um auch die poetologischen Ansprüche Lopes zu würdigen und diese nicht hinter der Implementierung einer doktrinären oder politischen Linie verschwinden zu lassen.

Drittens setzt das verstärkte analytische Interesse für Fragen der Weltmodellierung und des Wirklichkeitsbezugs in der sogenannten *novela bizantina* die Tendenz fort, das althergebrachte Bild des griechischen Romans als realitätsferne, im 17. Jahrhundert bereits veraltete Gattung zu relativieren. Die *novela bizantina* wurde lange – und wird im Kern immer noch – als Kontinuation eines ‚alten‘ Erzählschemas angesehen, dem die Modernität realistischen Romanschreibens gegenübergestellt wird: Paradigmatisch sind hier die englischsprachige Unterscheidung zwischen *romance* und *novel* sowie die Betonung der Novität des *Don Quijote* zuungunsten der klassischeren Vorlage von *Persiles y Sigismunda*, obwohl Cervantes selbst Letzteres und nicht den *Quijote* als sein Meisterwerk präsentierte. Ohne etwa zum Zweck eines fragwürdigen Rehabilitierungsversuchs einem entgegengesetzten Narrativ der spanischen *bizantina* als Vorfahren des Realismus verfallen zu wollen, das dieselben Prämissen seiner Gegenthese reproduzieren würde, soll hier dennoch die Spezifik der Aneignung der Realität in den hellenisierenden Romanen jenseits des stereotypen Bildes eines bloß eskapistischen bzw. bloß erbaulich-didaktischen literarischen Programms berücksichtigt werden.

Die drei obengenannten Probleme bezüglich der Einschätzung des *Peregrino* sowie der Gattung sind unter anderem mit Fragen der Abschätzung von ‚Neuem‘ und ‚Altem‘ verbunden. Wer der einflussreichste Erneuerer des Musters ist; worin seine Transformation besteht und wie modern sie ausfällt (beispielsweise im Sinne eines neuzeitlichen *nation building* oder der rückwärtsgewandten *Renovatio*

eines älteren Diskurses); ob dies literarisch eine ‚innovative‘ Entwicklung zu Formen darstellt, die sich in der Folgezeit als zeitgemäß und nachhaltig wirksam erweisen und als Zielpunkt eines Evolutionsprozesses etablieren werden – die etwas zugespitzten Umformulierungen des Problems verdeutlichen, wie Versuche der literaturgeschichtlichen Einordnung immer auch die Frage des ‚Neuen‘ berühren.

Dieses Buch teilt die grundlegende Auffassung, dass ‚Novität‘ oder ‚Altsein‘ kein Gegebenes, sondern immer das Ergebnis einer Zuschreibungsfrage darstellen.⁵ Als relationale Werte hängen sie unausweichlich von der Frage ab, aus wessen Perspektive und in Bezug auf welche Parameter ‚Neues‘ oder ‚Altes‘ von Phänomenen ausgesagt wird, da diese als solche keiner der zwei Kategorien eindeutig zugeordnet werden können, welche vielmehr als Konstrukte und Resultate einer Purifikation grundsätzlich hybrider Zustände erscheinen.⁶

Dementsprechend gilt es, eine naturalisierte Dichotomie von ‚alt‘ und ‚neu‘ zugunsten der Prozessualität und Perspektivenabhängigkeit der Zuschreibungen zu hinterfragen, die ihrerseits jenseits von einem linearen Zeit- und Prozessverständnis und unter Berücksichtigung der Kopräsenz unterschiedlicher Zeitlichkeiten aufzufassen sind.⁷ Für die analytische Arbeit ist es von Vorteil, sich auf die operationale Unterscheidung verschiedener Ebenen zu stützen: eine Metaebene für die literaturwissenschaftliche Zuschreibung von und Reflexion über Novationsprozesse einerseits und eine Ebene der historischen Gegenstände andererseits, die sich wiederum in einer Ebene der poetischen Praxis und der ihr inhärenten Poetik, einer Ebene der autoreflexiven Selbstthematization der historischen Texte und einer Ebene der historischen Theoriebildung artikuliert – wobei die Übergänge als fließend zu betrachten sind. So würde man im Fall von *Persiles y Sigismunda. Historia setentrional* beispielsweise Cervantes' Wahl eines nordischen Schauplatzes mit anschließendem Übergang zur Iberischen Halbinsel und die zeitgenössischen Imitate (etwa die *Historia moscovica* des Suárez de Figueroa) auf der Ebene der poetischen Praxis ansiedeln. Hingegen wären die auktorialen

5 S. Huss (2016).

6 Zum Verhältnis von Hybridität und Purifikation, gekoppelt mit Fragen der Konzeptualisierung von Zeit und Geschichte, s. Latour (1993). Weniger von Belang für diese Perspektive Bhabha (1994); vgl. dazu Struve (2013), 97–128. Traninger (2022b) führt die Reflexion über die Purifikation in Epochenkonstruktionen am Beispiel der humanistischen Opposition der Rhetorik gegenüber der mittelalterlichen Dialektik aus. Zum Begriff der Frühen Neuzeit einschließlich seiner Probleme s. Achermann (2016).

7 Die Tendenz zur Abkehr von einer essentialistischen Auffassung von Zeit in der Periodisierung und von der dichotomen Trennung von Vergangenem und Gegenwärtigem zugunsten der Beschreibung kopräsender, verschränkter Temporalitäten ist ihrerseits nicht durchweg ‚neu‘ – s. etwa Braudel (1958) und Koselleck (2000); vgl. Jordheim (2012) und Hempfer (2018), 242–251 – und kennzeichnet eine Vielfalt von neueren Ansätzen. Neben dem erwähnten Latour (1993) s. bspw. Adam (1998); Chakrabarty (2000); Hartog (2003); Dinshaw (2007; 2012); Nassehi (2008); Scala/Federico (2009); Felski (2011); Landwehr (2012); Genç (2016); Huebener (2020). Überblicke bei Johnston (2008), 1–22; West-Pavlov (2012).

Beteuerungen in den Paratexten zu *Don Quijote* und den *Novelas ejemplares* darüber, *Persiles y Sigismunda* würde mit Heliodor wetteifern und das beste spanische Unterhaltungsbuch darstellen, auf der Ebene der Selbstthematisierung aufzufassen. Beide Phänomene ließen sich mit den entsprechenden Stellen in den poetologischen Traktaten des Torquato Tasso und des Alonso López Pinciano in Verbindung bringen, in denen die Wahl eines fernen Schauplatzes dringend empfohlen wird, teilweise sogar durch ausdrückliche Benennung skandinavischer Gegenden – was der Ebene der historischen Theoriebildung entspricht. Aus der literaturwissenschaftlichen Metaebene wäre schließlich die Novitätszuschreibung insofern zu kalibrieren, als Cervantes dabei eine aktive Überbietung des antiken Modells sucht und behauptet, diese allerdings weitgehend auf die Prämissen der existierenden poetischen Lehre stützt.⁸ Diese Dialektik von ‚Neuem‘ und ‚Altem‘, Ortho- und Heterodoxie wird bei Lopes *Peregrino* noch prägnanter, der dem Roman des Cervantes dreizehn Jahre vorausging.⁹

Die Ausdifferenzierung der Ebenen soll die Auffächerung von Spannungen, Verschiebungen und Kontrasten ermöglichen. Sie entschärft zudem die Dichotomie von ‚Kontinuität‘ und ‚Bruch‘ zwischen ‚Altem‘ und ‚Neuem‘, da Letzteres in der historischen Rekonstruktion prinzipiell im Dialog mit der Tradition entsteht und eventuell in ‚Erfüllung‘ ihrer Leitlinien. Dabei gilt zudem, dass Tradition ihrerseits weder als reines Gegenstück zur Novität noch als inertes Vorgefundenes zu verstehen ist, sondern als aktiver Prozess der ständigen Selektion und Rekonstruktion, der einerseits Bestände disponibel macht und andererseits präskriptiv ausfallen kann. Tradition ist daher nicht als Gegenteil oder Komplement von ‚Neuem‘ zu denken: Die Novation kann durchaus auch kulturelle Dynamiken der Beibehaltung betreffen.¹⁰

Angesichts der grundsätzlichen Relationalität von ‚Altem‘ und ‚Neuem‘ werden daher die Prozesse, durch welche ‚Neues‘ entsteht, am besten durch den Begriff der *Novation* aufgefasst, der die Bedeutung der Umwandlung einer beste-

8 So bereits Stegmann (1971).

9 Wie unten, 4.3 gezeigt setzt Lope im *Peregrino* keinen Bruch mit der Regelpoetik, er zeigt keine programmatische Missachtung tradierter Normen und Konventionen, sondern betreibt ein kühnes Spiel mit ihren Prämissen und Konsequenzen. Vgl. Huss/Wehr (2014) zu Normenverletzungen im Manierismus; über die novatorischen Elemente des von Tasso und López Pinciano vertretenen Aristotelismus s. jeweils Javitch (2015) und Mestre Zaragoza (2014).

10 In dieser Hinsicht spricht Barner (1989) von „Traditionsverhalten“ (*actus tradendi*) in Unterscheidung vom ‚Tradieren‘ (*traditum*); vgl. Haug/Wachinger (1991). Zum Konstruktcharakter von Traditionen s. bspw. Hobsbawm/Ranger (1983); Latour (1993), 75–77. Für den Zusammenhang von Tradition und Kanonisierung und Innovation s. etwa Hahn (1987) sowie Haug (1987), der das ‚Neue‘ als Erfüllung des ‚Alten‘ versteht (259 f.). Für Traditionen als Bestände, deren synchron vorliegende Texte zugleich jeweils in ihrer diachronen Geschichtlichkeit berücksichtigt werden, wobei Erneuerung über eine Veränderung in den systeminternen Korrelationen erfolgt, s. Tynjanov (1969); Tynjanov/Jakobson (1972). Ein Überblick bei Lachmann/Schramm (2007).

henden Obligation trägt.¹¹ Dadurch sollen die fortschrittsteologischen Konnotat des Begriffs der *In*-novation vermieden werden, der eine objektive Feststellbarkeit von Neuem und eine lineare Ausrichtung – oft auf die Moderne als ‚Neu-Zeit‘ hin – impliziert.

Die Abkehr von einer Terminologie und einem Denken der Innovation scheint umso stärker geraten, wenn vormoderne und frühneuzeitliche Kontexte untersucht werden, denen moderne Fortschrittsideologien fremd bzw. die vom Diskurs der Moderne (noch) nicht geprägt sind: Historische Konstellationen also, in denen keine Aufwertung des Neuen als solches stattfindet. So suchen die Erzählerkommentare im *Peregrino* immer wieder den Anschluss an die denkbar kanonischsten Meister des antiken Epos wie Homer und Vergil. Sein Verkaufsargument für das eigene Werk liegt nicht in der Originalität als solche oder in einer Verbesserung des Musters, sondern in der Außergewöhnlichkeit des erzählten Falls, der als unerhört präsentiert wird. Beim Prädikat des *peregrino* geht es nicht um ‚Neues‘ oder Innovation, sondern um ‚Eigenartiges‘ und um ein Alleinstellungsmerkmal in der *imitatio* altherwürdiger Modelle. Die Suche nach dem ‚Neuen‘ ist somit nicht auf einen Fortschrittsgedanken gegenüber dem bereits Erreichten gepolt, sondern auf die eigene Exzellenz und Besonderheit, als Form der Legitimation für die Aufnahme in die Reihe der Meister, wobei die (zeitgenössische) Konkurrenz ausgeschlossen oder hintangestellt wird.¹²

Das Problem des ‚Neuen‘ und dessen Verständnis betrifft den Gegenstand dieser Studie an vielen Stellen. Hier sind nur einige Beispiele zu nennen, die sich auf binnenliterarische Novation im weitesten Sinne beschränken (und nicht das Thema der Vertextung außerliterarischer Wissensveränderung angehen).¹³ Beispielsweise stellt die Rückversicherung durch Anschluss an philologisch wiederentdeckte antike Texte, wie dies in der fiktionalen Erzählprosa mit Bezug auf Tatios und Heliodor geschieht, eine allgemeine Bewegung des frühneuzeitlichen Humanismus dar – dabei wird das rinascimentale Neue als Reaktualisierung eines ‚Noch-Älteren‘ Antiken aufgefasst; beide werden zugleich vom unmittelbar Vor-

11 S. Huss (2016), 3 (Anm. 3): „Ein Schuldpflichtverhältnis erlischt hierbei nicht in einem gänzlich neuen *status rerum*, sondern es wird unter Modifikation bestehender Bindungen in ein abgewandeltes Pflichtverhältnis der zuvor beteiligten Parteien transformiert“. ‚Novation‘ trägt somit weniger Implikate als der Transformationsbegriff, vgl. Bergemann et al. (2011).

12 Zur klassischen *imitatio* vgl. bspw. West/Woodman (1979); Conte (1986); Leff (1997). Spezifisch zur humanistischen *aemulatio* s. Bauer (1992); Müller/Pfisterer (2011) und Achermann (2011). Für eine Kontextualisierung der *imitatio* aus der Perspektive der Novationsfrage s. auch Nelting (2017). Hinsichtlich dieser Gestaltung der *imitatio/aemulatio* scheint hier nicht der Einfluss zweier Autoren wirksam zu sein, die im *Peregrino* sonst vorkommen: Seneca (*Ad Lucilium* 84,3) und Horaz (*Ad Pisones* 46–72 bzw. 119–135). Senecas Bienenvergleich beruht nicht auf der Vorstellung einer Konkurrenz, sondern einer gesunden Persönlichkeits- und Stilbildung, während die Bezugsetzung bei Lope im Zeichen der Überbietung erfolgt. Bei Horaz sind indes Umsicht und Anlehnung an die Tradition geraten und die explizite Befürwortung der Novität findet vielmehr auf stilistischer Ebene statt.

13 S. hierzu Markevičiūtė (2021) oder Kuhn (2022); zu beiden Themen ist jeweils eine Monografie in Vorbereitung.

gängigen, herkömmlich Praktizierten, ‚Mittelalterlichen‘ abgesetzt, wie im Fall des griechischen Romans gegenüber den Ritterbüchern.¹⁴ Auch die Novität der *Aithiopika* für das westeuropäische Publikum zum Zeitpunkt ihrer Wiederentdeckung besteht zum einen in der besonderen *dispositio* des Textes und zum anderen in der Unbekanntheit des Stoffes, auf der die gesamte Erzählstrategie mit ihrer Zurückhaltung von Informationen und ihrem darauf ausgerichteten, charakteristischen abrupten Beginn beruht: So hängt der hohe Wiedererkennungswert des Erzählschemas eng mit der Unbekanntheit und ‚Originalität‘ der Handlung zusammen, die aber mit dem iterierten Aufgreifen des Musters schnell abnimmt.¹⁵

Binnendiskursiv fasst Jacques Amyot, erster Übersetzer und einflussmächtigster Verbreiter der *Aithiopika*, das ‚Neue‘ einer Erzählung als den wichtigsten Faktor auf, der über ihr Überraschungspotenzial und somit über ihren Unterhaltungswert entscheidet. Dabei liege Neues im erfinderischen Spielraum des Dichters, denn einerseits könne dieser Sachverhalte ersinnen, andererseits sein vorgefundenes Material umdisponieren. ‚Neues‘ bzw. Erfundenes wird hinsichtlich seiner Unterhaltungsfunktion aufgewertet; zugleich kodiert Amyot auch den Rezeptionsrahmen der *Aithiopika* neu, indem er sie als eine Erzählung präsentiert, die den Anspruch der Kompatibilität mit der Realgeschichte und die Funktionen der Erholung und der beiläufigen Vermittlung von Wissen über die Wirklichkeit erfüllt. Dies geschieht gemäß den eigenen Interessen und nicht etwa gemäß jenen der philologischen Präzision: Er ‚erfindet‘ die *Aithiopika* als Roman.¹⁶ Schließlich besteht eine ähnliche, diesmal zumindest explizit beanspruchte Traditionsgründung auch in der spanischen Erzählliteratur, wenn Cervantes das Verdienst für sich reklamiert, als Erster *Novellen* (also Erzählungen über ‚Neues‘ und ‚Merkwürdiges‘) in spanischer Sprache verfasst zu haben – eine Leistung, die Lope dann kleinzureden versucht, indem er wiederum auf die mittelalterliche *longue durée* des Genres hinweist, das er mit der Ritterliteratur gleichsetzt.¹⁷

Gerade in der Gattungsfrage liegt die vielleicht interessanteste der hier beobachteten historischen ‚alt‘-, ‚neu‘-Verflechtungen. Sie beansprucht auch die analytische Metaebene, da sie eine Reflexion über Kategorien der Romangeschichte fordert. Aus der frühneuzeitlichen Rezeption des hellenistischen Romans lässt sich das Interesse am Potenzial eines ‚neuen‘ – hier: erst kurz zuvor wiederverfügbar gewordenen – Modells herauslesen, insbesondere gegenüber anderen erfolgreichen, aber nicht durch antike Vertreter abgesicherten Möglichkeiten der Erzählprosa wie Ritterbüchern oder Novellen. In den spanischsprachigen hellenisierenden Romanen werden somit Optionen und Neulösungen exploriert, die jeweils abenteuerlicher oder novellistischer, konkreter oder abstrakter, exotischer oder einheimisch-aktueller, idealistischer oder desillusionierter ausfallen können.

14 Vgl. Huss (2016), 10 f.

15 S. 5.1.

16 S. Plazenet (2002; 2015).

17 S. 5.3.

Seitens der Forschung haftet nun dem Muster üblicherweise ein Vorverständnis als märchenhafte, realitätsferne *romance* an, das auch die Einschätzungen und Interpretationen spezialistischer Studien beeinflusst. Dadurch wird jedoch die verstärkte Auseinandersetzung mit dem Extraliterarischen verkannt, die in vielen der Werke zu beobachten ist und die ihrerseits durch die Rezeption einer *auctoritas* wie Aristoteles bedingt und vermittelt wird.¹⁸ Zum einen ist die überwiegende Mehrheit der Texte stark mit der Frage nach der eigenen Wahrscheinlichkeit befasst: Bis auf die seltenen Instanzen, in denen sie allegorisch konzipiert sind (und diesen Konstruktcharakter von Anfang an programmatisch ausstellen), ist die Bemühung sichtbar, die Verträglichkeit des Dargestellten mit dem durch *auctoritates* gesicherten Wissen über die Wirklichkeit zu untermauern. Die Strategien hierfür variieren vom (meistens expliziten) Verweis auf gelehrte Diskurse sowie textuelle und nicht-textuelle Wissensträger über die Einflechtung der erdichteten Geschehnisse in die Lücken der als wirklich attestierten Geschichte bis gar zu ansatzweisen Simulationen der Zeugenschaft oder des faktualen Berichts.¹⁹

Zum anderen ist es die Qualität der dargestellten Wirklichkeit, die die *romance*-Annahme entkräftet. Gleichgültig, ob sich die Wechselfälle auf allegorischen Schauplätzen, auf ferner See oder im unmittelbar nahen urbanen Raum Spaniens zutragen: Der Fluchtpunkt der Darstellung liegt in allen einschlägigen Werken auf der Erfahrung des Verlusts, der in erster Linie Verlust von Gewissheiten und Status ist. Die hellenisierenden Romane, die in der Regel nicht auf den sogenannten Westindischen Inseln, in Kontinentalamerika, an der West- und Südafrikanischen Küste oder in Ostasien spielen, sondern europäische und mediterrane Schauplätze präferieren, entwerfen somit keine neue Welt, sondern werfen ein neues, düsteres Licht auf die alte und vertraute. Dabei weisen sie keine ausgeprägten realistischen oder kostumbristischen Züge auf, sondern vielmehr fällt die Literarisierung des Dargestellten negativ perspektiviert aus. Genauer gesagt: Sie fokussiert auf die bedrückende Lage weitgehend idealisierter oder zumindest epischtragischer Held:innen in einer nicht idealisierten, feindlichen Wirklichkeit, und unterstreicht ihre Verlusterfahrung. Darin besteht die tiefgreifendste Novation, die das Muster im neuen spanischen Kontext erfährt und der Lope de Vega mit dem *Peregrino* die eindrucklichste Bühne bereitet: Von einem Roman über Liebe und Abenteuer zu einer *novela de destitución y desplazamiento*.

Auch die gewählte Terminologie soll diese Spezifik der spanischen Aneignung widerspiegeln. Der forschungsübliche, philologisch unpräzise Begriff der

18 „Die *imitatio auctorum* wird im Rahmen einer spezifisch rinascimentalen Lesart des Aristoteles ergänzt bzw. in ihrem Stellenwert teils nachgerade überlagert durch die *imitatio naturae*, die Nachahmung einer Handlungswelt außerhalb der Literatur selbst.“ – Nelting (2016), 2 mit Verweis auf Kappl (2006), Kablitz (2009) und Huss (2014). Zum doppelten Bezugsrahmen frühneuzeitlicher Texte zwischen binnen- und außerliterarischen Erfahrungswerten s. auch Schneider/Traninger (2010). Zur topischen und eben nicht empirisch-experimentellen Verwendung des Erfahrungsbegriffs im frühneuzeitlichen Frankreich s. Fellner (2022; 2023).

19 S. die einzelnen Analysen in 4.3 und unter 5.2. Für die zeitgenössische Kartografie als Matrix von Cervantes' *Persiles y Sigismunda* s. Dünne (2011).

novela bizantina gilt für die antiken Vorlagen sowie für die frühmodernen Texte und vermittelt mit abwertenden Implikaten die Vorstellung einer überzeitlichen Kontinuität des Musters von der Antike durch das Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Dahingegen bezeichne ich in dieser Arbeit die untersuchte Romangattung als *novela helenizante de peregrinación*, die synonym zur deutschen Neuprägung ‚hellenisierender Roman‘ zu verstehen ist. Die Kurzform dafür ist (*novela*) *helenizante*. Die Bezeichnungen ‚hellenistischer‘ bzw. ‚griechischer Roman‘ stehen in der Studie synonym für die antike Vorlage durch Heliodor und Tatios. Wie gleich zu besprechen ist, verwende ich indes die Formen *novela de peregrinación* und ‚Abenteuerroman‘ nicht synonym zu *novela helenizante*.

Mit *novela* ist naheliegenderweise der Roman, also eine lange fiktionale Prosaerzählung gemeint. Die Qualifikation als *helenizante* bezieht sich auf das explizite oder in der Regel rekonstruierte Aufgreifen einer hellenistischen Erzähltradition, die hauptsächlich durch die Vorlage Heliodors vermittelt wird. Programatisch visiert der Terminus die aktive Aneignung des Musters und seine Position im frühneuzeitlichen Gattungssystem und nicht als überzeitliche Größe an, um eine historische Spezifik zu ermitteln. Das Ergebnis der Untersuchung bringt die Qualifikation der Texte im Zeichen der *peregrinación* zum Ausdruck: In ihrer ursprünglichen Bedeutung als ‚Fremdheit‘ und in diesem Fall als verunsichernde Entfremdung kondensiert die *peregrinatio* eben die (auch affektische) Perspektivierung des Erzählten als Geschichte der Destitution und des drohenden oder eintretenden Verlustes.²⁰

Die Zweigliederung des Terminus ist mithin dadurch zu motivieren, dass die *novela helenizante* sich immer auch schon als *helenizante de peregrinación* konstituiert – der Hauptthese dieser Studie entsprechend. Umgekehrt ist jedoch die Perspektivierung der *peregrinación* auch in einigen Werken zu ermitteln, die vom Schema und Stoff der *helenizante* soweit abweichen, dass diese nur noch schwach oder kaum zu erkennen sind, wo also von einer *novela de peregrinación*, aber nicht unbedingt von einer *helenizante* zu sprechen ist. Zuletzt ist die Form ‚Abenteuerroman‘ indes als Oberbegriff aufzufassen, der durch das Abenteuerprinzip und die hochgeborenen Protagonist:innen definiert wird und auch andere Subgenera wie beispielsweise die *libros de caballerías* einschließt.²¹

Die Frage nach der Gattungsbenennung und -definition hängt mit jener der Corpusbestimmung zusammen. Bei *bizantina* oder *helenizante* handelt es sich um nachträglich angewendete Begriffe, wie es für viele (Sub)Gattungen der fiktionalen Erzählprosa des Siglo de Oro der Fall ist – beginnend mit dem Begriff des Romans und seinem modernen spanischen Korrelat *novela*. Verschiedene Forschungsbeiträge verwenden unterschiedliche Gattungsbegriffe mit jeweils abweichendem Schwerpunkt wie etwa *novelas (amorosas) de aventuras* oder *libros de*

20 Den terminologischen Vorschlag der *novela helenizante* legte zuerst Torres Guerra (2009) vor; die Formulierung *novela de peregrinación* stammt indes aus Deffis de Calvo (1999), wurde aber erst bei Brusa/Traninger (2023) in der hier dargestellten Bedeutung verwendet.

21 S. 5.3. Zum Abenteuerbegriff s. Koppenfels/Mühlbacher (2019).

aventuras peregrinas, wobei Veränderungen in der Intension des Begriffs auch zu Oszillationen in seiner Extension führten.²² Im Rahmen dieser Studie habe ich keinen Versuch der Bestimmung einer ultimativen und geschlossenen Extension der Gattung unternommen, sondern alle in der bisherigen Forschung vorgeschlagenen Werke für die Konstitution des folgenden Untersuchungscorpus aufgenommen, das als nicht deckungsgleich mit jenem der *novela helenizante* oder *de peregrinación* zu verstehen ist:

1. Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea*, Venedig: Gabriele Giolito 1552.
2. Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, Sevilla, Barcelona: Claudes Bornat 1565/ Alcalá de Henares: Luis Velázquez Garzón 1582.
3. Félix Lope de Vega y Carpio, *El peregrino en su patria*, Sevilla: Clemente Hidalgo 1604.
4. Gonzálo de Céspedes y Meneses, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, Madrid: Luis Sánchez 1615.
5. Francisco Loubayssin de Lamarca, *Historia tragicómica de don Henrique de Castro*, Paris: viuda de Matías Guillemot 1617.
6. Miguel de Cervantes y Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*, Madrid: Juan de la Cuesta 1617.
7. Anonym, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, Manuskript, 1623–1625.
8. Francisco de Quintana (Francisco de las Cuevas), *Experiencias de amor y fortuna*, Madrid: viuda de Alonso Martín 1626.
9. Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta*, Madrid: viuda de Luis Sánchez 1627.
10. Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa, *Eustorgio y Clorilene. Historia Moscóvica*, Madrid: Juan González 1629.
11. Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, Madrid: Juan Delgado 1629.
12. Cosme Gómez Tejada de los Reyes, *León prodigioso. Apología moral provechosa y entretenida*, Madrid: Francisco Martínez 1634.
13. Francisco Jacinto Funes de Villalpando (Fabio Climente), *Escarmientos de Jacinto*, Zaragoza: Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia 1645.
14. Baltasar Gracián, *El Criticón*, Zaragoza: Iván Nogués 1651/ Huesca: Iván Nogués 1653/ Madrid: Pablo de Val 1657.
15. Cristóbal Lozano Sánchez, *Persecuciones de Lucinda, dama valenciana y trágicos sucessos de don Carlos*, Valencia: Benito Macé 1664 (verfasst 1636).
16. Cosme Gómez Tejada de los Reyes, *Entendimiento y verdad, amantes filosóficos*, Madrid: Alcalá de Henares: Francisco García Fernández 1673.
17. Francisco de Párraga Martel de la Fuente, *Historia de Liseno y Fenisa*, Madrid: Julián de Paredes 1701.

22 S. 2.2.1.

Das zunächst breit aufgestellte Corpus dient der Kartierung verschiedener Abstufungen, Ähnlichkeitsgruppen und Entwicklungstendenzen, die schlecht durch die Ausschlusskriterien einer engen Gattungsdefinition vergleichbar gemacht werden könnten. Dies gilt umso stärker, insofern ein Gutteil der besprochenen Texte selten philologisch erschlossen wurde: Für *El español Gerardo, Eustorgio y Clorilene, Semprilis y Genorodano, León prodigioso, Entendimiento y Verdad, Persecuciones de Lucinda, Escarmientos de Jacinto* und *Liseno y Fenisa* steht, soweit überschaubar, eine moderne kritische Ausgabe immer noch aus. Zudem betonen zahlreiche Studien die generischen Überkreuzungen und eine charakteristische ‚Hybridität‘ dieser und anderer Romangattungen des Siglo de Oro, sodass es nur geraten scheint, keine Beschneidung des Materials zugunsten einer apriorischen Definition vorwegzunehmen. Schließlich und umso deutlicher bei nachträglich angewendeten Begriffen erfolgt jede generische Zuschreibung perspektivenabhängig. Entgegen taxonomischen Bemühungen aus dem exklusiven Gesichtspunkt der literaturwissenschaftlichen Forschung empfiehlt es sich, auch die Perspektive der Schreibenden zu integrieren, die Genres nicht nur für die Klassifikation, sondern auch für die Produktion verwenden und sich nicht an vorhandene generische Felder halten, sondern Vorgefundenes entsprechend den eigenen Interessen und unter Berücksichtigung erfolgreicher Formate und maßgeblicher Erwartungen zu gestalten versuchen, wodurch die Grenzen immer wieder neugeschrieben werden.²³

Mit dem Verständnis, dass in Texten verschiedene generische Konventionen in unterschiedlichem Grad und mit unterschiedlicher Gewichtung bedient werden können, wird also ein extensives Corpus untersucht, in dem sich Texte, abhängig von ihrer Position auf der generischen Skala des Genres, im Zentrum oder an der Peripherie eines sich konturierenden generischen Netzwerks positionieren, dessen Verflechtungen in der Bandbreite besser sichtbar werden. Somit erweist es sich als ertragreich, auch Werke zu besprechen, deren Partizipation an den Konventionen der *helenizante* oder der *novela de peregrinación* als marginal bis nicht vorhanden erscheint (wie bei *Selva de aventuras* oder *Don Henrique de Castro*). Dabei erweisen sich die Kriterien zur Bestimmung der *bizantina*, die frühere Studien formuliert haben, für die erste heuristische Orientierung als hilfreich – insbesondere, sofern sich ihre Motiv-Repertoires im Kern auf eine spezifische Erzähltechnik (in erster Linie die nicht-lineare Handlungsführung mit abruptem Beginn) und auf ein Grundsubjekt (die Unbilden und Bewahrung eines adligen Liebespaares) zurückführen lassen.²⁴ Es zeigt sich dennoch zugleich, dass nicht nur eine bloße Kombinatorik der Elemente, sondern auch das *Affektregime* – also die Perspektivierung, um die die einschlägigen Elemente arrangiert sind – der Gattung ihr spezifisches Profil gegenüber anderen zeitgenössisch praktizierten Genera verleiht. Die Neukodierung des Musters als Erzählung über Destitution spielt somit zumin-

23 S. 2.2.2.

24 S. Carilla (1966), González Rovira (1996) und Teijeiro Fuentes (2007a).

dest zu Beginn seiner spanischsprachigen Reaktualisierung eine zentrale Rolle in der Wahrnehmung des Genremodells, vor allem hinsichtlich des Versuchs, es als ernsthafte, würdevolle Unterhaltungsform gegenüber anderen Angeboten der Zeit zu behaupten.²⁵

Die Arbeit ist in vier Hauptteile gegliedert. Im ersten Teil geht es zunächst um eine Forschungsübersicht zu *El peregrino en su patria* als Hauptgegenstand der Untersuchung (2.1), der in eine skizzenhafte Entwicklung der Forschungstradition zum hellenistischen Roman im Allgemeinen (2.2) und in die detailliertere Besprechung des Standes der Hispanistik zur *novela bizantina* (2.2.1) eingeordnet wird. Im Anschluss daran (2.2.2) werden die Kritikpunkte und Schwierigkeiten der Tradition und Definition der *novela bizantina* wieder aufgegriffen, die bereits in der bisherigen Forschung hervorgetreten waren und die unter anderem zur Frage der Einordnung des *Peregrino* geführt hatten. Ausgehend davon wird das kommunikative Gattungsverständnis der Studie dargestellt, welches den Blick auf die Perspektive der generisch Handelnden, auf die pragmatischen Komponenten von Generizität und auf ihre Einbettung in rekurrierenden Situationen richtet, die mit textuellen Merkmalen als Anknüpfungspunkte in Korrelation gebracht werden. Kann man im Fall des frühneuzeitlichen ‚Romans‘ angesichts fehlender spezifischer Gattungsnomina (bzw. interferierender Bezeichnungen wie des *poema*) nicht auf das Vorhandensein einer eigenständigen Kategorie und der entsprechenden Untergattungen schließen, so ist es jedoch möglich, hinsichtlich der auch affektischen Perspektivierung textueller Konstellationen eine wiedererkennbare ‚Gestimmtheit‘ des Erzählten zu ermitteln, die in der Regel in den ersten Passagen der Erzählung gesetzt wird und die bei der Rezeption die Textzuordnung beeinflusst. Dieses Affektregime wird als Komponente einer jeden Gattungseinordnung verstanden und als heuristischer Anhaltspunkt für die konkrete Textanalyse herangezogen.

Der zweite Hauptteil ist der Rezeption des griechischen Romans und insbesondere von Heliodors *Aithiopika* im 16. Jahrhundert gewidmet, die nach ihrer westeuropäischen Wiederentdeckung 1526 rasch als Meisterwerk der Prosaerzählung diskursiviert wurden. Im Interesse der übergeordneten Fragestellung der Studie liegt dabei der Schwerpunkt auf den poetologischen Implikaten dieser Rezeption für die Art von Wirklichkeitsbezug, den spätere Nachdichtungen praktizieren. Zunächst steht die Figur des Jacques Amyot im Mittelpunkt, der als erster Übersetzer des Werkes den Rahmen seiner Rezeption setzte und deren Ausführungen gerade im spanischen Kontext sehr einflussreich wurden, wenn sie auch im Vergleich etwa zur italienischen weniger stark philologisch und theoretisch geprägt war. Dabei erweist sich neben der Analyse von Amyots Schriften auch die Berücksichtigung des kulturpragmatischen Kontextes als aufschlussreich, im Einklang mit dem im Vorfeld geschilderten Verständnis von Genre als Handlungsoption und gerade im Hinblick auf Lopes Gestaltung des *Peregrino* (3.1). Von Amyots Prolog zu den *Aithiopika* ausgehend und ergänzt durch die Beiträge ande-

25 S. 5.2.2 und 5.3.

rer Theoretiker wie Torquato Tasso und Alonso López Pinciano werden dann drei Hauptthemen der Valorisierung des Romans in der zeitgenössischen Poetologie ausgeführt, die auch für die Appropriation durch Lope und seine Nachfolger zentral bleiben werden: die generische Einordnung des Textes, die Frage der Lokalisierung der Handlung und die Gestaltung der Narration (3.2).

Im dritten Hauptteil wird Lopes *El peregrino en su patria* ausführlich analysiert und interpretiert. Im ersten Zug (4.1) wird der Text präsentiert und in die Lebenssituation Lopes zum Zeitpunkt der Publikation eingebettet, wobei argumentiert wird, dass das Werk Teil einer Strategie der auktorialen Selbstprofilierung darstellte, die nicht so sehr über eine Huldigung der religiösen und politischen Orthodoxie operierte, sondern vielmehr über beanspruchte literarische Außergewöhnlichkeit. Wie der fremdländische, aus der eigenen Asche auferstehende Phönix appropriierte der „Fénix de los ingenios“ einen exotisch konnotierten Text und gab ihm einen heimatlichen Horizont, um die eigene, positiv konnotierte Ungewöhnlichkeit als (allen Widerständen zum Trotz) wiedergeburtstüchtiger *auctor peregrinus* zu stilisieren. In dieser Rekonstruktion wird die primäre Bedeutung von *peregrino* als ‚fremd(artig)‘ und eben nicht als ‚Pilger‘ deutlich, die auch im Zentrum des darauffolgenden Abschnitts steht (4.2). Dort werden mit Orts- und Figurencharakterisierung die zwei Pole der Paradoxie zwischen *peregrino* und *patria* im Roman analysiert. Auf der einen Seite steht der *peregrino* für einen Inbegriff der Destitution, die jeweils in den Gestalten marginalisierter gesellschaftlicher Akteure wie dem Pilger, dem Wahnsinnigen, dem Gefangenen und so fort konkretisiert wird. Auf der anderen Seite steht die *patria* als ein eigentlich vertrauter Erfahrungshorizont, der letztendlich durch die gattungstypische Überladung an Wechselfällen und Unheil zu einem bedrohlichen, verfremdeten Ort wird. Diese düstere Charakterisierung der heimatlichen Kulisse kontrastiert mit der teilweisen verherrlichenden Qualität der Rede über Spanien, wobei die primäre Funktion der unorthodoxen Schauplatzwahl weniger in einer propagandistischen politischen Absicht als vielmehr in einem poetischen Interesse an der emotionalen Einbindung der Leser:innen durch vertraute Bezüge begründet ist. Dies wird im Unterkapitel zur Poetik des Textes anhand von Lopes poetologischen Erzählerkommentaren ausgeführt (4.3): Die Konzeption des Textes beruht nicht nur auf dem oberflächlichen Einfall eines verbalen Paradoxes, sondern auf einem Komplex poetologischer Fragen der Wahrscheinlichkeit, des generischen Anspruchs, der Erfundenheit des Erzählten und der affektischen Wirkung auf das Publikum, das in das im Zusammenhang mit Amyot und mit der Heliodor-Rezeption besprochene Spannungsfeld um die fiktionale Erzählprosa einzuordnen ist. Es zeigt sich, dass sich der hochliterarische Anspruch des Textes um Lopes Fähigkeit zur Darstellung von *desdichas*, also von der unerwarteten Destitution eines Adligen, trotz des komprimierten und heimatlichen Settings dreht. Die Zentralität der Statusfrage wird im letzten Abschnitt einmal mehr betont, der Lopes ausufernder Verwendung von gelehrten Sprüchen und Verweisen gewidmet ist (4.4). Lopes nonchalanter Umgang mit Quellen und Wissen wird auf die humanistische Praxis des *commonplacing* zurückgeführt, die isolierte Wissensfragmente aus verschiedenen autoritativen Texten extrahiert, um sie als Versatzstücke einzusetzen und der Le-

serschaft zur Wiederverwertung zur Verfügung zu stellen. Das Prozedere stellt kein Alleinstellungsmerkmal des Fénix dar, entspricht es doch vorhergehenden Redaktionspraktiken um die *Aithiopika* und sogar dem plausibel rekonstruierten Programm Amyots hinter ihrer Übersetzung und Verbreitung. Zugleich dient die gelehrte Überladung auch zur Aufwertung des Textes, der bisweilen den Wert des darin enthaltenen Wissens intradiegetisch inszeniert: als nicht fortzunehmendes Bildungsgut, das trotz der Umwälzungen der *fortuna* immer bei seinem Besitzer bleibt und seinen vornehmen Stand zu beweisen vermag.

Der letzte Hauptteil erweitert schließlich die Perspektive verstärkt auf die Gattungsfrage. Zuerst wird mit der Einstiegsszene und der damit zusammenhängenden verschachtelten Erzählstruktur das wichtigste Wiedererkennungsmerkmal der *Aithiopika* um 1600 näher analysiert, das zahlreiche poetologische Kommentare thematisierten und das zu einem primären Gattungsmarker der *helenizante* wurde. Die Analyse zeigt, dass auch in dieser Hinsicht Lope die in der Vorlage angelegten Konnotate der Ungewissheit und Prekarität verschärft und daraus eine Urszene des Ausgeliefert- und Geworfen-Seins entwickelt, die die Leserschaft auf die Erzählung der Unbilden einstimmt und in unterschiedlichem Maße als Matrix für den Erzählauftakt aller nachfolgenden *helenizantes* dient (5.1). Dann wird das obengenannte Untersuchungscorpus besprochen, wobei die chronologisch nach Autoren organisierten Werke kurz in den jeweiligen Kontext eingebettet und auf spezifische Aspekte hin analysiert werden, die aus der übergeordneten Fragestellung und aus den Ergebnissen der *Peregrino*-Interpretation gewonnen wurden: die Titelgestaltung und auktoriale Selbstdarstellung, die Einstiegssequenz und der Umgang mit Handlungsführung und Informationsvergabe, die Charakterisierung der Figuren, insbesondere hinsichtlich ihres sozialen Standes, und die Betonung der Destitutionserfahrung, die Lokalisierung der Geschichte und die Wirklichkeitsbezüge, der Umgang mit Wissen und Gelehrsamkeit (5.2.1). Ziel ist die Kartierung eines Netzwerkes von Texten um die Rezeption der hellenistischen Vorlage, das nicht zwangsläufig mit der Extension des Gattungsbegriffs der *helenizante de peregrinación* gleichfällt. Ein Zwischenfazit zu den Ergebnissen der Einzelbesprechungen zeigt den *Peregrino* als einen einflussreichen Knotenpunkt in der Entwicklung der spanischen Gattung, mit dessen Vorbild sich die verkaufsstärkeren *Persiles und Sigismunda* und *El español Gerardo* mit unterschiedlichen Ergebnissen und jeweiligen Nachfolgerverzweigungen auseinandersetzen. Unter anderem sind diese sich andeutenden Traditionslinien in der *novela de peregrinación* entlang der Unterscheidung zwischen heimatlichem und fernerem Schauplatz auszumachen, die oft mit der Unterscheidung zwischen klein- oder großadligem Stand der Figuren korrelieren. Die Hauptthese bestätigend, bildet den roten Faden der Gattung dennoch die Akzentsetzung auf die Destitutionserfahrung (5.2.2). Die Gattungsbestimmung aus der Sicht der textuellen Produktion wird schließlich um Indizien über die frühneuzeitliche Einordnung des Musters ergänzt, wie diese unter anderem aus paratextuellen Apparaten und intradiegetischen Kommentaren zu gewinnen sind. Es stellt sich heraus, dass die Majorität der Werke mit dem neutralen Terminus der *historia* bezeichnet wurden; in der Regel wurde dieser der Bezeichnung als *novela* vorgezogen, die einerseits auf die italienische Novellistik

und ihre mündliche Herkunft verweist und andererseits stärker auf die Fiktionalität der Erzählung abhebt – also mit einer geringeren literarischen Würde konnotiert ist. Daraus gewinnt man die Einsicht, dass jenseits der nobilitierenden antiken Aszendenz das hellenistische Erzählschema als ein Programm wahrgenommen (und konstruiert) wurde, das sich von anderen Optionen der Erzählprosa spürbar absetzte – allen voran von den *libros de caballerías*, obwohl diese aus moderner Sicht aufgrund ihrer idealisierenden Tendenz und des gemeinsamen Nenners des ‚Abenteuerromans‘ oft als äquivalent erscheinen können. Gerade die Beschäftigung mit dem Komplex der Destitution begründet die Ernsthaftigkeit der *helenizante de peregrinación* als unterhaltsames und dennoch würdevolles Genre, denn sie verhandelt die Eventualität des gesellschaftlichen Scheiterns und des Verderbs, die der Kontrolle und den eigenen Bemühungen letztlich entzogen bleibt. Darauf gründet auch die anhaltende Faszination für ihr bildungsprivilegiertes, von Mäzenatentum und Hofbeziehungen abhängiges und somit jederzeit von Umsturz, Fall in Ungnade und Verbannung potenziell bedrohtes Publikum, das in den Wechselfällen der standhaften Liebenden eine literarische Artikulations- und Reflexionsplattform über die Prekarität des Guten und der eigenen Position finden konnte (5.3).

Schließlich zur Sprachregelung der Arbeit: die Rechtschreibung von Zitaten aus historischen Originalquellen wurde nicht an die heutige angepasst, typografische Abkürzungen wurden dennoch aufgelöst. Auf das generische Maskulinum, welches den Blick auf gesellschaftliche Realverhältnisse verzerrt und dessen Tauglichkeit für wissenschaftliche Unterfangen somit schlecht vertretbar ist, habe ich im Text leichten Herzens verzichtet. Beibehalten habe ich es nur für Komposita (beispielsweise ‚Leserschaft‘, ‚Schäferroman‘) sowie für jene Fälle, in denen die Begriffe auf historisch männlich kodierte Idealbilder (*peregrino*, ‚Ritter‘) verweisen. Dies weil, in Abwesenheit einer vertieften Auseinandersetzung mit historischen Genderkonstruktionen, die über die Problemstellung der Studie hinaus geht, eine inklusivere Formulierung anachronistisch wirken würde.

2. DER HELLENISTISCHE ROMAN IN SPANIEN

2.1 BISHERIGE EINSCHÄTZUNGEN DES *PEREGRINO*

Schon recht früh in der modernen literaturwissenschaftlichen Forschung wurde *El peregrino en su patria* im Zusammenhang und vor der Folie des griechischen Romans diskutiert (Ticknor 1863). Gegenüber dem sich explizit auf Heliodor beziehenden *Persiles y Sigismunda* wurde er allerdings eher kursorisch und am Rande des *bizantina*-Kontexts behandelt (Menéndez Pelayo 1905–1915 [1943]), oft mit einer negativen Einschätzung durch den unvoreilhaftigen Vergleich mit Cervantes und mit Contreras' *Selva de aventuras* (Pfandl 1929 [1967]), durch die Reduktion der Haupthandlung als bloße Rahmenerzählung (Carayon 1929) oder durch das Abtun als bloße Modeerscheinung nach der Wiederentdeckung Heliodors und als Gelegenheit der Publikation unveröffentlichter Verse (Vossler 1933). Positive Stimmen sind etwa bei Farinelli (1936) hinsichtlich der Figur der *peregrinos de amor* oder bei Castro/Rennert (1919) mit Hinweis auf die Einbeziehung des Dramatischen in den Roman zu verzeichnen. Bezüglich der Generizität des Textes stechen Reyes (1937) hervor, der mit dem Verweis auf die Einflüsse verschiedener Genera das Problem der ‚Hybridität‘ des Textes aufwirft, sowie Nutt Horne (1946), die auf die literarischen Ambitionen Lopes und auf deren transformierende Wirkung gegenüber einer bloßen Übernahme des hellenistischen Musters hinweist. Mit Villarejo (1963) verschiebt sich der Fokus indes nicht auf den Roman an sich, sondern auf den Prolog als Informationsquelle über Lopes Dramenproduktion.¹

Peyton (1971) lieferte die erste moderne Edition des Werkes. Seine sehr materialreiche Einführung führt den Text auf die milesische Fabel und auf die mittelalterlichen Erben des antiken Romans wie das *Liber Apollonii* oder *El caballero Zifar* zurück, obwohl der *Peregrino* der Vorlage gegenüber durch die Befassung mit konkreten und bekannten Orten charakterisiert sei, was ihn der Realistik des modernen Romans annähere. Zugleich registriert Peyton aber die Wirkung der überlieferten Topoi der Tradition, die die Textgestaltung prägen und in Lopes textuell umgesetztem Interesse an Erudition am sichtbarsten seien. Diese Akzentuierung der Kultiviertheit, deren Mangel Lope als Hauptargument gegen andere Dichter seiner Zeit und insbesondere gegen die Kulteranisten anführe, sei mit dem heftigen poetischen Wettbewerb verflochten, der im Fall des Fénix zu Beginn des Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hatte (daraufhin hatte bereits Hartzenbusch (1862) die Paratexte analysiert). Die Titelparadoxie, die das auffälligste Merkmal des *Peregrino* darstellt, interpretiert der Herausgeber schließlich ideali-

1 Ein reicher Überblick über frühe Forschung ist bei Peyton (1971), 11–19 zu finden.

sierend: Die *peregrinación* in der *patria* stelle ein Moment der Abhebung der Protagonist:innen gegenüber ihrem Umfeld dar, sowohl als Liebende als auch als Adlige, deren Unbilden im Namen eines Vorsehungskonzepts apologetisch eingeholt werden.

Somit lassen sich in Peytons einführender Studie viele der Schwerpunkte und interpretativen Haupttendenzen finden, die die *Peregrino*-Forschung der letzten fünfzig Jahre charakterisiert hat: einerseits ein Fokus auf Lopes Strategien der Selbstdarstellung und andererseits eine Lektüre der Transformation des Musters im Zeichen der Nationalisierung und der Christianisierung im Sinne der katholischen Reformation, die im Einklang mit Antonio Vilanovas einflussreicher Studie zur Pilgerfigur als neues Romanheldenmodell im nachtridentinischen Spanien steht (Vilanova 1949). Neben solchen Lektürelinien, die auf eine zentripetale Organisation des Textes abheben, kommen andere hinzu, die die zentrifugalen Elemente und werkiternen Dissonanzen hervorheben, welche unter Rückführung auf eine barocke Ästhetik oder gar auf eine parodistische Gestaltung hin interpretiert werden – eine interpretative Richtung, die von Osuna (1972) angebahnt wurde.

Kurz nach Peytons erschien mit Avalue-Arce (1973) eine weitere wissenschaftliche Edition des Romans, welche auch die am meisten zitierte ist. Avalue-Arces einführende Studie hebt ihrerseits auf Lopes textuelle Strategien der Selbstbehauptung ab und versteht den *Peregrino* als ein Ausweichprojekt gegenüber der immer drohenden Schließung der *corrales de comedias*. Mit dem Werk habe der Fénix versucht, das katechetisch-propagandistische Vermittlungspotenzial des Theaters auf die Romanform zu übertragen, woraus eine gegenreformatorische Christianisierung sowie eine spanische Nationalisierung des Erzählmodells resultieren. Die dadurch bedingte Verzerrung und die Integration weiterer verschiedener Formate machen es laut Avalue-Arce unmöglich, noch von einem hellenistischen Muster bzw. von einer *novela bizantina* zu sprechen.

An die didaktisch-propagandistische Lektüre schließt auch Descouzis (1976) an, der das Wiederaufgreifen konkreter Textstellen auf Dokumente und Diskurse des Tridentinums hin untersucht. In die Richtung einer programmatischen Überlagerung des Romanmodells mit Fragen der Weltanschauung beschäftigen sich auch andere Studien. Keck (1981) betont das Element der Allegorie, welches mit den konkreten Wirklichkeitsbezügen hybridisiert werde; Sobejano (1982) versteht in Anlehnung an Vilanova die *peregrinación* des Pánfilo als eine moralisch orthodoxe Reaktion auf die Wechselfälle des Schelmen in der *picaresca*; Lara Garrido (1984 [2004]) beschreibt mit Bachtins Chronotopos-Begriff den Aneignungsversuch des antiken Romanmusters für ideologische Zwecke, welcher aber in der Umsetzung gescheitert sei. Ähnlich verfährt die diskursrenovatorische Lektüre bei Küpper (1990), der nicht im aus ideologischer Sicht vermeintlich ungeeigneten Erzählmodell, sondern in den *autos sacramentales* den Kern der katholischen Propaganda sucht: Dort werde das infolge der ‚neuen‘, humanistischen Pluralisierung des Wissens wiederentdeckte Muster wieder auf die alte, mittelalterliche Episteme des Analogismus zurückgeführt. So sind auch die Lektüre der Pilgerfigur bei Strosetzki (1991) und die Analyse des *auto* bei Poppenberg (2003) kon-

struiert; McGrady (1988) fokussiert sich stattdessen auf stilistische Merkmale und auf den zeitgenössischen Erfolg des Textes.

Bei González Rovira (1996) – der ersten monografischen Studie zur Gattung der spanischen *novela bizantina* – gilt der *Peregrino* als erste *novela bizantina barroca*. Das barocke Element und somit auch die Novität in Lopes Behandlung des Musters liegen laut González Rovira in der religiös-didaktischen Anordnung, zu der auch der Einsatz von Dramen und die starke Präsenz von episodisch-exemplarhaften Binnenerzählungen in der ersten Romanhälfte gehörten, die dann in der zweiten Hälfte der Haupthandlung den Vortritt lassen. Auch die gesellschaftliche Thematik der Familienehre und die Bereicherung mit Elementen der *cortesana* spielen eine große Rolle bei dieser Einschätzung. Der Text wird als „novela bizantina protagonizada por personajes de comedia“ aufgefasst, obwohl laut Rovira durch diese Vermischung eine Dichotomie zwischen ideologischem Programm und tatsächlicher Handlungs- und Werkentwicklung entstehe. Heterodox sei auch die Lokalisierung der Handlung, die eine dezidierte Abweichung von zeitgenössischen Poetiken markiere.

Die Lokalisierung analysiert ebenso Deffis de Calvo (1999) in ihrer chronotopisch orientierten Untersuchung. Die Wahl vertrauter Orte für das Setting diene einem didaktischen Impuls, da diese die Botschaft des Textes dem Publikum näherbringen – wie Deffis mit Scharfblick anmerkt, erfordert dies dennoch, dass die Hauptfiguren marginalisierte gesellschaftliche Rollen einnehmen, um Wechselfälle in der Heimat zu plausibilisieren. Gerade an dieser Stelle hebt Matzat (2002) hervor, wie der Kontrast zwischen der Glorifizierung Spaniens und der mustertypischen Chaotik der Abenteuer jegliche propagandistische Züge unterläuft und suggeriert damit eine parodistische Qualität des Textes. Bei Díez de Revenga (2003) wird auf die Raumfrage hingewiesen mit einer Kompilation von Beschreibungen eingegangen.

Weitere Studien untersuchen spezifischere Aspekte: Checa (2000) geht auf die Emblematisierung im Text und auf Lopes Umgang mit topischen Symbolen des Siglo de Oro ein, die er im Zeichen einer barocken Sensibilität interpretiert (ebenso neuerdings auch Mesa Higuera (2015), mit einer Wendung zu den mnemotechnischen Implikationen der Everardo-Szene im katalanischen Gefängnis). Morros Miestres (2000) analysiert die Verführungsszene und stellt Verbindungen zum Repertoire der *novela cortesana* her. Serés (2001 [2004]) verwirft die These einer ‚Komödisierung‘ des Romans und liest ihn indes als das Ergebnis der Suche nach einem Mittelweg zwischen der Realistik von Werken wie dem pikaresken *Guzmán* und der offensichtlichen oder gar offen gelegten Fiktionalität anderer Erzählungen. Rubiera Fernández (2004) untersucht die Interaktion von Dramentext und Erzählprosa in einer Linie mit der *Selva* des Contreras, während González Rovira (2004) die Besprechung der Erzählstrategien des Romans mit Hilfe der Genette’schen narratologischen Kategorien vertieft. Flórez Asensio (2012) widmet sich der Funktion der Musik im zweiten *auto Las bodas del alma y del amor divino*; Giuliani (2004) und Fernández Rodríguez (2014) vertiefen die Quellenfrage um die Liste der *comedias* im Prolog; Raynié (2020) vergleicht Anfangs- und Endsequenz des Romans im Vergleich zu Lopes restlicher Prosapro-

duktion; Vuelta García (2021) bietet eine kulturwissenschaftliche Lektüre von *El viaje del alma*. Martín Jiménez (2009) situiert den *Peregrino* in einer Trias mit der Avellaneda-Fortsetzung des *Quijote* und mit *Persiles y Sigismunda*. Eine besondere Rolle nehmen zudem die frühneuzeitlichen Teilübersetzungen des Romans ins Französische (Vogler 1964; Tropé 2010), Englische (Chamosa González 1992) und Deutsche (Conermann 2001) ein.

Wright (2001) verstärkt den Fokus der Analyse auf die auktoriale Selbstdarstellung anstatt auf ein vermeintlich ideologisches Programm. Lopes Roman wird nicht auf seine doktrinären Inhalte hin, sondern im Rahmen seiner allgemeinen Strategie des sozialen Aufstiegs durch Dichtung untersucht; die Pilgerfigur wird im Hinblick auf die Polysemie des *peregrino*-Begriffs als flexible Metapher zum literarischen *self-fashioning* betrachtet. Zugleich erschöpfe sich das Werk laut Wright nicht in einem unmittelbar zielgerichteten Mittel zur Erlangung von Gunst und Privilegien, sondern es bringe das Moment einer auktorialen Revanche gegenüber den Ereignissen am Hof und den Misserfolgen in Lopes Karriere hervor (allen voran dem temporären Verlust an Relevanz der Stadt Madrid infolge der Versetzung des Hofes).

Die These eines propagandistischen Interesses des Textes relativieren auch eine Reihe neuerer Studien. Marguet (2004), die Lopes Roman keinen eigenen Abschnitt widmet, suggeriert ansatzweise, dass die Wahl des zeitgenössischen Settings einen Weg zur Verstärkung des Wahrhaftigkeitsanspruchs des Textes darstellt und unterstreicht den Deckmantel-Charakter des Pilgergewands und somit der Pilgerschaft selbst. Tropé (2004) konzentriert sich hingegen auf den Narren und Wahnsinnigen als andere gewichtige Figur des *peregrino* und situiert ihn in den zeitgenössischen Kontext. Für Samson (2008) dient die Mobilisierung von religiösen und gelehrten Inhalten primär Lopes Eigenprofilierung und resultiert somit in einer sehr säkulären Erzählung, wobei die Pilgerfahrt hauptsächlich ein Abenteuer zur Sammlung von Erfahrungen bleibe und sogar die Titelparadoxie nicht ausgeschöpft werde, insbesondere nicht im Sinne ihres allegorischen Potenzials. Im Werk kommt dieses auch nach Meunier (2010) zum Einsatz, der in der Textkonstruktion eine höchst verschlüsselte Spiritualisierung der Geschichte der Protagonist:innen zu erkennen glaubt, welche über eine direkte Umsetzung gegenreformatorischer Werte deutlich hinausgehe. Laut Ferreras (2009) ist Lope indes durchaus durch die Ideologie seiner Zeit gebunden, die Ferreras vor allem an einer Umdeutung des Zufalls als Vorsehung festmacht; wenn das Werk dem weltanschaulichen Korsett überhaupt entgehe, geschehe dies überwiegend kraft der literarischen Eigenlogik der Romanform.

In seiner Paralleluntersuchung der Figuren des *pícaro* und des Pilgers auf die Verschränkungen von Weltlichkeit und Spiritualität in der Literatur des Siglo de Oro hin schätzt Ehrlicher (2010 und 2012) den *Peregrino* (gerade im Kontrast zu *Persiles y Sigismunda*) als durch und durch mundan inspirierten Text ein, dessen primäre Funktion in der auktorialen Selbstinszenierung zum Zweck der Eigenwerbung liege. Programmatisch wird die *peregrino*-Figur auf jene des Pilgers hin untersucht, dabei bringt die Studie die semantische Akkumulation des Begriffs zurecht zur Geltung, sie muss aber zugleich seine Flexibilität und Anpassbarkeit

einbüßen, indem die *peregrinatio* zwangsläufig auf Pilgerschaft hin perspektiviert wird. Auf die *patria* fokussiert sich indes Dünne (2011) in seiner Untersuchung der Kartografie als Matrix für erfinderische Erzählpraktiken der Frühen Neuzeit, der die *peregrinatio* primär als Bewegung und somit hinsichtlich ihrer Räumlichkeit betrachtet. Auch hier wirkt *El Peregrino* in erster Linie als eine Kontrastfolie für *Persiles y Sigismunda* und wird als Teil einer Strategie des persönlichen Aufstiegs verstanden, deren Versuch einer Vermittlung zwischen den Instanzen der privaten Liebesgeschichte, der christlich ausgeformter Lebensallegorie und der staatlichen, machtsymbolischen Königswanderschaft jedoch gescheitert sei.

Schließlich liegt durch González-Barrera (2016) nach über vierzig Jahren seit Peyton und Avalor-Arce eine neue Ausgabe des *Peregrino* vor, die mit einem reichen Notenapparat versehen ist, der hauptsächlich auf Quellenforschung ausgerichtet ist. Die einleitende Studie bezieht die Ergebnisse der (spanisch-, englisch- und französischsprachigen) Forschung ein, knüpft hinsichtlich Lopes Selbstprofilierung in erster Linie an ihre poetischen bzw. poetologischen Aspekte an und wirft die Frage der programmatischen Überbietung des Modells auf, die auch dieses Buch ins Zentrum der Untersuchung stellt und die González-Barrera allerdings nicht inhaltlich mit dem Komplex der Destitution ausführt, sondern höchstens mit der vermeintlichen Umwertung der Idee der *fortuna* als Produkt göttlicher Vorsehung.

Zusammenfassend heben viele, vor allem neuere Beiträge auf Lopes Selbstinszenierung und auf die Paradoxie von *peregrino* und *patria* ab, auch wenn diese drei Faktoren nur selten in ihrem Wechselspiel und der daraus resultierende Komplex noch seltener im Zusammenhang mit der Heliodor-Diskursivierung betrachtet werden. Bezüglich dieses letzteren Punkts wird der Text mehrheitlich auf das hellenistische Muster der sogenannten *novela bizantina* zurückgeführt, obwohl die Art und das Ausmaß dieser Einordnung teilweise umstritten sind – insbesondere bei Avalor-Arce, der bis 2016 die aktuellste und einflussreichste Edition vorgelegt hatte. Die von Avalor-Arce eröffnete Kontroverse und die oft changierende Begrifflichkeit, die in Bezug auf die spanischen Liebes- und Abenteuerromane hellenistischer Inspiration angewendet wird, verdienen an dieser Stelle eine besondere Vertiefung und Kontextualisierung in der Forschung zum griechischen Roman.

2.2 DIE FORSCHUNG ZUM GRIECHISCHEN ROMAN

Die Vorstellung einer spanischen *novela bizantina* ist im breiteren Kontext einer Forschungstradition zum hellenistischen Roman zu situieren. Da der Schwerpunkt dieser Studie nicht auf einem Vergleich von antiken mit frühneuzeitlichen Texten liegt, sondern auf der Appropriation des Musters des sogenannten ‚griechischen Romans‘ im Siglo de Oro – eines Musters, das unter anderem im Zuge dieser Rezeption mitkonstruiert wurde –, wird hier eine Skizze der allgemeinen Entwicklung der Einschätzungen zum griechischen Roman und nicht etwa ein ausführlicher Forschungsbericht anvisiert, um die spezifische Forschung zu den spanischen Adaptionen der Gattung besser zu kontextualisieren.

Im 16. Jahrhundert wurden im Europa der lateinischen Gelehrsamkeit vor allem drei antike Liebes- und Abenteuererzählungen neu belebt: Tatios' *Leukippe und Kleitophon*, Heliodors *Aithiopika* und Longos' *Daphnis und Chloe*, während die chronologisch früheren *Ephesiaka* des Xenophon von Ephesos sowie *Chaireas und Kallirrhoë* des Chariton von Aphrodisias erst im 18. Jahrhundert wiederentdeckt wurden. Die drei Werke wurden bald mit dem Begriff des Romans belegt und gar als Ursprünge der Gattung in der europäischen Literatur angesehen: Für Claude de Saumaise (Vorwort zu *Erotikon Achilleo Tatiou*, 1640) und den bereits in der Einleitung erwähnten Pierre Daniel Huet (*Traité de l'origine des romans*, 1670) überführten Tatios und Heliodor in die griechische Literatur jene ‚orientalische‘ Tradition mündlicher Erzählungen, die die zwei französischen Philologen als Vorläufer der Narrativik in Prosa betrachteten.² Gemeinsam mit verbreiteten Haltungen der Fiktions- und Romanfeindlichkeit und vor allem mit der späteren Entwicklung einer Vorstellung des modernen Romans, die auf höherer Realistik, Pseudofaktualität und schließlich Realismus basierte, gehörte diese bescheidene, exogene Herkunftszuweisung in der Diskursivierung der Gattung zu den Faktoren, die im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts zu einer Disqualifizierung dieser Form führten: Diese wurde in der Wahrnehmung von Publikum und Kritik zunehmend mit eskapistischer, unplausibler und oberflächlicher Trivialliteratur assoziiert. Gerade im englischsprachigen Raum erfolgte eine Verbuchung des durchaus idealisierenden Genres unter die Obsoleszenzkategorie des *romance* in Opposition zur modernen *novel*, die in Absetzung von den französischen, am heliodorischen Modell inspirierten *romans des héros* ihre Legitimation gefunden hatte. Die Charakterisierung als *romance* blieb lange Zeit auch in der einflussreichen angelsächsischen Romanforschung wirksam.³

Diese Haltung gegenüber dem Genre hinderte die Forschung nicht daran, wichtige Studien hervorzubringen, wie etwa die Arbeiten von Erwin Rohde, Eduard Schwartz, Wilhelm Schmid oder Ben Edwin Perry und Carlos García Gual, die die Entstehung der Gattung jeweils auf eine Mischung von Liebeslyrik und Reiseberichten, auf die Geschichtsschreibung, auf die *controversiae* der Rhetorikschulen oder auf eine Generizität eigenen Rechts beziehen. Andere Schwerpunkte setzten jeweils die religionswissenschaftlichen Analysen von Károly Kerényi und Reinhold Merkelbach, die romanhistorische Gesamtrevue durch Alexander Scobie, die Verteidigung des literarischen Werts des antiken Romans durch Antonio Ruiz de Elvira Prieto, die erzähltechnischen Untersuchungen von Tomas Hägg oder der strukturalistische Ansatz Michail Bachtins, der seine Chronotopstheorie

2 S. Tatios (1640) und Huet (1971).

3 S. etwa Doody (1996); Fuchs (2004); García Gual (2007); Whitmarsh (2008); Berger (1984). Dünne (2011) behält die Unterscheidung auch in der deutschen Sprache bei und koppelt sie an unterschiedliche Formen der Weltmodellierung (s. bspw. 248–250). Hingegen vertritt Moreau (2016) den neutraleren Begriff der *prose fiction*. S. auch Ehrlicher (2010), 85 (Anm. 197) mit Verweis auf Schaeffer (2004).

am ausführlichsten am griechischen Roman diskutierte.⁴ Der zentrale Impuls für eine allgemeine Reevaluation des Genres fand aber erst auf der *First International Conference on the Ancient Novel (ICAN)* in Bangor 1976 statt. Infolge dieser ‚Renaissance‘ des antiken Romans in der Forschung erwachte nicht nur das philologische Interesse an den Textdaten und an einer präziseren Chronologie erneut, sondern auch die Literarizität der Gattung und ihre Rolle in der Genealogie des europäischen Romans wurden neu bewertet, sodass das Genre auch jenseits der klassischen Philologie zu einem beliebten Forschungsgegenstand wurde, der stets neue Studien stimuliert.⁵

Gerade die architextuelle Funktion, die dem antiken Genre gegenüber dem Roman als hegemonialer Gattung der Moderne zugeschrieben wird, hat die Aufmerksamkeit der Forschung auf die Rezeption des Musters in der Frühen Neuzeit gezogen – allen voran auf jene von Heliodors *Aithiopika*. Unabhängig von den Einschätzungen zum literarischen Wert der Texte wurde ihr Einfluss auf die Literatur der Renaissance untersucht und nicht selten wurde versucht, die Rolle des antiken Modells für die Entstehung und Legitimation der Romanform in Europa auszuloten.⁶ Neben dem Interesse an der historischen Kontextualisierung und Diskursivierung können in solchen Rekonstruktionsversuchen auch Narrative der Kontinuität oder des Bruchs wirken – etwa, wenn für die Einschätzung des antiken Genres und seiner Rolle vermeintliche Merkmale des modernen Romans wie (psychologischer) Realismus, Polyperspektivität und metaliterarische Reflexion oder Vorstellungen über Lesegenuss und Eigenlogik der Kunst als Affinitäts- oder Kontrastkriterien hinzugezogen werden. Bei genealogischen Entwürfen stellt sich somit verstärkt das Problem der Rückprojektion moderner Kategorien auf vormoderne Texte. Das beginnt bereits mit der anachronistischen Verwendung des Begriffs des ‚Romans‘, die grundlegende gattungstheoretische und -historische Fragen aufwirft.⁷

4 S. Rohde (1876); Schwartz (1896); Schmid (1904); Wolff (1912); Kerényi (1927); Ruiz de Elvira Prieto (1953); Merkelbach (1962); Perry (1967); Scobie (1969); Hägg (1971); García Gual (1991 [1972]) und Bachtin (2008 [1975]). Ein Überblick bei Graverini (2006), bes. 55–60; Schmeling (1996), bes. 277–305.

5 Beispiele davon etwa Heiserman (1977); Hägg (1983); Anderson (1984); Holzberg (1986); Reardon (1989; 1991); Fusillo (1989); Létoublon (1993); Tatum (1993); Schmeling (1996); Bracht Branham (2005); Whitmarsh (2008); Futre Pinheiro et al. (2008); Jones (2012); Paschalēs (2013); Montiglio (2013); De Temmerman (2014); Jackson (2016); Cueva (2018); Whitmarsh (2011; 2018); Mecella (2018); Jolowicz (2021).

6 Einige Bsp. bei Oeffering (1901); Molinié (1982); García Gual (1991); Plazenet (1997). S. auch Möckel (2007); Reeve (2008); Sandy/Harrison (2008); Bost-Pouderon/Pouderon (2015); Rivoletti/Seeber (2018); Palone (2020).

7 S. bspw. Nolting-Hauff (1974a und 1974b); Doody (1996); Fuchs (2004) oder die Kritik von Innovationsnarrativen wie Watt (1957), Stewart (1969) und Cohn (1999) bei Paige (2011), 18–33. Für eine grundsätzliche Infragestellung der Adäquatheit des Romanbegriffs für die antiken Texte s. Plazenet (2002; 2015); zu ihrer Generizität Goldhill (2008).

2.2.1 Die *novela bizantina* in der Hispanistik

Zur spezifischen Rezeption und Adaption des hellenistischen Romans im Siglo de Oro eröffnete Esterlich (1900) die Forschung des 20. Jahrhunderts mit seiner bibliografischen Sammlung über die ‚novela griega‘ in Spanien. Als eine Gattung eigenen Rechts besprach aber erst einige Jahre später Marcelino Menéndez Pelayo die ‚novela bizantina‘ in seiner monumentalen Studie *Orígenes de la novela* (1905–1915) als erster. Unter diesem sich in den nachfolgenden Jahren inzwischen etablierten Begriff fasste Pelayo eine ‚historia de aventuras y naufragios‘ und die Vorstellung eines griechischen Romans im Allgemeinen, der nicht nur die eigentlich byzantinischen ‚Romane‘ des 12. und 14. Jahrhunderts (*Rhodanthe und Dosikles*, *Hysmine und Hysminias*, *Aristandros und Kallithea*, *Drosilla und Charikles*, *Kallimachos und Chrysorrhoe*, *Lybistros und Rhodamne*, *Belthandros und Chrysantza* usw.), sondern auch etwa das *Liber Apollonii* oder die fünf antiken Romane des Xenophon, Longos, Heliodor, Tatios und Chariton einbezog. Somit litt seine Einschätzung unter Fehlern in der epochalen und chronologischen Einordnung der Werke, die erst die spätere philologische Forschung behob, und unter einer abwertenden Haltung gegenüber der Kultur des Oströmischen Reichs als Dekadenz der Klassik. Die *bizantina*, die laut Menéndez Pelayo bereits im 17. Jahrhundert ein rein derivatives ‚género muerto‘ darstellte, verweist bei ihm eher auf die Vorlage als auf die spanischen Aktualisierungen. In seiner Suche nach dem Ursprung des Romans stellt er der vermeintlich östlichen, fantasiereichen Erzähltradition der *cuENTOS* die Latinität und ihre ‚realistischen‘ Autoren Petronius und Apuleius gegenüber, die ihrerseits den griechischen Lukian beeinflusst hätten. Die ‚novela bizantina‘ sei, wie der Name suggeriert, ein späteres Phänomen, das die lateinische Tradition durch die Akzentsetzung auf Liebe und Sentimentalität trivialisiert hätte. Von den frühneuzeitlichen spanischen Texten diskutiert er – neben den Übersetzungen von Heliodor und Tatios – nur *Clareo y Florisea* des Núñez de Reinoso und *Selva de aventuras* des Contreras ausführlich, die jeweils als Vorlage für *Persiles y Sigismunda* und *El peregrino en su patria* gedient haben sollen. Gilt aber für Pelayo *Persiles y Sigismunda* trotz der beiläufigen Erwähnung immerhin als die denkwürdigste *bizantina*, so wird der *Peregrino* als bloße Mischprosa eingestuft. Im Allgemeinen steht die Gattung in den *Orígenes* eher für ein Mischphänomen, da laut Pelayo das frühneuzeitliche Hauptinteresse an der Vorlage in der Möglichkeit zur Bereicherung der Thematik der *novela sentimental* durch die unterhaltsame Handlungsbewegtheit der *caballerías* bestand.⁸

Unter ähnlichen Konnotaten begreift auch Pfandl (1929, 1933 im Spanischen, Neudruck 1967) die Gattung als ‚abenteuerliche Liebesmär‘ bzw. als ‚novela

8 S. Menéndez Pelayo (1943), bes. Bd. 13: 15 f., 74–84, 88, 132, Bd. 14: 70, Bd. 15: 79. Die Verzerrungen in Pelayos Wahrnehmung des hellenistischen Romans diskutiert García Gual (2007); s. auch Tejeiro Fuentes (2007b). Die Zusammenführung von hellenistischen und spätmittelalterlichen Romanen übernimmt auch Bergua Olavarrieta (1965). Zum Byzantium-Bild des modernen Europas s. Marciniak/Smythe (2016).

amorosa de aventuras‘, eine Kategorie, die in seiner Literaturgeschichte weniger die „Spätrenaissance-Romane“ *Clareo y Florisea* und *Selva de aventuras* umfasst als vielmehr die nun auch ausführlicher diskutierten *El peregrino en su patria*, *Persiles y Sigismunda* sowie *El español Gerardo*. Dabei wird der Stereotyp von *Persiles y Sigismunda* als Vervollkommnung und eigentliches Ende des Genres reproduziert.⁹

In den Nachfolgejahren wurden dem Thema vereinzelt Aufsätze oder Buchkapitel gewidmet. Nach der vielrezipierten Studie von Antonio Vilanova (1949) über die Pilgerfigur als neues gegenreformatorisches Heldenmodell in *Persiles y Sigismunda* untersuchte Martín Gabriel (1950) den Einfluss Heliodors auf die spanische Produktion und López Estrada (1954) die *Aithiopika*-Rezeption. Durán (1973) besprach den *Peregrino* und *Persiles y Sigismunda* als die eigentlich einzigen *bizantinas* im Zusammenhang mit der *novela sentimental* und dem Ritterroman, also in Kontinuität mit Menéndez Pelayo. Lida de Malkiel (1975) widmete den griechischen Romanautoren einen Teil ihrer Studie zur Antike-Rezeption, während Rey Hazas (1982) *Clareo y Florisea*, die *Selva* und *Persiles y Sigismunda* in eine Untersuchung der idealisierenden Literatur des Siglo de Oro inkludierte. Lediglich Carilla (1966) versuchte eine systematische Kartierung der Gattung und eine generische Definition ihrer wesentlichen Wiedererkennungsmerkmale, die von späteren Studien in der Regel übernommen wurde.

Ein vermehrtes Interesse für das Genre lässt sich in der Forschung erst ab den 1980er Jahren verzeichnen. Diese Konjunktur ging einher mit einer allgemeinen Neubewertung des hellenistischen Romans sowie in deren Folge mit einer verstärkten Auseinandersetzung mit *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, der weitgehend zugunsten des *Don Quijote* vernachlässigt worden war und den Menéndez Pelayo selbst als ‚estéril faena‘ disqualifiziert hatte.¹⁰ Cervantes hatte freilich behauptet, das Werk solle die gesamte vorausgehende spanischsprachige Produktion von Fiktionalprosa überbieten, aber in den Augen der modernen Forschung war die Wahl eines als idealisierend und veraltet empfundenen Musters schwer mit verbreiteten Vorstellungen über einen Autor verträglich, der für die ‚Modernität‘ seines *Quijote* und für seine Entzauberung eskapistischer Literatur kanonisiert worden war. Diese Erklärungsnot hat im Laufe der Zeit zu einer Fülle an interpretativen Neuansätzen geführt, die in der cervantinischen Gattungswahl etwa die Kulminierung eines kohärenten Durchexerzierens der narrativen Optionen der Zeit gesehen haben oder die auf Aspekte wie einem vermeintlichen parodistischen Charakter, ironisch-subversiven Zügen und konterdiskursiven Kodierungen oder modern anmutenden metafiktionalen und hybridisierenden Interessen im Werk insistiert haben, welche die Wahl der diskreditierten Gattung rechtfertigen oder

9 S. Pfandl (1967), 80–87, 252–262.

10 Menéndez Pelayo (1941), 337. Ähnlich negativ die Einschätzung bei Avallé-Arce (1961; 1969).

kompensieren sollten.¹¹ Die rege Auseinandersetzung mit der *Persiles*-Frage hat unter anderem auch die Rezeptivität für die Neu beurteilung des hellenistischen Musters erhöht und somit die Justierung einer ohnehin bereits langen Forschungstradition über seinen Stellenwert im Siglo de Oro gefördert.¹²

Die Revision des Belangs der *bizantina* beginnt programmatisch mit Teijeiro Fuentes (1988), der im Anschluss an Carilla die (bereits von Nutt Horne (1946) in ihrer unveröffentlichten Dissertation vorgeschlagene) erweiterte Kartierung des generischen Corpus' vornahm und die Frage einer ausführlichen Begründung der frühneuzeitlichen Attraktivität des Musters stellte. Dies geschah mitunter in Anlehnung an Bataillon (1966), der zum Einfluss des Erasmismus auf die rinascimentale Theorie der Erzählprosa gearbeitet hatte. Teijeiro greift Vilanovas und Hahns These der Christianisierung der Gattung durch die Heldenfigur des Pilgers sowie Pelayos Vorstellung der spanischen *bizantina* als einer Konvergenz der Motive der *sentimental* und der *caballerías* wieder auf – auch wenn die zeitliche Richtungslinie der beschriebenen Einflüsse zwischen den generischen Modellen nicht immer klar und in manchen Fällen widersprüchlich wirkt.

Eine Erweiterung des Corpus um *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* erfolgte mit den Arbeiten von Antonio Cruz Casado (1988; 1989a; 1989b; 1990a; 1990b), insbesondere durch die kritische Ausgabe des Textes, die durch eine extensive Studie eingeführt wird (1989a). Auch diese Studie, die sich unter anderem mit dem Wert des hellenistischen Romans als Reaktion zur Kritik der Ritterromane beschäftigt, legt den Fokus auf eine primär im Sinne der Pilgerfahrt verstandene Peregrination als distinktives Merkmal der Gattung, die Cruz Casado ‚novela de aventuras peregrinas‘ nennt. Wie bei Vilanova und Teijeiro Fuentes wird somit die generisch zentrale Figur des *peregrino* letztlich auf den Pilger zurückgeführt und als Symptom einer epochalen Weltanschauung wie jener der Gegenreformation aufgefasst. Zudem entwickelt Cruz Casado Pelayos Vorstellung zweier Filiationslinien (Reinoso-Cervantes und Contreras-Lope) in eine allgemeinere Unterscheidung zweier Traditionen der spanischen *bizantina* weiter: die ‚clásica‘ und die ‚lopesca‘, deren markanteste Differenz in der exotischen bzw. nahgeografischen Lokalisierung liege.¹³

Eine Reflexion über die Adäquatheit der Genrebegriffs führt Baquero Escudero (1990) ein, die die ‚novela bizantina‘ als einen eingebürgerten Terminus verteidigt, welchen es aber auszudifferenzieren gelte: Der griechische Roman sei sowohl von seiner Kontinuation im byzantinischen Mittelalter (‚bizantina medieval‘, mit Einflüssen auf die westliche Literatur über das Mittelmeer, etwa *Liber Apol-*

11 S. jeweils El Saffar (1985) bzw. Zimic (1970); González Maestro (2003); Ruffinatto (2004); Hutchinson (2005) bzw. Baena (1988); Williamsen (1988); Mariscal (1990); Fuchs (2003); Nerlich (2005); Childers (2006) bzw. Williamsen (1990); Baquero Escudero (2003); Hanneken (2003); Martín Morán (2008).

12 Vertreten etwa in Atkinson (1947); Canavaggio (1958); Riley (1962); Forcione (1970); Stegmann (1971); O'Neil (1992); Blanco (1995); Armstrong/Roche (2009); Schwartz (2016). Für einen reichen Überblick zur *Persiles*-Forschung s. Lozano-Renieblas (2017).

13 S. Cruz Casado (1989a), 483 f.

lonii, *El caballero Zifar, Flores y Blancaflor*) als auch von der spanischen Appropriation des Modells infolge der Wiederentdeckung von Tatios und Heliodor zu unterscheiden (‚bizantina española‘ oder ‚barroca‘).¹⁴ Als eigenständige Gattung sei die *bizantina* dennoch ursprünglich hybrid und ihre distinktiven Merkmale, die Baquero zu isolieren versucht, ließen sich weder strukturell noch thematisch auf die ‚Reise als Anlass von Binnenerzählungen‘ reduzieren. In der Metadiege und vor allem in der strukturierenden Funktion der Bewegung im Raum liest hingegen Deffis de Calvo (1987; 1990; 1992; 1993) wesentliche Charakteristika des Genres, die sie 1999 in Anlehnung an Lara Garrido (2004 [1984]) auf den Chronotoposbegriff zurückführt. Ihre Analyse von *El peregrino en su patria, Persiles y Sigismunda* und *El Criticón* konzentriert sich auf die Raumzeitverhältnisse in einem Gattungsschema, das von der von Bachtin beschriebenen abstrakten Exotik in die iberische und europäische Geografie des 17. Jahrhunderts überführt wird. Aufgrund der Zentralität dieser Position der Hauptfiguren in der Erzählwelt bezeichnet Deffis de Calvo das Genre als ‚novela de peregrinación‘ – im Gegensatz zur vorliegenden Studie legt sie den Fokus dennoch weiterhin auf die gattungstypische Reisebewegung im Raum und nicht auf die Destitution der Held:innen, obwohl sie ihre Marginalisierung im vertrauten Kontext anmerkt.

Die bisher ausführlichste Arbeit zum Thema der *bizantina* legte González Rovira 1996 vor, der die Ergebnisse der vorausgehenden Forschung sammelt und sie in einem einführenden Überblick über die historische Rezeption und die Charakteristika der Gattung zusammenstellt, um dann eine systematische Analyse der Exemplare des Corpus vorzunehmen, die bis dahin nicht oder kaum untersucht worden waren. Erstmals werden über Reinoso, Contreras, Lope, Cervantes, Gracián und *Angelia y Lucenrique* hinaus auch *Eustorgio y Clorilene, Semprilis y Genorodano, Hipólito y Aminta, Léon prodigioso* und *Entendimiento y Verdad* im Zusammenhang mit der Rezeption des hellenistischen Romans analysiert. Die Reihe wird in vier Großphasen aufgeteilt: die Vorläufer im 16. Jahrhundert, der Entwurf der *bizantina barroca* durch Lope und Cervantes, die nachcervantinische Blüte und schließlich eine Etappe des vermeintlichen Verfalls mit den allegorischen Texten. Die Dissertation, aus der die Studie hervorgeht (1995a), umfasst auch weitere Werke wie *Liseno y Fenisa*, die *Argenis*-Übersetzungen oder einige vermeintliche Vorläufer. Dennoch fällt die Bestimmung der Extension der *bizantina* enger aus, da das hauptsächliche Selektionskriterium ein durch Genette inspiriertes narratologisches Schema von Begegnung-Trennung-Wiedervereinigung darstellt, das weitere affine Texte ausschließt und sie und als ‚novelas cortesanas de marco bizantino‘ einordnet – die wichtigsten sind dabei *El español Gerardo* oder *Experiencias de amor y fortuna*. Auch wenn Rovira zu Recht auf die Rolle des Jacques Amyot und auf seine Funktionalisierung der Romanlektüre als Moment der Erholung verweist, betont er in der Studie immer wieder das Primat einer didaktischen Ausrichtung der Texte im Sinne der Ideologie der Gegenreformation, welche auch die strukturelle Umformung des Musters prägte, mitunter

14 Die Terminologie für diese Staffelung wird bei González Rovira (1996) ausgeführt.

durch eine Überlagerung der Peregrination als *peregrinatio vitae* oder als Pilgerschaft.

Ausgeglichenere wirkt die Einschätzung des Verhältnisses zwischen unterhaltender und belehrender Ausgestaltung der Texte bei Marguet (2004), die einen ersten Teil ihrer Studie der Analyse der Romane auf ihre Wirkungspoetik und einen zweiten der für die Didaxe funktionalisierten Elemente widmet. Ein dritter Teil beleuchtet indes die transgressiven Momente, die sich in der Appropriation des Modells für die einzelnen Werke eröffnen. Unter Ausschluss der allegorischen Romane übernimmt die Arbeit das von González Rovira sanktionierte Corpus und erweitert es zudem um *Persecuciones de Lucinda*. Somit verlässt die Untersuchung die Grenzen einer eng definierten *bizantina*, die Marguet „roman d’aventures et d’amour“ nennt, um die philologische Unrichtigkeit des etablierten Terminus zu meiden, ohne aber selbst eine systematische Differenzierung vorzunehmen. Auch relativiert sie als erste die Rolle der Pilgerschaft in den Romanen, die sie im Regelfall einer Verstellungstaktik der Figuren und nicht einer ideologischen Überlagerung des Modells zuschreibt.

Im gemeinsamen Band mit Javier Guijarro Ceballos unternimmt Teijeiro Fuentes (2007a) den umfangreichsten Versuch, einen Überblick über das Genre vorzulegen, der es zugleich im Gattungsgefüge der spanischen Prosa der Frühen Neuzeit situiert. Die Studie verfährt kaum argumentativ und enthält auch keine Einzelanalyse, vielmehr operiert sie über die Kartierung der möglichen Variationen innerhalb der Gattung. Auch wenn der Ansatz die überkommene Kategorisierung des generischen Systems – die keiner historischen Taxonomie oder Nomenklatur entspricht – weder systematisch noch historisch zu begründen vermag und somit die Flanke für einen Arbitraritätsverdacht bietet, kann sich die Katalogisierung rekurrerender Motive nichtsdestoweniger für die Nachzeichnung einer Rhizomatik der intertextuellen Einflüsse und des generischen Repertoires als wertvoller erweisen als für den Entwurf einer prägnanten Gattungsdefinition (Teijeiros eigene Definition erstreckt sich über 370 Wörter hinaus). Ein späterer Beitrag von Teijeiro Fuentes (2011), der Ansatz und Definition erneut vorschlägt, bietet einen guten Forschungsüberblick über die Gattung, einschließlich der terminologischen Debatte bei Moreno Jurado (1998), García Gual (2007) und Torres Guerra (2009), die hier mit der Beibehaltung des *bizantina*-Begriffs aus Gründen der Gebräuchlichkeit eher beendet als gelöst wird. Der Aufsatz übernimmt Cruz Casados Vorstellung zweier Traditionshauptlinien mit jeweils Reinoso-Cervantes und Contreras-Lope als Modell, schließt aber an Carilla 1996 mit der Behauptung an, *Persiles y Sigismunda* sei die erste *bizantina* im eigentlichen Sinne. Auch die Periodisierung von González Rovira (1996) wird übernommen, allerdings mit einer Infragestellung der Kritik an den allegorischen Werken und dem Vermerk einer Hybridisierung mit der *novela cortesana* in der Blütenphase nach 1617. Dahingegen wird das Corpus innovativ um *El español Gerardo*, *Don Henrique de Castro* und *Escarmientos des Jacinto* erweitert – verbunden mit dem Appell für eine baldige Herausgabe kritischer Editionen der bisher meist nur in der Originalausgabe vorhandenen Texte. Dem folgten bislang nur die kritischen Ausgaben von *El peregrino en su patria* (Lope 2016) und *Hipólito y Aminta* (Quintana 2013).

Neuansätze für das Verständnis der Gattung sind in den letzten Jahren soweit überschaubar und bis auf wenige Ausnahmen nicht zu verzeichnen. Kaplan (2006) setzt die Vorstellung eines ‚byzantinischen Romans‘ fort, während das monumentale literarhistorische Projekt von Ferreras (2009), in einer späteren Arbeit wieder aufgenommen (2015), das Spezifikum des hellenistischen Romans zwar als eine Verarbeitung des Problems der *fortuna* versteht, das im rinascimentalen Humanismus wieder brisant werde, argumentiert aber eher mentalitätsgeschichtlich als philologisch, dass diese über das Modell Heliodors und durch die Dominanz der Vorstellung einer göttlichen Vorsehung in der *bizantina* christianisiert werde. Dem so definierten Thema des Genres entspreche eine ‚strukturelle Offenheit‘, die sich auch in dem extrem breit gefassten Corpus widerspiegelt, das Ferreras für die Extension der *bizantina* vorlegt, und das höchstens unter dem hier verwendeten Begriff der *novela de peregrinación*, aber nicht unter jenem der *helenizante* zu fassen wäre.¹⁵ In einer kurzen Ausführung in ihrer Studie zu *Persiles y Sigismunda* verneint Lozano-Renieblas (2017) die vermeintlich konstitutive Hybridität der von ihr als ‚novela de aventuras‘ bezeichneten Gattung, die wesentlich als Mischphänomen entstanden sei, und bezieht ihre Spezifik indes auf das charakteristische Weltverhältnis der Figuren im Kontrast zu jenem anderer Prosagenera – ein Ansatz, der in der hiesigen Analyse integriert wird. Eine weitere Ausnahme stellt auch Traninger (2022a) dar, die am Beispiel von *Clareo y Florisea* den Fokus auf die affektische Färbung und Einrahmung des Erzählten legt und diese Form der Appropriation des Musters mit der Tradition der Kasuistik in Verbindung setzt, die ihrerseits Analogien zur Affinität der generischen Vorlage zu den *controversiae* der Zweiten Sophistik zeigt. Die Vorarbeiten zur vorliegenden Studie im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe FOR 2305 (Brusa/Traninger 2018; 2022) sind ebenfalls in diesem Kontext zu verorten.

2.2.2 Probleme der *bizantina* und gattungstheoretischer Ansatz

Die Entwicklungen der *bizantina*-Forschung der vergangenen Jahrzehnte gingen mit einem verstärkten Diskurs über die historische Spezifik der frühneuzeitlichen Rezeption des hellenistischen Musters einher. Entgegen der Annahme einer bloßen Kontinuität, wie sie aus Menéndez Pelayos Ausführungen resultiert, wurde sowohl auf formale und inhaltliche Aspekte der Aneignung des Musters (etwa den keuschen und legitimen Charakter der Liebe oder vor allem die Orientierung an der Handlungsstruktur der *Aithiopika*) als auch auf den betreffenden Wertdiskurs (beispielsweise die Wahrnehmung oder Behauptung eines Unterschieds zwischen

15 S. Ferreras (2009), 281–343, wobei der Fokus bei Ferreras auf der Unbeständigkeit des Schicksals und nicht auf der Destitution liegt. Es muss auch angemerkt werden, dass die Studie die meisten neueren Forschungsbeiträge nach González Rovira nicht einbezieht und bisweilen philologische Unstimmigkeiten aufweist (etwa die zugegebene Unkenntnis oder die falsche Zuweisung einiger Texte wie die *Soledad entretenida* resp. die *Argenis continuada*).

den griechischen Vorlagen und den teilweise von ihnen beeinflussten mittelalterlichen Abenteuererzählungen) abgehoben. Zudem wurden auch die Forschungsgeschichte und die Abstraktion der Kategorie der *novela bizantina* reflektiert, für die kein zeitgenössischer Begriff zur Gruppierung der Texte vorlag, wie es hingegen für die Ritterromane (*libros de caballerías*) oder Hirtenromane (*libros de pastores* bzw. *églogas*) der Fall ist. Dabei ist auch die Tatsache von Bedeutung, dass der Terminus ‚novela‘ im Siglo de Oro nicht mit dem heutigen Oberbegriff des Romans synonym war, sondern verschiedentlich und unter starkem Einfluss der Vorstellung der italienischen Novelle eingesetzt wurde.¹⁶

Auch wenn die mit der Begriffswahl einhergehenden Abwertungen abgelegt und die Einschätzungen der spanischen Gattung im obigen Sinne mehrfach neujustiert wurden, wurde die Infragestellung der Vorstellung des ‚griechischen Romans‘ als überzeitliches Format, wie sie den Beginn der *bizantina*-Forschung geprägt hatte, nicht immer konsequent durchgezogen. Insbesondere zeigt sich eine allgemeine Tendenz, das Muster weiterhin als eine homogene und von der Zeit abstrahierbare Gattungsform und die spanischen Texte als bloße Aktualisierungen in verändertem Kontext (*bizantinas españolas*) zu behandeln. Dabei rückt der Fokus von den historischen Prozessen ab und zur katalogisierenden Arbeit der Literaturwissenschaftler:innen zurück, die die Instanzen und Einflüsse der Gattung aufspüren.

Nun suggeriert die rasche Übernahme des Musters in die frühneuzeitliche Literatur – insbesondere durch Heliodors *Aithiopika* als gesamter, abgeschlossener, formal herausstechender und durch Anciennität nobilitierter Text – eine besondere Wahrnehmung des Gattungsschemas gegenüber anderen. Entsprechend hält die Forschung an dem transtemporalen und transkulturellen Transfer vermittelnden *bizantina*-Begriff fest, der diese Spezifik indiziert. Die Bestimmung dieser Spezifik kann an thematische Elemente gebunden werden (etwa die Abenteuer, die keusche und exklusive Liebe, die Reise, das idealisierte Personal, das glückliche Ende mit Heirat), an formale Aspekte (etwa die Auffächerung der Erzählebenen, den Beginn *in medias res*, die Titelgestaltung) oder an den diskursiven Überbau – was aber in den meisten Fällen implizit zu fassen wäre, beziehen sich doch nur die wenigsten Texte explizit auf Heliodor oder Tatios. Die Definitionsversuche, die über die Behauptung einer Filiation hinausgehen, kombinieren in der Regel thematische, formale und stilistische Merkmale in einer Auflistung, wie es bei Emilio Carilla der Fall ist:

- Preponderancia de aventuras sobre un paisaje cambiante, paisaje dentro del cual suele ocupar parte importante el mar. Con su secuela de naufragios, raptos, piratas, etc. Con separaciones, encuentros, reconocimientos, equívocos...
- Eje amoroso, vinculado a los protagonistas, y puesto a prueba por esas separaciones y desencuentros.

16 S. 5.3. Zur Herausarbeitung eines *novela*-Begriffs im Sinne vom Roman im 18. Jhd. s. z. B. Ferreras (2009), 573–584.

- Abundancia de personajes episódicos; movimiento inusitado.
- Sueños y visiones (y presencia circunstancial de la magia).
- Toques de humor (menos quizás en el asunto que en la técnica narrativa).
- Relato *in media res* [sic]: vale decir, comienzo por un episodio avanzado, para ir descubriendo después la iniciación y el encadenamiento.
- Fondo moral, con respaldo de sentencias y discursos. Elementos religiosos.
- Verosimilitud.
- Final venturoso; paz, premio, como compensación a tantas peripecias (“trabajos”) pasadas.¹⁷

Diese Definition erweitert Teixeira Fuentes in seinen jüngsten Studien:

Una Novela Bizantina es la historia de una pareja de enamorados caracterizados por su noble condición, por su inigualable belleza, y por su llanto fácil, que salpica el relato de continuas lamentaciones, y propicia los consabidos desmayos; una pareja que se hace pasar por hermanos, para sufrir inacabables trabajos, a lo largo de una peregrinación, que bien puede ser por tierra o por mar, porque en todas partes tendrán que superar los obstáculos que se les presentan; si es por mar, asistiremos a la presencias de islas exóticas y lejanas, a la existencia de tempestades y naufragios, o a la aparición de piratas, que, animados por la condición de hermanos de la pareja, ponen a prueba su amor, provisto de un sutil y calculado erotismo y, aún así, sustentado en la defensa de la castidad, despertando el fantasma de los celos, al que contribuye el establecimiento de triángulos amorosos, que también pueden ser cuadrados o ,amores entrecruzados‘, que les obliga a convertirse ante su pareja en celestinos de los amores de otro, que fuerzan a la pareja a mentir en sus más diversas variedades (la mentira tal cual, el travestismo, los cambios de nombre o las falsas muertes); si es por tierra, los personajes, convertidos en romeros, recorrerán los lugares sagrados, y transitarán por un mundo que les es poco propicio, donde las fuerzas naturales, llámense hado o fortuna, providencia o destino, o bien sueños y oráculos, les adelantarán los acontecimientos futuros; un viaje dividido en libros y narrado en tercera persona, que intercala la prosa con el verso, que gira en torno al esquema: encuentro-separación-reencuentro, a partir del comienzo *in medias res*, y que facilita la inclusión de nuevos episodios mediante la entrada de un buen número de personajes secundarios, así como referencias artísticas (a la pintura, la música, la arquitectura), y continuas digresiones en las que se resume cualquier tipo de noticia de contenido histórico, religioso o cultural, ajenas al relato, lo que obliga al narrador a resumir acontecimientos pasados, hasta alcanzar el final feliz, explicado por el recurso de la *anagnórisis*, cuando los héroes,

17 Carilla (1966), 285 f. Eine übersichtlichere Auflistung bei Cruz Casado (1989b), 425: 1) überwiegende Prosaform und epische Elemente; 2) fiktives Thema und Unterteilung der Handlung in Anfang, Mitte und Ende; 3) Beginn *in medias res*, Peripetien und *anagnórisis*; 4) Liebesthematik, flankiert durch Motive der Reise und des religiösen Gefühls; 5) Prinzip des *miscere utile dulci*, meistens gegenreformatorisch funktionalisiert. Lara Garrido (2004), 97 f. kritisiert diese Form von Definition, weil sie die diachronen Aspekte der Gattung vernachlässige. Die Konstituenten weichen am meisten bei Ferreras (2009), 304 f. ab, der im Grunde eine sehr offene Definition für eine *novela de fortunas* vorlegt, die – wie er zugibt – eher eine genreübergreifende Form des Romanschreibens („forma de novelar abierta“, 323) beschreibt: 1) Abenteuer; 2) eine vielfältige Erzählwelt; 3) komplexe Handlung; 4) dramatische Situationen; 5) glücklicher Ausgang; 6) häufiger Liebeskonflikt. Vgl. eine ähnliche Liste bereits bei Highet (1949), 164.

cansados de tanto viajar, alcancen la purificación espiritual y sentimental a través del matrimonio, con un evidente trasfondo moralizador, que no resta verisimilitud al marco maravilloso en el que se desenvuelve.¹⁸

Eine solchermaßen breit aufgefächerte Merkmalaufzählung bietet eine sehr differenzierte Kartierung variierender Motive, die in der anvisierten Textgruppe teilweise in einzelnen Instanzen zu finden sind. Die Konstitution und Abgrenzung dieser Textgruppe resultiert dennoch nicht aus der breitflächigen Definition – sie ist vielmehr vorgegeben. Zudem kollidieren die Definitionsversuche mit dem häufigen Vorkommen der Merkmale in Texten anderer Gattungen: Sie stoßen somit auf die allgemeinen Schwierigkeiten einer auf Katalogisierung beruhenden Gattungstheorie. Sichtbar werden diese Probleme in Fragen der Filiation und der Novation sowie in jenen der Zuordnung einzelner Texte. So wirken die vermuteten Einflüsse zwischen Genera widersprüchlich, wenn die *bizantina* einerseits als Resultat der Mischung von *sentimental* und *caballería* gefasst wird, andererseits und umgekehrt als einflussreiche Vorlage für beide Gattungen. Ebenso problematisch erscheint die Exklusion von Texten aus dem Corpus, deren Merkmale in späteren Exemplaren der *bizantina* sichtlich aufgegriffen wurden, die aber aufgrund einiger Abweichungen vom Schema in der Regel ausgeschlossen werden: Neben dem *Peregrino* in den früheren Arbeiten von Menéndez Pelayo und Avallé-Arce ist dies nach wie vor für den verkaufstarken und auf spätere Werke wirksamen *El español Gerardo* der Fall.¹⁹

In diesem Spannungsverhältnis zwischen der Behauptung einer Spezifik und der ausufernden Vermehrung der als konstitutiv markierten Eigenschaften wird die Permeabilität der verschiedenen Subgenera untereinander oft mit der Gemengelage der generischen Emergenz des Romans oder gar mit der ‚Gattungsmischung‘ und ‚Hybridisierung‘ als barockem Epochenmerkmal erklärt. Dabei wird keine Ausdifferenzierung frühneuzeitlicher Mischungsmodelle und ihrer Voraussetzungen vorgenommen.²⁰ Die Bestimmungsversuche resultieren hingegen in taxonomischen Unterfangen, deren Trennlinien nicht immer nachvollziehbar sind – etwa wenn *Hipólito y Aminta* des Francisco de Quintana als *bizantina* aufgezählt, Quintanas Erstroman *Experiencias de amor y fortuna* indes als „*novela cortesana con estructura bizantina*“ ausgeschlossen wird.²¹

18 Teijeiro Fuentes (2007a), 111; Teijeiro (2011), 405 f. (die hier ausgelassenen Kapitelverweise, die die ursprüngliche Textstelle durchsetzen, habe ich der Lesbarkeit halber nicht markiert). Die Definition der Gattung wird faktisch auf den Katalog der Merkmale zurückgeführt: „[...] entiendo por ‚género narrativo‘ el conjunto de narraciones que presentan una serie de rasgos comunes, tanto formales como de contenido, que las afilian a una misma tradición literaria. A estos rasgos les llamamos ‚constituyentes‘“ – Teijeiro Fuentes (2007a), 19.

19 S. jeweils Menéndez Pelayo (1943), Bd. 13: 74–84; Teijeiro Fuentes (1988), 14–21; Avallé-Arce (1973), 195; Cucala Benítez (2010); s. unten dazu 5.2.1.3 und 5.2.1.6.

20 S. bspw. González Rovira (1996), 157–164 (u. a.); Teijeiro Fuentes (2011), 404–406; den Überblick bei Lozano-Renieblas (2017), 499. Zu verschiedenen Arten der frühneuzeitlichen Gattungsmischung s. Schulz-Buschhaus (1985).

21 So González Rovira (1996), 274.

Es stellt sich somit die Frage, ob und wie die Verwendung dieser überkommenen, wie auch immer bezeichneten Genrekategorie über die literaturwissenschaftliche Tradition hinaus zu begründen ist. Findet die Rede über die *bizantina* – oder besser: über *die helenizante de peregrinación* – immer nur als Hilfsmittel für die Forschung eine Legitimation, um den Einfluss Heliodors auf die Romanschreibung zu vergegenwärtigen? Ist es überhaupt sinnvoll, sie vom Oberbegriff des Abenteuerromans oder von einer idealisierenden bzw. eskapistischen *romance* zu unterscheiden? Wie kann die Suche nach einer generischen Spezifik zu einem Erkenntnisgewinn für das Verständnis dieses Rezeptionsprozesses und der historischen Emergenz der Gattung des europäischen Romans führen? Die Reflexion über die Schwierigkeiten der bestehenden Forschung bezüglich des generischen Verständnisses und die Suche nach möglichen Lösungsansätzen bieten die Gelegenheit, durch eine Neuausrichtung des Blicks bisher übersehene Aspekte zum Vorschein zu bringen.

Bisher operierte das Gattungsverständnis der *bizantina*-Forschung entlang der Linien einer scheinbaren Dichotomie zwischen aposteriorischer Klassifizierung anhand von Textmerkmalen und nahezu historistischer Konstatierung ihrer Divergenz von der frühneuzeitlichen Benennungspraxis und Gattungstheorie. Ein Lösungsansatz für diese Dichotomie und für die daraus resultierenden Aporien besteht nun darin, sich heuristisch an den Scharnierstellen zu orientieren, an denen die Textmerkmale, auf denen die literaturwissenschaftlichen Ordnungsversuche basieren, mit historischen Sensibilitäten in Verbindung gebracht werden können – teilweise jenseits von (wenn auch im Wechselspiel mit) jenen Kategorisierungen, die in den frühneuzeitlichen Benennungspraktiken expliziert werden.

Dafür wird davon ausgegangen, dass Generizität mit einer die Rezeption lenkenden Einrahmung des im Text Geäußerten verbunden ist. Im Falle der Erzählprosa liefert sie somit eine Perspektivierung des Erzählten, die durchaus auch eine tonale Färbung der in der Erzählung vorkommenden Motive mitbedingt – etwaige Einlagen aus anderen Gattungen miteingeschlossen. Diese Perspektivierung haben Anita Traninger und ich andernorts als ‚Affektregime‘ bezeichnet. Wird eine gewisse Form davon in mehreren Texten aufgegriffen und somit iteriert, wird sie konventionell genug, um Rezipient:innen als Stütze für die Einordnung eines ihnen vorliegenden Textes zu dienen.²²

In diesem Sinne sind die Ergebnisse der bisherigen Forschung, die aus einem logisch-klassifikatorischen Systematisierungsversuch herrühren, mit einem Verständnis von ‚Gattung‘ als Kommunikationsphänomen zu integrieren, wie es sich in den vergangenen Jahrzehnten etabliert hat und auch in der Forschung zum griechischen Roman – nicht aber in jener zur *bizantina* – rezipiert worden ist.²³ Diese

22 S. Brusa/Traninger (2018). Vgl. Bachtin (1981), 3–11 und dazu Thomson (1984), demnach gerade durch den Iterationsbegriff Gattungen auch in diachronischer Hinsicht als diagnostisches Werkzeug fruchtbar eingesetzt werden können.

23 S. Goldhill (2008). Noch für Ehrlicher (2010), 294 (Anm. 4) bleibt eine systematische Reflexion über die Gattung ein Desideratum. Ehrlicher (2012), 213 schlägt indes *novela neobizantina* vor.

kommunikationszentrierte Umstellung der Perspektive auf die Gattungsfrage erweist sich als nützlich für die Probleme der hier untersuchten Gattung, insbesondere durch den Fokus auf die Akteure der Kommunikation, auf die Einbettung von ‚Genre‘ in pragmatische Situationen, auf die Instabilität generischer Konventionen und auf die Impliziertheit und affektische Geladenheit manch ihrer Aspekte im Spannungsverhältnis zu expliziten Kategorisierungen.

Zunächst gilt es zu vergegenwärtigen, dass generische Konventionen jeder Form von Kommunikation inhärieren und dass sie jene, die daran teilnehmen, durch die Organisation einschlägiger Erwartungen (inhaltlich-semantischer, formal-syntaktischer oder pragmatischer Natur) zur Koordination verhelfen. Dabei kann man zwischen historisch variablen Kodierungen (‚Epos‘, ‚Roman‘) und transhistorischen, in der Sprechsituation verankerten Kommunikationsmodi (‚Erzählen‘) unterscheiden, sodass ein Verständnis der Gattung als logische Klasse und des Textes als Realisierung *einer* Gattung als logischen Typus in Schwierigkeiten gerät und vielmehr bei jedem Text die Koexistenz verschiedener Genera bzw. ‚Kommunikationskomponentensorten‘ zu registrieren ist.²⁴

Aus diesem kommunikativen Verständnis heraus lassen sich generische Marker, die in Entwürfen wie jenem von Carilla eine zentrale Rolle spielen, nicht primär als Bestimmungskriterien für die taxonomische Arbeit der Literaturwissenschaftler:innen betrachten, sondern in erster Linie in ihrer Funktion als Interpretations- und Reaktionsangebote. Die Feststellung, dass sich ein Text mehrerer Genera bedienen kann, wie im Fall unserer ‚hybriden‘ Romane, soll daher um die Betrachtung ergänzt werden, dass die Rekurrenz generischer Konventionen auf einem entsprechenden *Rekurs* auf sie gründet, auf ihrer (mehr oder minder bewussten) aktiven Übernahme. Dadurch wird der Akzent von den nachträglichen Ordnungsversuchen der Wissenschaft auf die Akteure der Kommunikation verschoben – eine Neuperspektivierung, die jenseits der Literaturwissenschaft überwiegend in der Linguistik und speziell in den Rhetorical Genre Studies (RGS) vorgenommen wurde, deren Überlegungen bislang wenig Eingang in die literaturwissenschaftliche Gattungstheorie gefunden haben.²⁵ In Anlehnung an Bachtins Theorie der ‚Speech Genres‘ und ausgehend von der Arbeit von Carolyn

tina vor, um den Unterschied der neueren spanischen Texte zum mittelalterlichen byzantinischen Roman zu markieren.

- 24 S. etwa Stempel (1972); Hempfer (1973), 104 f., der Gattungen als „kommunikative Normen (im Sinne von mehr oder minder internalisierten ‚Spielregeln‘, nicht im Sinne von präskriptiven Postulaten)“ auffasst; Voßkamp (1977), der Gattungen als Konsensbildungen betrachtet, die Institutionalisierungs- und Entinstitutionalisierungsprozesse durchgehen; Luckmann (1986), in Anlehnung an dessen ‚kommunikative Gattungen‘ Hausendorf (2007) auf die von ihnen stets implizierten situativen ‚Erwartungserwartungen‘ verweist; Gymnich/Neumann (2007), dessen ‚Kompaktbegriff‘ die Zentralität von kognitiven Aspekten bei der generischen Zuordnung betont; Hempfer (2018), bes. 187–192, 200–212, für die Auffächerung dieser Koexistenz und mit der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen historischen Gattungen und in der Sprech- bzw. Kommunikationssituation verankerten Kommunikationsmodi.
- 25 Mit der Ausnahme von John Frow: s. Auken (2013), 19 f.

Miller verstehen die RGS jedes Genre (damit sind sowohl alltägliche Textsorten als auch literarische Gattungen gemeint) als ein soziales Handlungsschema, das verwendet wird oder – mit anderen Worten – als Einschreibung in ein kommunikatives Handeln, kodifiziert durch rekurrierende Situationen.²⁶ Dabei basiert die Typisierung nicht auf einzelnen thematischen, stilistischen und kompositorischen Merkmalen des Textes, sondern auf deren Rekurrenz in einer gewissen *Konstellation*.²⁷

Die Verbindung generischen Handelns mit einer nicht nur textuellen, sondern auch kon- und extratextuellen Konstellation und seine Einbettung in Situationstypen (samt ihrer Zeiten, Werte und Normen) verstärkt die Aufmerksamkeit für das pragmatische Element von Gattungen, inklusive ihrer Fähigkeit zur Organisation von Erwartungen – unter anderem auch emotionaler Natur.²⁸ So können auch für populäre Erzählgenera des Siglo de Oro wie die Ritter- und Schäferromane vor- und nachgelagerte Praxiskomponenten nachgezeichnet werden, die über die jeweils wirkende Generizität jenseits der streng textuellen Dimension Auskunft geben. Dies ist auch für die Profilierung der *helenizante* hilfreich, denn für die RGS wie für die literarische Gattungstheorie sind Genres nicht absolut definierbar, sondern können nur in Bezug auf- und in Abgrenzung voneinander begriffen werden.²⁹

Darüber hinaus bietet das flexible Modell der RGS konzeptionelle Vorzüge für das Verständnis der generischen Dynamiken im schwach kodierten Bereich der frühneuzeitlichen fiktionalen Erzählprosa, in dem sich noch keine Romantradition als solche etabliert hatte. Das Genresystem, dessen Zusammenhang die Bedingung für das Verstehen und Verwenden von Gattungen darstellt, ist für die RGS nicht nur durch die Oppositionen zwischen verschiedenen Genera, sondern auch durch die Geschichte ihrer Verwendung bestimmt. So, wie das Aufgreifen generischer Schemata keine Implementierung eines vorgegebenen Programms, sondern die adaptive Wahl einer Strategie darstellt, so wirkt sich jede Verwendung durch Interaktion und Iteration auf die Etablierung und Transformation der jeweiligen Genera aus (nicht unbedingt durch Mischung, sondern etwa auch durch Reibungseffekte und die kontrastive Hervorhebung von je eigenen Spezifika).³⁰ Traditionen spielen somit eine Rolle in der Veränderung und Emergenz von Gat-

26 „[T]ypified social actions based in recurrent situations“ bzw. „in response to recurrent symbolical situations“ – Miller (1994), 31. bzw. Artemeva (2004), 5). Vgl. Miller (1984; 2014). Die untersuchten nicht-literarischen Genres umfassen nicht (nur) allgemeine, in den Funktionen der Sprache angelegte Kommunikationskomponentensorten, sondern auch und primär sehr spezifische, historisch variable Formate wie den Einladungsbrief oder das Protokoll.

27 S. Artemeva (2004), 6 mit Verweis auf Campbell/Jamieson (1979), 20.

28 So Goldhill (2008) und Frow (2015), bes. 12–16.

29 S. Brusa/Traninger (2018) sowie unten, 5.3.

30 S. Artemeva (2004), 12–15 mit Verweis auf Schryer (2000), 450 f. sowie Devitt (2000), 700 f. mit Verweis auf Bazerman (1994). Devitt bemerkt, dass die kontrastive Definition von Genera längst zu den Grunderkenntnissen der Literaturwissenschaft gehört und verweist insb. auf Cohen (1986).

tungen, aber auch in der Synchronie gelten Gattungssysteme den RGS nicht als stabil, sondern höchstens als „stabilized-for-now“ oder sie werden vielmehr in jeder einzelnen Bezugnahme immer wieder (de-)stabilisiert. Das gilt auch für die generische Einschreibung einzelner Texte, welche bei jeder Interaktion und Iteration zum Teil improvisiert wird und somit ständig ihre Bedeutung aushandelt.³¹

Schließlich liegt ein weiteres Implikat der pragmatischen Einbettung von Genera in der Unausgesprochenheit und gleichzeitigen Affizierungsfähigkeit vieler dieser Prozesse. Der Umgang mit Genres erfordert interpretative Entscheidungen seitens der beteiligten Akteur:innen. Zugleich ist ein Gutteil der Kodifizierung nicht in den Texten, sondern ins Modell der jeweiligen rekurrierenden Situation ausgelagert, sodass die Aneignung und die aktive sowie passive Wiederverwendung der Muster nicht bewusst ausgetragen wird. Sie basiert stattdessen auf einem *know how* über einschlägige Verhaltensoptionen, Fundamentalkategorisierungen und entsprechende Wertungen, das durch Sozialisierung erlernt wird.³² Über dieses erfolgt nicht zwangsläufig eine nachträgliche systematische Reflexion, was zwei Folgen hat: Einerseits kann die Äußerungen der generisch Handelnden über die von ihnen vorgenommene Ein- und Zuordnung von Texten oder Aussagen in Kontrast zu ihrer tatsächlichen Verwendung generischer Konventionen stehen. Andererseits können entscheidende basale, an normierende und emotionsgeladene Wertevorstellungen gebundene Aspekte des Umgangs mit Genre unter dem Radar des Diskurses bleiben.³³ Somit ist es plausibel, dass rezeptionslenkende Indizien zur Typologisierung von Texten in einem spezifischen Kontext auch affektische bzw. emotionale Komponente haben, die die Nomenklatur und historische Theorie nicht unbedingt registrieren. Gleichmaßen liegt es nahe, dass auch literarische Genrekonventionen neben poetologischen Theorien und dem Erlernen von Gattungsnomina ebenfalls über andere Aspekte einer (literarischen) Sozialisation angeeignet werden, die beispielsweise von der religiösen Einrahmung von Festspielen anlässlich von Feiertagen bis hin zu Pflichtlektüren in der Alphabetisierung, von typografischen Stilisierungen wie der Absatzstellung bei Versen bis hin zu Marktprozessen reichen kann.

Bezüglich des Rekurses auf das hellenistische Muster stellt sich dennoch die Frage, ob in dieser weitgehend ausgelagerten Kodifizierung eine wie auch immer genannte Kategorie der *bizantina/helenizante* überhaupt präsent ist und inwieweit

31 S. Schryer (1993; 2002) mit dem Vorschlag, ‚Genre‘ als Verb aufzufassen (*genre-ing*, Vergattung). Vgl. Devitt (2000), 709–713. Von „negotiations of meaning“ spricht seinerseits Frow (2015), 14 f.

32 So zumindest die RGS: vgl. Artemeva (2004), 24 f. mit Verweis bes. auf Bawarshi (2000) und Bazerma (2002). Für die Unterscheidung von ‚knowing how‘ als implizites Wissen und ‚knowing that‘ als propositionales Wissen, eingeführt von Ryle (1945–1946), s. Hornsby (2011).

33 Diese können unter jener „folk classification“ fallen, die Frow (2015) den Arbeiten von Lakoff (1987) und Bowker/Star (1999) entnimmt (s. Frow (2015), 13 f., 58, inkl. der *caveat* zum Begriff): Eine unsystematische und wenig reflektierte Form der Kategorisierung, die u. A. auch den Glauben inkludiere, dass Genera klassifikatorisch operieren.

es sich von einem generischen Wissen sprechen lässt – also vom Wissen über eine Kategorisierung, die tatsächlich und distinkt vorgenommen wurde, wenn auch implizit und mit je unterschiedlichen Ergebnissen in der Zusammenstellung der Gruppen. Gattungen als kommunikationsbezogene Allgemeinbegriffe implizieren irgendeine Form von Kognition der Gruppierung. Die Zusammenfassungskriterien, die in der Regel das generische Feld intensional in Gattungen ausdifferenzieren, denen extensional konkrete Texte zugeordnet werden, sind in der Regel mit Gattungsnamen verbunden. Das implizite oder explizite generische Wissen, über das Produzierende und Rezipierende in einem bestimmten zu analysierenden Kontext verfügen und das den wesentlichen Gegenstand der Gattungsgeschichte und -theorie bildet, bezieht sich nämlich weitgehend auf die konventionelle Verbindung von generischen Begriffen mit Textstrukturen.³⁴

Wie bereits erwähnt ist die Lage der *novela helenizante* hier um einiges prekärer. Zuerst ist eine Rekonstruktion dieses Wissens durch die Abwesenheit etablierter Gattungsnomina für die Romanformen des Siglo de Oro sowie durch jene einer Stelle für den ‚Roman‘ (im modernen Sinne der fiktionalen Erzählprosa) im zeitgenössischen poetologischen Diskurs erschwert. Dann liegen für die *helenizante* – im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Genera wie die erwähnten Schäfer- und Ritterromane – weder ein eigenständiger Gattungsbegriff (*libros de pastores, caballerias*) noch Zeugnisse einer expliziten Unterscheidung der *helenizantes* qua Gruppe vor, etwa durch Auflistungen der Werke oder explizite Verweise auf die Thematik der *peregrinación*. Schließlich wurde die aus heutiger Sicht als Untergattung des Romans gefasste *helenizante* unterschiedlichen Oberbegriffen zugeordnet (teilweise unter das Epos, teilweise unter die verschwommen konturierte *historia*, teilweise unter die *novela* oder das *libro de entretenimiento*). Das Spannungsverhältnis zwischen ermittelten Konventionen und belegten Bezeichnungen, welches das schlichte Fehlen einer eigenständigen Gruppierung suggeriert, ist dennoch oft auch von der Interferenz des Versuchs beeinflusst, die einzelnen Texte bzw. das rekurrende Muster zum Zweck der Nobilitierung unter andere Gattungen zu verbuchen (wie eben das historische oder das Heldenepos).³⁵

Angesichts dieser Sachverhalte kann daher nicht fundiert entschieden werden, ob und inwieweit dem Muster eine eigenständige Generizität zugeschrieben wurde, bzw. ob und inwiefern sich die Literaturproduzent- und -konsument:innen ‚einen Begriff‘ von der Spezifik der *helenizante* als Gattung gemacht hatten. Anders gesagt: dass die Zeitgenoss:innen rekurrende Konventionen wiedererkennen, verwenden und sie von jeweils anderen unterscheiden konnten, bedeutet noch nicht, dass sie diese und die darauf zugreifenden Texte zu einer distinkten Gruppe konstituierten. Wie am Beispiel der oben genannten Interferenzen sichtbar, hängt diese Unentscheidbarkeit mit der Tatsache zusammen, dass es sich bei der Aneig-

34 Wobei Gattungen natürlich nicht mit Gattungsnomina gleichzusetzen sind. S. Hempfer (2018), 192–196, 199 f.

35 S. 3.2 und 5.3.

nung des heliodorischen Musters um einen Teilprozess der Emergenz des europäischen Romans handelt. Umgekehrt macht sie den generischen Begriff für die Beschreibung emergenter Phänomene adäquater, sofern sie eine ambiguitätstolerante Anpassung des Konzepts an die schillernde phänomenale Dynamik ermöglicht.

Die *novela helenizante de peregrinación* ist somit auch in dieser Hinsicht als ein nachträgliches Konstrukt der Forschung aufzufassen, das nicht durch die Konstatierung intrinsischer Qualitäten einer Textsorte operiert, die dann – wie die Hybriditätsmetaphorik hingegen suggerieren könnte – nahezu genetischen Filiationslinien folgten,³⁶ sondern aus den vorhandenen Zeugnissen und konkreten textuellen Merkmalen abstrahiert, um historische Praktiken der Generizität zu rekonstruieren.³⁷ Dabei geht es nicht um die Abbildung *einer* Generizität, die in einem synchronen Schnitt fest stünde und eine allgemein gefolgte Spiel- und Einordnungsregel beschriebe (die genannte Interferenz zwischen Kategorien wie etwa Epos, Geschichtsschreibung und *cuento*, Vers und Prosa zeugt eher vom Gegenteil).³⁸ Vielmehr geht es darum, Grenzbereiche und Kampfgebiete generischer Aushandlungsdynamiken besser nachvollziehbar werden zu lassen.

Um diese Funktion einer spezifischen Forschung zur *helenizante de peregrinación* für die Geschichte des Romans des Siglo de Oro zu erfüllen, zielt der Begriff also darauf ab, durch Abstraktion aus den Texten und Integration mit den Implikaten von Selbstbehauptungen und paratextuellen Aussagen zu ermitteln, ob sich 1) eine gewisse Stabilität der praktizierten Konventionen etablierte; 2) ob, wie und mit welchen Wertimplikationen sich diese gegenüber anderen, auch namentlich gesicherten Prosagenera im Genresystem profilierte; 3) ob die Texte somit entsprechende rezeptionslenkende Indizien anbieten, die einen Wiedererkennungswert haben, der einen Anhaltspunkt für eine Typisierung bieten und somit eine assoziative Gruppierung suggerieren konnte, auch wenn diese von der Zuordnung einer bestehenden, eigenständigen Kategorie abgekoppelt war oder mit der Zuordnung zu anderen Kategorien in Konflikt geraten konnte.³⁹

Auf diesen Indizien, die den Text in die „typical [...] scene of communication“ bzw. in die „recurrent symbolical situation“ verankern, liegt der Fokus der vorliegenden Untersuchung.⁴⁰ Vorzugsweise sind solche erkennbaren Konventio-

36 S. Allen (2013). Als Übersicht auch Baßler (2010).

37 Diese Nachträglichkeit stellt freilich keine Schwäche literaturwissenschaftlich (modern) normierter Gattungsbegriffe dar, deren Vorteil u. A. in der erhöhten Reflexion über (die eigene) Historizität besteht, die sie anstreben. Vgl. Hempfer (2018), 184 f., der die Aufgabe der Gattungstheorie als die Überprüfung der Vorstrukturierungen anhand der Texte und die entsprechende Konstruktion generischer Strukturen als normierte Prädikatoren auffasst, die das historisch vorgegebene System verstehbar machen, aber notwendigerweise darüber hinaus gehen.

38 Entlang der Kategorien von (epischer) Dichtung und Geschichtsschreibung umreißt González Rovira (1996), 55–60 das generische Feld, in das die historische Theorie die Texte situieren konnte, die eine spätere Perspektive ‚(griechische) Romane‘ genannt hat.

39 Zu den Lektürepraktiken und zur Rolle der Paratexte im Siglo de Oro s. grundlegend Chevalier (1976) bzw. Cayuela (1996).

40 Goldhill (2008), 187 bzw. Artemeva (2004), 5.

nen, die die Rezeption des Erzählten einrahmen, an der Textoberfläche angesiedelt und umfassen unter anderem „[...] Titelformulierung, Einstieg, Duktus der ersten Passagen, Figurencharakteristik, Lokalisierung [...]“.⁴¹ Dabei geht es weniger um eine Merkmalaufzählung als um die Ermittlung einer Konstellation, eines Arrangements von Elementen, das den Rahmen der Narration prägt, sie tonangebend perspektiviert und somit die Rezeption des Erzählten konditioniert. Diese Konstellation soll iteriert genug vorkommen, dass sie eine typisierende Qualität und einen Wiedererkennungswert aufweist, welche das in jeder Rezeption wirksamen einordnende Verhalten lenken kann. Sie weist so auf die Herausbildung einer Konventionalität sowie auf das aktive Sich-Einschreiben in eine Kommunikationsgemeinschaft hin, gleichgültig ob dieses durch Faszination, Huldigung der Tradition oder Opportunismus motiviert ist.

Die Orientierung an der textuellen ‚Außenhaut‘, die den (auch affektischen) Fluchtpunkt des Erzählten vorgibt und somit eine Art Gestimmtheit der Lektüresituation provoziert, bietet Vorzüge für den Umgang mit dem anfangs besprochenen Hybriditätsproblem der *novela helenizante de peregrinación*, sowohl hinsichtlich der Rezeptionstheorie als auch hinsichtlich der Bestimmung der Extension des Corpus. Aus rezeptionstheoretischer Perspektive können nämlich im selben Text durchaus mehrere Genera ins Spiel kommen; diese sind aber nicht alle gleich wirksam, sondern hierarchisch organisiert, sodass das wirksamste eine übergeordnete Einrahmung liefert, die die Einlagen aus anderen Genera nicht verschleift oder tilgt, sondern sie mit einfärbt. So operieren einige kognitiv orientierte Gattungstheorien im Falle von ‚generischer Hybridität‘ mit der Vorstellung einer ‚Gattungshypothese‘, die die Leser:innen zu Beginn der Rezeption anhand von Indizien implizit formulieren und aus deren Warte sie eventuelle von den gattungsgemäßen Erwartungen abweichende Motive dann einordnen. Diese können als Wechsel in ein anderes Genre interpretiert werden, oder aber als Anlass für eine Revision der Hypothese, als bewusste Hybridisierung oder auch einfach als Fehlgriff, Kunstfehler oder Zeichen von ‚Originalität‘ – abhängig von den Kanones des jeweiligen literarischen Horizonts.⁴²

Ein frühneuzeitliches Beispiel für diesen Prozess bietet die Novelle *Las fortunas de Diana* von Lope de Vega, die auch in 5.3 im Hinblick auf die generischen Diskursstrategien der Zeit besprochen wird. Die *novela* beginnt mit der Simulation eines kolloquialen Settings, wobei der Erzähler angeblich nur von den Bitten der Adressatin zur Abfassung einer Novelle bewegt wurde, deren Oralitätscharakter er zu Beginn ausdrücklich betont.⁴³ Der urbane Schauplatz und die Zentralität von Fragen der Verführung und der Ehre situieren sie weiterhin im

41 Brusa/Traninger (2018), 12.

42 S. dazu Seibel (2007), insb. 144–150 und Allen (2013). Die kognitiven Aspekte der generischen Zuordnung spielen beim ‚Kompaktbegriff Gattung‘ von Gymnich und Neumann eine Schlüsselrolle, s. Gymnich/Neumann (2007).

43 Lope (2002), 105 f. Zur Verschränkung von Medialität, Schrift und Oralität s. allg. Ong (2002).

Kontext der sogenannten *novela cortesana*, obwohl im weiteren Verlauf die Geschichte eine abenteuerlichere Wendung einnimmt, die sie schließlich in eine geografisch fernere Kulisse führt. Dabei stilisiert sich der Erzähler immer wieder als im Dialog mit der fiktionalen Adressatin und spricht diese unter anderem auf ihre emotionale Reaktion an.⁴⁴ Als die Protagonistin Zuflucht unter *pastores* findet, kommentiert er ausdrücklich die Gestaltung der Szene als Evozierung der Konventionen des Schäferromans, wie sie auch die implizite Leser:in kennt.⁴⁵ In dem Moment aber, in dem diese eine wichtigere Rolle einnehmen, springt er wieder aktiv ein und beugt der Korrektur der ‚Gattungshypothese‘ vor, indem er die durch die Motive der *pastoril* bedingte Störung durch eine Funktionalisierung für die Unterhaltung relativiert, die er ja von Anfang an als eine Konstituente und einen Hauptvorzug der Gattung der *novela* präsentiert hatte:

Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación.⁴⁶

Der Einstieg in den Text spielt also eine zentrale Rolle in der Einordnung der vorliegenden Erzählung und der von ihm gesetzte Ton gibt einen übergeordneten Rahmen für jene nachfolgenden Motive und Szenen, die aus anderen generischen Repertoires kommen – ohne dass generische Differenzen verwischt würden.⁴⁷

Die Berücksichtigung des Affektregimes ist auch für die Konstruktion des Corpus der *helenizante de peregrinación* von Vorteil, die in der bisherigen Forschung von den besagten Hybriditätsphänomenen teilweise verkompliziert wurde. Hierfür wird als Arbeitshypothese ein Kernmodell anhand der Ergebnisse der *Peregrino*-Analyse und insbesondere anhand der charakteristischen Einstiegsszene konstruiert, welche sowohl aus historisch-diskursiven (als ausgezeichnete Stärke der *Aithiopika*) als auch aus systematischen Gründen (wegen ihrer Schlüsselrolle im Prozess der ‚Syntonisierung‘, also der Aufstellung einer Gattungshypothese) als zentral betrachtet wird. So kombiniert das Affektregime der *peregrinación* als Destitution die Spezifika der Lope’schen Aneignung des Musters mit jenen, die Heliodors Werk historisch zugeschrieben wurden. Beim Durchgehen des breitgehaltenen Ausgangscorpus ist dann zu überprüfen, ob eine signifikante Anzahl von Texten aufgrund ihrer Nähe zum gewonnenen Kernmodell ein Cluster bilden, und inwiefern sich dieses Werkcluster mit jenem deckt, das die Übernahme des Schemas ‚Unbilden und Bewahrung eines keuschen Liebespaars‘ abzeich-

44 „¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela?“; „Contenta estará vuestra merced, señora Leonarda, de la mejoría de nuestro cuento [...]“ – Lope (2002), 157, 168.

45 „Entonces sacó Filis de su zurrón, lo que vuestra merced habrá oído que suelen traer en los libros de pastores“ – ebd., 138.

46 Ebd., 149.

47 Vgl. auch die Analyse von Clareo y Florisea hinsichtlich der *peregrinación* und des Ritterromans bei Traninger (2022a) sowie unten, 5.2.1.1.

net, wie es beispielsweise González Rovira für die *bizantina* abstrahiert hat. Daran kann infolge der Einzeltextanalyse festgestellt werden, dass die Aneignung des hellenistischen Musters durch die *helenizantes* im Zeichen der *peregrinación* erfolgt.

Dabei wird die Partizipation der Werke am Genre als eine Frage des Spektrums aufgefasst, nicht als eine Definition über hinreichende und notwendige Merkmale. Die Beschreibung des Corpus soll mittels eines über Familienähnlichkeiten verbundenen Netzwerks geschehen, das sowohl ein durch die Nähe am besagten Kernkomplex definiertes, zentrales Clustergebiet als auch weiter entfernte Texte aufweist, deren Schema von jenem der *helenizante* abweichen kann, so dass sie bis zu Grenzbereichen mit anderen Genera reichen. Manche von ihnen können aufgrund ihrer breiten Rezeption von erheblicher Relevanz für die historische Entwicklung der Gattung sein: Dies ist etwa bei *El español Gerardo* der Fall, dessen Erzählschema nur teilweise dem hellenistischen adhärirt und der dennoch vermutlich einen starken Einfluss auf die Verbreitung des Destitutionskomplexes bei nahegeografischer Lokalisierung des Erzählten ausübte. Noch peripherer würde die ebenfalls erfolgreiche *Selva de aventuras* des Jerónimo de Contreras ausfallen, für die eine direkte Aneignung des hellenistischen Romans weitgehend ausgeschlossen werden kann und deren Perspektivierung deutlich unterschiedlich von jener der *helenizantes* ist, denen sie aber wahrscheinlich als Bezugs- und Absetzungsfolie diente.⁴⁸ Somit ist jenseits der Vorstellung, einen Kanon der *bizantina* zu etablieren, eine Kartierung des Verlaufs einer historischen Gattung über ein Netzwerk von Texten zu leisten, die notwendigerweise im Kontrast und in Wechselwirkung mit anderen, synchron vorhandenen Genera erfolgt und die historische Aussagen über die Generizität der Werke berücksichtigt, um eine Einschätzung des Genres im historischen Kontext zu liefern.

Nun folgt eine kurze Ausführung zu den heuristischen Kriterien für die Konstruktion des Affektregimes, also jener Konstellation, die das Erzählte perspektiviert und die aus der Analyse von Titelformulierung, Einstieg, Duktus der ersten Passagen, Figurencharakteristik, Lokalisierung und so fort gewonnen wird. Hinsichtlich der historischen Theoriebildung sowie der Selbstpositionierung der Werke wird sie durch Zeugnisse flankiert, die aus den Texten selbst, aus Paratexten oder aus unabhängigen Quellen stammen. Auf textueller Ebene fokussiert sich die Konstruktion des Affektregimes unserer Gattung auf dem Verhältnis der Figuren zur Welt, das die Erzählung darstellt oder sonst evoziert.

An dieser Stelle hat die textanalytische Herangehensweise in der Chronotopstheorie von Bachtin einen Vorläufer, welche in der *bizantina*-Forschung vielfach rezipiert wurde. Dieser Einfluss lässt sich mit der allgemeinen Bachtin-Rezeption in der Forschung zum griechischen Roman erklären sowie mit dem raumzeitlichen Fokus der von ihm skizzierten Strukturen, der von besonderem Interesse in einer Gattung ist, die zunehmend durch ihren Transfer vom antiken zum frühneuzeitlichen Kontext definiert wurde und die ihrerseits in mehreren

48 S. jeweils 5.2.1.2, 5.2.1.3 und 5.2.2.

Werktiteln geografische oder sonst örtliche Angaben aufweist (*Historia etiópica, setentrional, moscóvica* oder *en su patria*).

Bachtin entlehnt den Begriff des Chronotopos weitgehend metaphorisch aus den Naturwissenschaften und versteht ihn für die Literaturwissenschaft als eine „Form-Inhalt-Kategorie“; darin „[...] verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“.⁴⁹ Diesen bei Bachtin sehr ausführlich dargestellten Begriff fasst Richard Aczel als „[...] den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang von Zeit und Raum als Formen der Erkenntnis und Darstellung menschlicher Beziehungen“ prägnant zusammen.⁵⁰ Dem griechischen Roman widmet Bachtin den Auftakt seiner Studie und die detaillierteste Behandlung. In aller Kürze: Das Arrangement präexistierender Motive bei Chariton und seinen Nachfolgern führt laut Bachtin zum Entwurf einer „[...] fremden Welt, in der die Zeit des Abenteuers herrscht“⁵¹. Diese stelle in der Biografie der Figuren eine Parenthese dar, die mit dem schlagartigen Sich-Verlieben beginne und mit der Restauration der Ordnung, in der Regel durch die Heirat, ende. In diesem Zeitraum werde das Geschehen durch das Prinzip des Zufalls bestimmt, also durch die Koinzidenz von Zeit und Raum mit dem Eintreten der jeweiligen Ereignisse, weitgehend unabhängig von stringenten und kausalen Ketten, sodass die Welt kein eigenständiges Anderes darstelle, sondern nur eine abstrakte Fremde. Diese letztlich irrationale Zeit der Liebe und des Abenteuers erfordere von den über wenig Handlungsraum verfügenden Figuren hauptsächlich Beständigkeit und Durchhalten und resultiere somit in einer Überprüfung ihrer standeskonformen Integrität.⁵²

Dabei ist der Chronotopos nicht nur als Instrument für die Textanalyse konzipiert, sondern auch als Orientierungspunkt für die generische Kontrastierung im Rahmen einer Geschichte des Romans. In der Tat ist der Begriff in den RGS wieder aufgegriffen worden, die Bachtins allgemeines Interesse für Kommunikation und Sprachfunktionen teilen.⁵³ Darüber hinaus operieren auch einige kognitiv orientierte gattungstheoretische Ansätze mit Chronotopen, die sie als Schemata betrachten, die hierarchisch geordnet sind, sodass ein ‚Hauptchronotopos‘ den generischen Rahmen zur Einordnung punktueller Einzelchronotopoi gibt, wobei das Verhältnis der Ebenen die Form eines hermeneutischen Zirkels einnimmt.⁵⁴

49 Bachtin (2008), 7.

50 Aczel (2001), 96. Zum Begriff und dessen möglichen Weiterführungen s. bspw. Morson/Emerson (1990), 366–433; Riffaterre (1996); Ladin (1999); Keunen (2000); Collington (2006); Jack (2006); Huss et al. (2016).

51 Bachtin (2008), 12.

52 S. Bachtin (2008), 9–36. Für die Kritik an der exzessiven Schematik von Bachtins Analysen s. bspw. Segre (1985); Ballengee (2005); Smith (2005); Whitmarsh (2005); De Temmerman (2014) und Eming (2017).

53 Für die Rezeption in den RGS s. Artemeva (2004), 15–20 mit Verweis auf Schryer (1999, 2002) sowie auf Yates/Orlikowski (2002).

54 S. Collington (2006), 53, 91–94 mit dem Verweis auf Ladin (1999), Keunen (2000) und Wood (2004). Vgl. Keunen (2011), 39–80. Ladin (1999), 225–227 klassifiziert die Relatio-

Bei den RGS und anderweitigen Gattungstheorien wird dem Konzept somit ein Mehrwert für das Verständnis von generischen Konstellationen sowie von ihrer hierarchischen Relation zueinander im selben Text zugeschrieben, wie dies oben auch in Bezug auf das Problem der textuellen ‚Hybridität‘ als möglichem Lösungsansatz diskutiert wurde.

In der *bizantina*-Forschung wurde der Begriff auch eingesetzt – insbesondere für eine Untersuchung der Transformation des Musters und der von ihm entworfenen Welt im Zusammenhang mit seiner Versetzung in das frühneuzeitliche Spanien.⁵⁵ Die Arbeiten konzentrieren sich diesbezüglich jedoch weniger auf die Frage der Generizität und vielmehr auf jene des ideologischen Gehalts des Chronotopos, welcher auch bei Bachtin eine gewichtige Rolle spielt, sofern die Verhältnisse von Raum und Zeit auch das im Werk vermittelte ‚Menschenbild‘ bedingen.⁵⁶ Wie oben dargestellt besetzt die Frage der Ideologie in der bisherigen Forschung zur *bizantina* ohnehin eine dominante Position, oft in Verbindung mit einer substantziellen Bestätigung herkömmlicher Vorstellungen über die Gegenreformation – wie auch im Fall der chronotopischen Analysen, die etwa den von Bachtin skizzierten passiven Charakter der Hauptfiguren als Zeichen der Unterwerfung der Gläubigen unter den Willen Gottes interpretieren.⁵⁷

Dieser bislang überbetonte Aspekt der Ideologie der Texte ist für die hiesige, auf poetologische Probleme fokussierte Untersuchung hingegen sekundär. Nichtsdestoweniger liefert der Grundgedanke des Chronotopos einen Impuls für die Heuristik der Aspekte, die bei der Suche nach einer Perspektivierung des Erzählten von besonderem Interesse sind – jene drei Achsen von Zeit, Raum und Figurenkonzeption also, die das Verhältnis der Held:innen zu ihrer Welt profilieren und somit ihre Situation und die affektive Färbung des Dargestellten vermitteln.⁵⁸ Abstrakt genug, um als Kategorien der Relationierung motivischer Elemente und somit als ‚Koordinaten der Konstellation‘ zu fungieren, weisen die drei Hauptachsen von Zeit, Raum und Figuren/Akteur:innen nämlich auf die pragmatischen Komponenten jeglicher Sprechsituation hin und können daher auch die Modellie-

nierungen zwischen Chronotopoi als 1) „Simple sequence“; 2) „Sequential pattern“; 3) „Dialectical“; 4) „Paradoxical“; 5) „Simple dialogical“; 6) „Compound“; 7) „Overlapping“; 8) „Nested“ und 9) „Hierarchical“. S. auch Keunen (2011). Zur Rückkoppelung von ‚Textbaustein‘ und ‚Textganzen‘ im spezifischen Fall des Abenteurers s. Eming/Schlechtweg-Jahn (2017), 20–24.

55 S. Lara Garrido (2004) und Deffis de Calvo (1999).

56 S. Bachtin (2008), 8 sowie den Kommentar bei Frank/Mahlke (2008), 204–212.

57 Deffis de Calvo (1999), 63–65.

58 Zum Verhältnis von Emotion und Situation s. Von Scheve/Slaby (2019), 43: („[...]“emotion“ signifies consolidated and categorically circumscribed sequences of affective world-relatedness. [...] Emotions thus are conceived of as *object-* or *situation-directed* affective compartments that are sorted into culturally established and linguistically labeled categories or prototypes [...] These emotion categories mirror specific kinds of *evaluative world-relations* [...]“) sowie Landwehr (2023). Zur kognitivistischen Auffassung von Emotionen als impliziten Urteilen s. bspw. De Sousa (1987); Nussbaum (2001); Helm (2001); Goldie (2002); Solomon (2004); Krueger/Szanto (2016).

rung oder Stilisierung der intratextuellen Sprecher:innen (inklusive des Erzählers oder der Erzählerin) sowie deren Handlungsoptionen und die daraus resultierende Positionalität oder ‚Be-Findlichkeit‘ mitprägen. Dabei spielt Schematik auch in den emotionalen Komponenten dieser Konstellationen eine Rolle, da diese auf einer innerhalb eines Kollektivs gemeinsamen Typisierung beruhen und mithin einen Anhaltspunkt dafür liefern können, welche kulturell typisierten Emotions-schemata anzuwenden sind.⁵⁹ Zudem bietet das Verhältnis der Figuren zu ihrer Welt zugleich auch den Rezipient:innen einen Vergleichspunkt für ihr Verhältnis zur eigenen (anhand ähnlicher Achsen modellierten) Welt, also für ihre eigene Situation, beispielsweise durch die Vorlage eines Spektrums möglicher Identifikationen.⁶⁰

In diesem Spielraum der Analogie zwischen intradiegetischem Weltverhältnis und Beziehung der Leserschaft zur eigenen Welt ist schließlich auch die in der Forschung oft thematisierte Frage der ‚Hispanisierung‘ des hellenistischen Modells zu situieren – also jenes Annähern von einem (zumindest durch seine Anciennität) exotisch anmutenden Setting in einen zeitlich und geografisch näheren Schauplatz, das als Spezifik der spanischen Aneignung in vielen maßgeblichen Werken der Reihe betrachtet wird. Dabei stellt die Wahl einer mehr oder weniger alltäglichen, jedenfalls vertrauten iberischen Kulisse kein Alleinstellungsmerkmal der *helenizante* dar, sondern sie kommt in zahlreichen Erzählgenera des Siglo de Oro vor.⁶¹ Entsprechend bietet sich hier die Gelegenheit, zu fragen, ob und wie verschiedene Gattungen je unterschiedliche Entwürfe einer als zeitgenössisch ausgewiesenen Welt hervorbringen, wie sie die Weltbezüge organisieren. Im Fall der *helenizante* heißt dies, zu fragen, wie die ‚abstrakte Exotik‘ oder zumindest die bedrohliche Fremdheit des hellenistischen Musters mit dem vertrauten Erfahrungshorizont der spanischen Nachdichtungen interagiert.

Angesichts der Spanne zwischen Weltentwurf des Genres einerseits und Weltvorstellung der Leserschaft andererseits betrifft diese Frage zudem auch die Art, wie die jeweilige generische Welt betreten wird. Etwa im Fall der *pastoril* bildet nämlich der bukolische Raum, der nicht auf Arkadien beschränkt ist, sondern auch mit der spanischen Realität koexistieren kann, eine Art Blase, die einen geschützten, empathischen, oft melancholischen Rahmen zur Artikulation elusiver

59 Zur kulturellen Kodierung von Emotionen innerhalb von *communities* s. Zink (2019); eine klassische Studie zur vormodernen Zeit ist Rosenwein (2006). Grundlegend zur Anschlussfähigkeit von Emotionsforschung für die Literaturwissenschaft, auch in kritischer Auseinandersetzung mit kognitivistischen Ansätzen, s. Koppenfels/Zumbusch (2015). Spezifisch für Romangattungen s. Voss (2004), der die symbolische Vermittelbarkeit von Emotion jeweils in szenischen Einheiten und in der narrativen Verknüpfung angesiedelt sieht.

60 Zu textuell angelegten, figurenbezogenen emotionalen Reaktionen s. Hillebrandt (2011), 62–102, beruhend auf dem inferenzbasierten Modell des Leseprozesses bei Jannidis (2006).

61 Jenseits der *picaresca* und der *novelas cortesanas* platzieren auch zahlreiche Schäferromane ihr ‚Arkadien‘ bekanntermaßen ans Ufer des Tajo oder als Gegenstück zu einer jeweiligen spanischen Großstadt (bereits bei Montemayors *Diana*, 1559, die die Tradition von Garcilaso de la Vega (1969), *Égloga III*, 57–64 aufgreift).

Gefühle bietet und im genretypischen Kontrast zum (imaginierten) ‚Außerhalb‘ gängiger zwischenmenschlicher Beziehungen steht.⁶² Ebenso idealisierend operieren Ritterromane, auch wenn sie – im Gegensatz zu späterer romantischer Literatur – nicht einem nostalgisch stilisierten Mittelalter, sondern jüngerem und noch brisanten Kriegsereignissen wie der osmanischen Eroberung Konstantinopels gewidmet sind, die sie im Zeichen einer ritterlichen Tapferkeit umformen.⁶³ Gerade bei generischen Einlagen in einen anderen Gattungsrahmen zeigt sich übrigens oft, wie die Figurencharakterisierung einen wesentlichen Bestandteil des ‚Einstiegs‘ in die neue generische Welt bildet. Eine mehr oder weniger plötzlich eintretende (Nah)Kampfperspektive bei gleichzeitiger Akzentuierung prachtvoller Ausrüstung (glänzende Harnische, Schwerter, Helme oder Pferde) kann den Wechsel in die außergewöhnliche Heldenhaftigkeit der Ritterromane hervorrufen, während der bukolische Raum durch die Übernahme oder das Ablegen von ‚Requisiten‘ (*pastoril disfraz, zampoña, zurrón, rabel, cayado*) und entsprechendem Verhalten jeweils betreten oder verlassen werden kann.⁶⁴ Im Fall der *pastoril* wird der performative Inszenierungscharakter von Generizität dadurch unterstützt, dass die frühneuzeitliche Bukolik Künstlichkeit und Fingiertheit oft offen ausstellt.⁶⁵

Ein ähnliches Phänomen des Einstiegs in die generische Situation durch Ausstattung der Figuren mit Requisiten kommt in der *helenizante de peregrinación* seltener vor – wenn, dann gegebenenfalls durch das Anlegen des *hábito de peregrino* im Sinne des Pilgergewands. Dennoch stellt dies nicht die Regel dar, da der Pilgeraufmachung tendenziell vielmehr die Funktion einer Plausibilisierung der marginalisierten Lage der Protagonist:innen zukommt.⁶⁶ Freilich genießt das generische Konzept des *peregrino* als Figur des destituierten Hochgeborenen an sich weniger Bildlichkeit im Vergleich zu den sehr ikastischen Rittern und Hirt:innen, sodass es naheliegt, dass sich die Figur des Wallfahrers für eine bildliche Kristallisierung des generischen Heldenkonzepts am besten eignet – auch dank der Polysemie des Terminus ‚peregrino‘.⁶⁷

Vor allem nimmt der Einstieg in die generische Welt der *helenizante* aber eine andere, relevantere Form an, die auch mit der Frage der Lokalisierung in einem vertrauten Erfahrungshorizont verbunden ist. Das vielleicht bekannteste Merkmal

62 S. Alpers (1996). Cervantes' *Galatea* (1585) baut sogar Überlegungen zum Rechtsstatus verschiedener Regionen Spaniens in die Handlung ein (bspw. die Episode von Artandro und Rosaura, s. Cervantes (1995), 513–516). Zu den Spannungen, zu den die Iberisierung Arkadiens führt, s. Simson (2008).

63 S. bspw. Giráldez (2003), insb. 20–28.

64 Wie auch das obengenannte Beispiel von Lopes Novelle zeigt (2002, 149). Gerade im *Peregrino* kommt eine Art ‚Ritterisierung‘ des Protagonisten im Kampf gegen die sog. Mauren zustande, die seine prächtige Aufmachung betont und den Kontrast zur Lage des *peregrino* als entrechtete Unglücksfigur stärkt. S. 4.2.

65 Iser (1991), 52–60 gilt die Bukolik gar als privilegierter Ort für die Herausbildung eines Fiktivitätsverständnisses.

66 S. Marguet (2004), 217–223.

67 S. 4.1. In einigen wenigen Werken operiert Gelehrsamkeit als Substitut der Ausstattung. S. 4.4 und 5.2.2.

der *Aithiopika* liegt in ihrem abrupten Erzählbeginn, der auch in den frühneuzeitlichen Kommentaren zum Text viel Aufmerksamkeit auf sich zog.⁶⁸ Dieser Kunstgriff, den nahezu alle *helenizantes* aufgreifen, wirkt sich auch auf die Perspektivierung der Erzählwelt aus: Sie wird umso stärker als fremd präsentiert, weil die Leserschaft so gut wie nichts über die Situation sowie über die Identität und die Vorgeschichte der dort auftretenden Figuren weiß. Mit diesen wird sie plötzlich (und in der Regel dramatisch) konfrontiert – sie ‚strandet‘ in der Erzählung wie die Protagonist:innen nach den gattungstypischen Schiffbrüchen auf dem intradiegetischen Festland stranden.⁶⁹ Dennoch kann die fremde und bedrohliche Welt, in die man bei der Rezeption geworfen ist, (wieder) angeeignet werden. Zum einen haben nämlich die Lösung der Konflikte und die Restauration der Ordnung oft zur Bedingung, dass Erkenntnisse über die Identität oder den Hintergrund der Figuren wieder verfügbar werden; dabei partizipiert die Leserschaft an diesem Prozess, denn sie erschließt für sich die Diegese und die Verstrickungen der Vorgeschichte im Verlauf der Lektüre. Zum anderen wurde das Gattungsmodell aufgrund der neoaristotelischen Diskursivierung Heliodors von Anfang an im Zeichen eines dezidierten Wahrscheinlichkeitsgebots konzipiert (im Gegensatz zu *pastoriles* und *caballerías*, die auf dem Neoaristotelismus vorangehenden Traditionen der Bukolik und der mittelalterlichen Ritterliteratur beruhten). Demzufolge wird die fremde Welt der Erzählung, die sich erst allmählich durch den Zugewinn an Informationen sowohl für die Figuren als auch für die Leserschaft erschließt, in der Regel so konstruiert, dass sie an die ‚wirkliche‘ Welt und an die ‚reale‘ Geschichte prinzipiell anschließen könnte, ohne eine Markierung der Künstlichkeit der Situation wie in den *pastoriles*. Die fremde Geschichte wird somit nicht nur erschließbar, sondern auch an die eigene Welt anschließbar, zumindest sofern dabei eine historisierende Strategie gewählt wird, die Geschichte also als eine Historie präsentiert wird.⁷⁰

Bei vielen Werken und gerade bei den frühen, maßgeblichen Exemplaren ist somit in der Textstrategie nicht nur auf der Ebene der inhaltlichen Wahl des Settings, sondern auch auf jener der formalen Gestaltung ein Wirklichkeitsbezug eingewoben, dessen Rolle seit Beginn der europäischen Rezeption als zentral angesehen wurde und von Anfang an Eingang in die Reflexion zum hellenistischen Muster fand.

68 S. 3.2.

69 S. 5.1.

70 S. 3.2 sowie 5.2.2.

3. HELIODOR AUF DER FOLIE DER WIRKLICHKEIT

3.1 AMYOTS (RE)KREATIVE REZEPTION

Der in zehn Bücher gegliederte Prosaroman *Aithiopika* (circa 3. Jahrhundert u. Z.) des Heliodor von Emesa erzählt die Geschichte von Theagenes, einem jungen thessalischen Edelmann, und Charikleia, Priesterin von Artemis und lang verschollener Tochter des äthiopischen Königspaars, die von der eigenen Vergangenheit nichts ahnt. Bei den Pythischen Spielen verlieben sich die beiden auf den ersten Blick, verlassen Delphi und erreichen nach zahlreichen Umwegen in Ägypten und Irrfahrten im Mittelmeer, Trennungen und Wechselfällen den äthiopischen Hof, wo Charikleia ihren rechtmäßigen Platz erhält und den Geliebten heiraten kann. Nach dem abrupten Einstieg des Textes inmitten der Handlung wird die Vorgeschichte des Paares und insbesondere der Heldin in den Büchern 2–5 vom Priester Kalasiris erzählt, der den Protagonist:innen hilft, ihre Vergangenheit, ihr Schicksal und ihre Liebe zu verstehen. Nach diesem langen analeptischen Einschub erzählen die Bücher 6–10 den Verlauf und den Ausgang der Geschichte indes linear.

Wie für viele andere Texte aus der Antike erfolgte der Eintritt der *Aithiopika* in die Literaturlandschaft des lateinischen Europa im Zeichen der Wiederentdeckung: Ihnen sagt der erste volkssprachliche Herausgeber nach, sie seien 1526 mit dem Fall von Buda nach der Schlacht bei Mohács ans Licht gekommen, als ein deutscher Soldat ein verziertes Manuskript aus der Bibliothek des Matthias Corvinus entführt habe.¹ Der spätantike Text, höchstwahrscheinlich im 3. Jahrhundert entstanden, hatte im Oströmischen Reich noch zirkuliert; in Westeuropa blieb er indes weitgehend unverfügbar. Die einzigen uns erhaltenen Zeugnisse bis Ende des 15. Jahrhunderts beschränken sich auf wenige Erwähnungen Heliodors im Mittelalter und auf etwa zwanzig Manuskripte, darunter eine partielle gelehrte Übersetzung in der *Miscellanea* des Poliziano. Die rasche Verbreitung der *Aithiopika* und die Aufnahme des bis dahin unbekanntes Heliodor in ein Pantheon ‚klassischer‘ Autoren begannen 1534 mit dem Erstdruck des gesamten griechischen Textes in Basel: Der Druck als neues Medium begleitet den Weg Heliodors ins frühneuzeitliche Kulturpanorama von Anfang an. Binnen weniger Jahre folgten die ersten Gesamtübersetzungen: 1547 die erste ins Französische, durch Jacques Amyot; 1552 die lateinische durch Stanisław Warszewiczki, die also nach der ersten volkssprachlichen erschien; 1554 eine deutsche; 1556 eine erste italienische; 1569 eine erste englische; 1584 eine lateinische Epitome durch Crusius. Die Übersetzungen zirkulierten verhältnismäßig schnell und inspirierten eine rei-

1 S. Amyot (1547), fol. Aijj^v–Aiv^r.

che volkssprachliche sowie lateinische Produktion von neuen Erzählungen nach dem heliodorischen Modell, zu denen auch die Einlagen von Motiven aus der *Aithiopika* in andere Werke und Gattungen und die Übernahme des Stoffes in die bildenden Künste hinzukamen. Für den spanischen Kontext im Siglo de Oro sind folgende Übersetzungen bekannt:

- eine philologische Übersetzung aus dem griechischen Original durch Francisco de Vergara (†1545), die auf etwa 1548 datiert wird und deren nie gedrucktes Manuskript verschollen ist;
- die 1554 erschienene anonyme Antwerpener Übersetzung aus dem Französischen (*Historia Ethiópica de Heliodoro*, bei Martín Nucio), die den Prolog des Amyot reproduziert und eine *tabla* bemerkenswerter Notionen und Sprüche enthält;
- eine Toledaner Neuauflage der Antwerpener Version 1563 (*La muy deleytosa y agradable historia delos afortunados amantes Theágenes y Chariclea, según la escribió Heliodoro*, bei Francisco Guzmán), die sich aber als Neuübersetzung aus dem Griechischen ausgibt („De griego tradvzida en castellano agora nueuamente“);
- eine 1581 in Salamanca veröffentlichte Version (*Historia Ethiópica*, bei Pedro Lasso), in der das Amyot-Vorwort und die *tabla* wieder zu lesen sind;
- die Edition des Francisco de Mena aus dem Lateinischen mit vermeintlicher Überprüfung anhand des Originals (*La historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*, Alcalá de Henares: Juan Gracián 1587); diese Version setzte sich explizit von der Antwerpener Ausgabe ab, um ihr dann aber teilweise doch zu folgen und gilt als die einflussreichste, denn sie wurde mehrfach wieder abgedruckt: 1614 (*Historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*, Barcelona: Gerónimo Margarit), 1615 (*Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Madrid: Alonso Martín, mit *tabla* und Biografie des Heliodor) und 1616 (*Historia Etiópica de los amores de Theágenes y Chariclea*, Paris: Pedro Le-Mur, von César Oudin überarbeitet);
- schließlich eine verschollene Übersetzung in Achtsilbern durch Agustín Colado del Hierro, die 1630 von Pellicer erwähnt wird.²

Gemeinsam mit den *Aithiopika* wurden im 16. Jahrhundert zwei weitere hellenistische Romane wiederentdeckt: *Daphnis und Chloe* des Longos und *Leukippe und Kleitophon* des Achilleus Tatios (beide Ende des 2. Jahrhundert u. Z.). Longos' Text wurde zum ersten Mal 1598 in Florenz im Original gedruckt. Er war dank

2 Für einen Überblick s. González Rovira (1996), 13–22 mit Verweis u. A. auf Carilla (1966); Heliodor (1979); Molinié (1982); Hägg (1983); Weinreich (1987); García Gual (1988 [1991]); Teijeiro Fuentes (1988) und Boilève-Guerlet (1993). Vgl. auch Teijeiro Fuentes (2007a), 112–113, Reeve (2008). Zum Verhältnis zwischen der Antwerpener und der De Mena-Übersetzung s. bspw. López Estrada (1954), xiii–xiv. Für die französische und englische Rezeption, s. Doody (1996), 239–243 sowie Plazenet (1997). Für eine Kartierung der Rezeption im italienisch- und deutschsprachigen Europa, s. die Beiträge in Rivoletti/Seeber (2018).

der Übersetzung ins Französische durch Amyot schon bekannt, die ihn bereits durch die Titelgebung in die ‚abenteuerarme‘ Tradition der Bukolik einbettete (*Les amours pastorales de Daphnis et Chloë*, Paris 1559).³ Affiner zu den Irrfahrten der heliodorischen Held:innen erschien hingegen Tatios’ *Leukippe und Kleitophon*: ein Text, der erst in einer partiellen (Lyon 1544) und dann in einer vollständigen (Basel 1554) lateinischen Übersetzung durch Annibale della Croce veröffentlicht wurde, worauf Übersetzungen ins Italienische (1546, 1550), Französische (1568, 1573) und Englische (1579) sowie ein Druck im Original (1601) folgten.⁴ Die erste Teilübersetzung ins Italienische durch Lodovico Dolce (1546) wurde zum Modell der ersten spanischen *novela helenizante*, Alonso Núñez de Reinosos *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (Venedig, 1552), während die erste spanische Übersetzung im eigentlichen Sinne 1617 erschien und wahrscheinlich Coccios italienische Vorlage nutzte.⁵ Tatios, der genügend ebenso von den Nöten zweier Liebender erzählt und dessen Werk den *Aithiopika* um fast ein Jahrhundert vorausging, wurde jedoch bald als ‚imperfekter Imitator‘ Heliodors diskursiviert: Die zuweilen unkeusche Liebe des Protagonistenpaars wurde als thematische Schwachstelle empfunden und die Narration der Geschichte *ab ovo* erschien rudimentärer, wenn man sie mit den als *in medias res* beginnend berühmt gewordenen *Aithiopika* verglich. Diese Auffassung schlug sich sowohl in der Datierung der Werke als auch in der Zensur nieder, die sie betraf: Heliodors Text, der mittlerweile von der Forschung als der späteste unter den bekannten Romanen betrachtet wird, wurde im 16. und 17. Jahrhundert zum vermeintlichen Gattungsgründer, an dem *Leukippe und Kleitophon* sowie der ihm ähnliche, für zeitgenössisch gehaltene *Hysmine und Hysminias* des Eustathios Makrembolites (12. Jahrhundert) gemessen wurden.⁶

Auch wenn der Name des Autors und sein plötzlich verfügbares Werk die Lesepulte und Bibliotheken der literarisch Gebildeten ohne die Vermittlung einer vorher existierenden längeren Überlieferung erreichten – und sei diese auch nur fragmentarisch –, so erfolgte dies selbstverständlich nicht im luftleeren Raum. Die Lektüre der Wechselfälle von Theagenes und Charikleia konnte unterschiedliche wohlbekannte Motive, Konzepte und Erzähltraditionen evozieren, die als Vergleichsgrößen sowie Anschluss- und Absetzungsfolien dienten. Zunächst erinnerten die beschwerlichen Umwege der Heldenfiguren und die Struktur des *ordo artificialis* in der Handlungsführung an die *Odyssee* – die in der Tat die vielleicht wichtigste Vorlage für Heliodors Roman gebildet hatte – sowie an die *Aeneis*, wie unten auszuführen ist. Thematisch affin erschienen darüber hinaus auch etliche

3 Vgl. Doody (1996), 251 und Reeve (2004), 282, der auf eine Rubrizierung des Werkes als ‚Hirtengeschichte in vier Büchern‘ bereits bei Poliziano verweist.

4 S. bspw. Reeve (2008), 289.

5 S. González Rovira (1996), 23–26.

6 S. Plazenet (2015), 31–36, die die Anachronismen dieser Diskursivierung nachzeichnet. Vgl. auch Doody (1996), 246–250 für die positiven Stimmen zu Tatios sowie 254 für die Ausblendung eines weiteren Textes (*Chaireas und Kallirrhoë* des Chariton von Aphrodisias, ca. 200 u. Z.) aus der frühneuzeitlichen Rezeption.

Stränge von Erzähltraditionen über die Irrfahrten von Adligen, Prinzen und Liebenden, die bereits im Mittelalter verbreitet waren. Im Allgemeinen lässt sich die Genese solcher Erzähltraditionen nicht immer klar von einer möglichen Abstammung aus dem griechischen Roman abgrenzen, denn dieser wurde lange vor dem 16. Jahrhundert im Oströmischen Reich rezipiert, überliefert und praktiziert. Es erscheint daher nahezu unbezweifelbar, dass durch Kontakte, Handelsrouten und Kampfwege über das Mittelmeer Motive und Muster der Gattung in die Literatur der westlichen Gebiete Europas gelangten.⁷ In dieser Landschaft der Rezeption figuriert prominent die *Historia Apollonii regis Tyri* (3. Jahrhundert u. Z.), von der ab dem 10. Jahrhundert mittelalterliche Versionen vorhanden sind, darunter das spanische *Libro de Apolonio* (13. Jahrhundert) und die erste Druckfassung *Historia del rey Apolonio* (Saragossa, 1488), die auch in der elften *patraña* von Juan de Timonedas *El patrañuelo* (Valencia, 1567) rezipiert wurde. Andere Beispiele des Stoffs stammen aus den Heiligenlegenden, etwa die *Historia de Eustachio* in der *Legenda Aurea* (13. Jahrhundert), *El caballero Zifar* (14. Jahrhundert), und die *Estoria del rey Guillelme* (14. Jahrhundert), die großen Einfluss auch auf die Ritterliteratur ausübten.⁸ Gerade die Abenteuer eines umherirrenden Liebespaars und die entsprechende Titelstruktur mit Doppelnamen konnten mittelalterliche Sagen wie die von *Floire et Blancheflor* (ca. 1160), *Erec et Enide* (ca. 1170) oder *Aucassin et Nicolette* (frühes 13. Jahrhundert) evozieren, die in der Regel eher den Vorfahren der *libros de caballerías* zugeordnet werden, deren Tradition über Boccaccios *Filocolo* (1349), Enea Silvio Piccolominis *De duobus amantibus Eurialo et Lucretia historia* (1444), Diego de San Pedros *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), Juan de Flores' *Grisel y Mirabella* sowie *Grimalte y Gradisa* (1495), Iacopo Caviceos von Boccaccio inspiriertes *Libro del Peregrino* (Parma, 1508) oder dessen spanische Plagiat-Übersetzung, Hernando Díaz de Valdepeñas' *Los honestos amores de Peregrino y Ginebra* (Sevilla, 1516) allmählich eine Vorstellung der *peregrinatio amoris* – also der liebesbedingten Irrfahrt – prägte, die auch für die *Aithiopika*-Rezeption eine Rolle spielte.⁹

So profitierte Heliodors Text einerseits von der Aura eines antiken Autors und schloss an das große Epos an, dessen formale Komplexität er durch den Beginn *in medias res* und die Staffelung der Erzählebenen übernahm. Andererseits hatte er die Liebe und nicht das Heldentum als Hauptthema, war in Prosa und nicht in heroischen Versen geschrieben und erinnerte in seiner Poetik an die Abenteuer der Ritterliteratur, sodass er logischerweise eher der Kategorie der „romanzi“ entsprach, mit der Giovambattista Giraldi Cinzio auf die ‚Neuartigkeit‘ von Ariosts

- 7 S. Doody (1996), 175–212. Für diese Phänomene kulturellen Transfers spezifisch am Bsp. des Ritterromans *Partonopeu de Blois* (12. Jhd.) s. Söderblom Saarela (2019).
- 8 S. Cruz Casado (1989a), 307–330 (insb. 321–329), 485–493. Gegen die auch von Cruz Casado geteilte Auffassung, Lope verweise in *La mayor dicha al monte* auf *El caballero Zifar*, s. Kaufmant (2008), 103. S. auch Lozano-Renieblas (2003).
- 9 S. unten, 4.1. Über die Rezeption des *Filocolo* in Spanien s. Recio (2001); Muñiz Muñiz (2003). Für einen Überblick über die unterschiedlichen Übersetzungen der Texte ins Spanische s. Cruz Casado (1989a), 238–305.

Orlando Furioso reagiert hatte (*Discorso intorno al comporre romanzi*, 1554).¹⁰ Dennoch – und in Absetzung von ihrer späteren Diskursivierung durch Pierre Daniel Huet (*De l'origine des romans*, 1670) – wurden die *Aithiopika* in der neoaristotelischen Debatte in der Regel nicht als Vorfahren des *romanzo* aufgefasst.¹¹ Vielmehr scheint Heliodors Text eine Zwischenposition zwischen Epos und *romanzi* zu besetzen, die sich auch in der spanischen Textproduktion widerspiegelt.¹² Während sowohl Epen als auch Ritterromane reichlich verfasst und veröffentlicht wurden, blieben die hellenistischen Romane ein Elitenphänomen mit verhältnismäßig wenig Exemplaren und einer weitgehend auf ein gelehrtes Publikum beschränkten Rezeption. Nicht anders verhält es sich mit den hellenisierenden Romanen, von denen sich rund zehn Titel zählen lassen und die vor allem in der zweiten und dritten Dekade des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich aufgrund der Sichtbarkeit, die Lope und vor allem Cervantes dem Muster verliehen, Konjunktur erfuhren.¹³

Wenn ‚Tradition‘ zum einen ein Repertoire des Verfügbaren und zum anderen einen aktiven Prozess der Selektion, Diskursivierung und Überlieferung bezeichnet, dann erfolgte auch die rinascimentale Traditionsbildung um Heliodor im Zeichen dieses doppelt gepolten Horizonts vorexistierender Assoziationsfolien – also im Spannungsfeld zwischen Epos und *romanzo*. Dabei wurde Heliodor eben nicht als Stammvater einer Romangattung präsentiert, die auch die Ritterliteratur inkludierte. Dennoch boten die *Aithiopika* in gewisser Hinsicht eine faktische ‚Kompromisslösung‘ zwischen der Popularität und dem Fesselungspotenzial der Abenteuererzählungen einerseits und der poetischen Würde des epischen Hohesangs andererseits. Die häufig von höfischen Liebesverhältnissen bestimmten Abenteuer der *caballerías* besetzten in Heliodors Text eine zentrale Stelle, erschienen aber

10 Als Antwort auf Giovan Battista Nicolucci-Pignas *I romanzi* (1554), der dem *Furioso* den Status des Epos absprach, stufte ihn Giraldo Cinzio als Vertreter einer ‚neuen‘, d.h. nicht in der Antike vorhandenen Gattung ein. S. Cruz Casado (1989a), 177 f., 219 (Anm. 4) mit Verweis auf Chevalier (1966), S. 10 f. Neben Pigna und Giraldo Cinzio wurden auch Julius Caesar Scaligers *Poeticæ libri septem* (1561) einflussreich. Im Einklang mit der ursprünglichen Verwendung von ‚mettre en romanz‘ für Übersetzungen von lateinischen Texten, die in keine eindeutige Gattungskategorie fielen, empfahl Sperone Speronis *De‘ romanzi* (ca. 1585) die Bezeichnung indes nur für Prosaliteratur in anderen romanischen Sprachen.

11 S. Arbizzoni (2018). Etwas beiläufig zählt bspw. Tasso die *Aithiopika* unter die *poemi eroici*, als Beweis dafür, dass das Heldenepos auch von einem Liebesthema charakterisiert sein kann (s. Tasso (1964), 13, 108).

12 Diese Positionierung im Epos ist bes. für *Persiles y Sigismunda* untersucht worden. S. bspw. Atkinson (1947); Canavaggio (1958); Riley (1962); Forcione (1970); Stegmann (1971); O’Neil (1992); Blanco (1995); Armstrong/Roche (2009); Schwartz (2016).

13 S. González Rovira (1996), 23–44, der die Tatios- und Heliodor-Editionen sowie nahezu alle auffindbaren Erwähnungen der zwei Autoren durchgeht und sie mit anderen antiken Musterautoren und mit der Lage in Frankreich (fast 30 Editionen) vergleicht. In deutlich höherer Zahl wurden sowohl Epen als auch *caballerías* produziert, vgl. etwa Cacho Casal (2012); Ceballos (2007). Die spanische *helenizante*-Produktion ist auch im Vergleich mit Frankreich knapp, wo Plazenet rund fünfzig Titel zählt (Plazenet (1997), 161 f.).

durch die Keuschheit der Protagonist:innen und die Zurichtung auf die Hochzeit in ihrem Potenzial zur affektischen Erregung gezügelt. Dasselbe galt für den erstaunlichen Charakter der Erzählung, wobei dieser in den *Aithiopika* vielmehr durch das kluge *plotting* und *storytelling* von Figuren wie Kalasiris und durch die kunstvolle Handlungsführung als mithilfe der wunderbaren Elemente erreicht wird, die in den Ritterromanen hingegen so häufig vorkamen. Zugleich verwies die formale Kunst eines in sich geschlossenen Werks auf eine genuin schriftliche Gattung, im Gegensatz zur Serialität der ursprünglich aus mündlichen Traditionen herrührenden Ritterromane. Mit ihrer frei erfundenen, aber nicht im Kontrast zur als wirklich attestierten Historie stehenden Geschichte in ausgeglichen geziertem Stil zeugten die *Aithiopika* schließlich von der bereits in der Antike bestehenden Möglichkeit der würdevollen Prosadichtung – eine Option, die in der Zeit des großen Erfolgs der in Prosa verfassten *caballerias* als besonders attraktiv erscheinen konnte.¹⁴

Die Rezeption des heliodorischen Romans als Matrix für eine Erzählung, deren Dignität zwar unzweifelhaft ist, deren grundlegende Funktion jedoch in der Unterhaltung liegt, wurde von dem ersten Übersetzer Jacques Amyot maßgeblich geprägt.

Amyot, der trotz seiner bescheidenen Herkunft in Paris und Bourges Recht studiert und bereits als Instruktor für die Neffen von König François I. und die Söhne des Staatssekretärs Guillaume Bochetel gearbeitet hatte, war Professor für Latein und Griechisch in Bourges, als er die *Aithiopika* ins Französische übersetzte und sie dem König widmete. Sein Unterfangen war offensichtlich erfolgreich, denn François I. belohnte ihn mit der Ernennung zum Komtur der Abtei von Notre-Dame de Bellozanne (bis Pierre Ronsard ihn siebzehn Jahre später ablöste).¹⁵ In seiner Vorrede zur Übersetzung (*L'Histoire Æthiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thesalien, & Chariclea Aethiopienne*, 1547) bezieht der Gelehrte den Wert der Erzählung aus einer allgemeinen Hochschätzung antiker Texte, obwohl er durchaus klarstellt, dass ihre Würde nicht überbetont werden könne, denn es handele sich bei den *Aithiopika* um eine offenbar frei erfundene Geschichte, eine bloße „fable“.¹⁶

Von Anfang an legt Amyot den Fokus der Lektüre auf „fiction“, auf Fingiertes, auf (Aus-)Gemachtes, auf frei erfundene Geschichten, denn er identifiziert die *Aithiopika* als eine solche. Dabei scheint der Vergleichshorizont des Werkes – die Kategorie der „libres fabuleux“ – nicht so sehr aus antiken Mustertexten wie etwa Epen zu bestehen, sondern eher aus „contes“, wie man sie aus dem volkssprachli-

14 Vgl. González Rovira (1996), 45–68. Zu den Kontrastpunkten zwischen *caballerias* und *helenizantes* s. 5.3.

15 S. Heliodor 2008, S. 93–104.

16 S. Amyot 1547, fol. Aiiij^r.

chen Raum kennt. Einer durchweg ausgedachten Begebenheit dürfte eigentlich die Missbilligung gelten, die seit Platos vernichtendem Urteil jede Fiktion trifft:¹⁷

Ainsi comme vn certain grand Philopophe amonneste sagement les nourrices, de ne conter indifferement toutes sortes de fables à leurs petitz enfans, de peur que leurs ames des le commencement ne s'abreuuent de folie, & ne prennent quelque vicieuse impression; aussi me semble il, que l'on pourroit avecques bonne cause conseiller aux personnes ia paruenes en aage de cognoissance, de ne s'amuser à lire sans iugement toutes sortes de liures fabuleux; de peur que leurs entendements ne s'acoustument petit à petit à aymer mensonge, & à se paistre de vanité [...].¹⁸

Nach diesem Zugeständnis, das im Einklang mit der erasmischen Fiktionskritik steht,¹⁹ fügt der Übersetzer dennoch rasch das Argument hinzu, fiktionalen Erzählungen doch ein Existenzrecht zu gewähren:

Et pourroit à l'auanture ceste raison estre aëz valable pour comdanner tous escritz mensonges, & dont le suite n'est point véritable, si ce n'estoit que l'imbecilité de nostre nature ne peult porter, que l'entendement soit tousiours tendu à lire matieres graues, & sérieuses, non plus que le corps ne sçauroit sans intermission durer au trauail d'œuvres laborieuses. Au moyen de quoy il faut aucunesfois, que nostre esprit est troublé de mesauantures, ou trauaillé & recreu de graue estude, vser de quelque diuertissement, pour le destourner de ses tristes pensées, ou bien de quelque refreshissement, pour puis après le remettre plus alaigre, & plus vif à la consideration, ou action des choses d'importance.²⁰

Die menschliche Schwäche mache es schließlich unmöglich, sich stets nur produktiven Tätigkeiten zu widmen, und erfordere daher Zeiten der Ablenkung und Erholung. Diese Funktionen erfüllt nach Amyot am besten die Historiografie, denn sie liefert dem menschlichen Verstand am vielfältigsten hochbegehrte *Neuigkeiten*:

Et pource que la propre & naturelle delectation d'vn bon entendement est tousiours voir, ouyr, & apprendre quelque chose de nouueau, il n'y a point de doute, que l'histoire, à cause de la diuersité des choses qui y sont comprises, ne soit l'vne des lectures que plus on doit chercher, & eslire, pour le resiouyr [...].²¹

An dieser Stelle kommt die „fiction“ ins Spiel. Wahre Geschichte, wie sie überliefert ist, sei oft „trop austere“ für die Erholung des Verstandes, weil sie notwendigerweise darauf beschränkt sei, das wiederzugeben, was tatsächlich passiert ist. Fingiertes unterliege indes nicht solchen Zwängen und könne zweckmäßig gestaltet werden, um den höchstmöglichen Genuss zu bieten. Dies ist nach Amyot die Funktion der „contes fabuleux en forme d'histoire“, die im Gegensatz zur faktualen Historie nicht dem Lernen aus der Vergangenheit dienen („par exemples du

17 S. bspw. *Gorgias*, 527a4 und *Politeia*, 377b–378e.

18 Amyot (1547), fol. [Aij]r.

19 Vgl. etwa Erasmus' *De pueris instituendis*, 511 A–E.

20 Amyot (1547), fol. [Aij]r.

21 Ebd.

paßé s'instryre aux affaires de l'auenir“), sondern nur das Vergnügen zum Zweck haben („ne se proposent autre but principal, que la delectation“).²²

Zu dieser Kategorie gehören schließlich auch die *Aithiopika*:

Ce n'est qu'une fable, à laquelle encore default [...] la grandeur, à cause que les contes [...] ne meritoient pas à l'avanture d'estre leuz, si ce n'estoit ou pour diuertir quelque ennuy, ou pour en auoir puis apres l'entendement plus deliure & mieux dispos à faire & à lire autres choses meilleures, suyuant le precepte du Sage, qui dit : Qu'il fault iouer pour faire à bon escient, & non pas faire à bon escient pour iouer. C'est à dire : Que l'on doit vser des choses de plaisir, pour estre apres plus apte à faire les choses d'importance, & non pas s'embejoigner apres vne chose de qvi n'est que de plaisir, comme si c'estoit vn affaire de consequence. Ce que ie veux employer pour me seruir de descharge & d'excuse enuers les gens d'honneur, auxquelz j'ay voulu donner matiere de resioiur leurs entendements trauallez d'affaires en lisant ce liure [...] comme i'y ay moymesme adoucy le trauail d'autres meilleures & plus fructueuses traductions en le traduisant par interualles aux heures extraordinaires.²³

Die angebliche Belanglosigkeit der erzählten Geschichte, die offensichtlich erfunden ist und der zudem epische Heldenhaftigkeit fehlt, entschuldigt Amyot durch ihre Fähigkeit zur Unterhaltung: Sie biete einen hervorragenden Moment der Erholung zwischen ernsthafteren und produktiveren Beschäftigungen.²⁴ Wie das Brachlegen eines Feldes sei eine solche Lektüre an sich nicht fruchtbar, aber indirekt nützlich, indem sie Kräfte entlaste und eine weitere, produktivere Tätigkeit fördere – vorausgesetzt, dass dabei kein schädlicher Einfluss ausgeübt werde. Die Argumentation ist nicht neoaristotelisch: Es geht weder um einen Wahrheitsgehalt des Dargestellten an sich, dessen Erfundenheit durch eine ‚philosophischere Bedeutung‘ gerechtfertigt wäre, noch um eine purgative Wirkung negativer Affekte bei der Rezeption. Amyots Legitimationsstrategie betont vielmehr den indirekten Nutzen der Rezeption erfundener Geschichten und schließt an die thomistische Tradition der Eutrapelie an, die auch in der spanischen Theorie und Praxis der Zeit präsent war und von Cervantes für die Konzeption der *Novelas ejemplares* wiederaufgegriffen wurde.²⁵

Amyots Einordnung der *Aithiopika* steht daher weder im Gegensatz zum Gedankengut seiner Zeit noch bricht sie mit der Tradition, denn sie wird im Einklang mit der humanistischen Aufwertung der antiken Vergangenheit entwickelt, die unter anderem das ciceronianische Ideal des *otium cum dignitate*, der würdevollen Muße verfolgte, sowie mit (aristotelisch beeinflussten) Vorstellungen der christlichen Moral einherging.²⁶ Zugleich aber stellt diese in Anlehnung an das Eutra-

22 Ebd., fol. [Aij]^v.

23 Amyot (1547), fol. Aij^{r-v}. González Rovira (1996), 17 zitiert einen Teil der spanischen Übersetzung dieser Passage aus der Antwerpener Version (Heliodor (1954), lxxxix).

24 Aus dem Zitat resultiert, Amyot habe den Text nur ‚in den Zwischenstunden‘ übersetzt – eine konventionelle Behauptung vieler zeitgenössischen Autor:innen und Herausgeber:innen fiktionaler Texte.

25 S. Zanin (2017), insb. 188. Hierzu verweist Lozano-Renieblas (2017), 452–454 u. A. auf das Konzept der *recreatio post labores* in Giovanni Pontanos *De Sermone* I, 12 (1499).

26 Für die Diskussion des Begriffs der Eutrapelie bei Aristoteles und Thomas von Aquin s. *Ethica ad Nicomachum* IV, 14 resp. *Summa theologiae* II: IIae 168, 2; II: IIae 62, 2. An den hu-

pelie-Konzept entworfene Art der Lektüre der *Aithiopika* als Unterhaltungsliteratur eine Novation dar. Indem er den Text mit einer von Fragen der Wahrheit entkoppelten, auf Erholung zielenden Lektürehaltung verband und ihn mit der Form in Assoziation brachte, die die Neuzeit ‚Roman‘ nannte, rekontextualisierte der Übersetzer sowohl das Werk als auch das Erzählmuster, für das die *Aithiopika* lange als Architext galten: In der Diktion von Laurence Plazenet wurde Amyot somit zum genuinen *Erfinder* des ‚griechischen Romans‘ – einer Gattung, die zwar bei aller Fragmentarität des überlieferten Corpus als Genre eigenen Rechts betrachtet werden kann, jedoch zur Zeit ihrer Emergenz von einer völlig unterschiedlichen Rezeptionshaltung bezüglich des Fiktionalitätsverständnisses und der Aushandlung brisanter Fragen der Wahrhaftigkeit charakterisiert worden sei, weswegen die Werke auch primär in Sammlungen historiografischer Werke aufbewahrt wurden.²⁷

Ohne das altphilologische Problem diskutieren zu wollen, das Plazenet aufwirft, interessiert hier vor allem die Einbettung der ‚neuen‘, programmatisch nahezu entpragmatisierten Rezeptionshaltung in den faktualen Diskurs einerseits und andererseits in ihren pragmatischen Kontext. Die ludischen, keinen historischen Wahrheitsanspruch erhebenden Erzählungen, die in erster Linie der Neubelebung des schwachen menschlichen Geistes dienen sollen, sollten dennoch den Verstand in all seinen Aspekten befriedigen, anstatt ihn nur oberflächlich zu stillen. Obwohl nicht unmittelbar zum Zweck der Belehrung konzipiert und strukturiert – wie etwa im Fall der *exempla* –, soll der Raum der Erholung, den sie eröffnen, auch eine Möglichkeit der Reflexion bieten und mit einer mehr oder weniger indirekten Vermittlung von inhaltlichem wie praktischem Wissen kompatibel sein: „entre les ieux, & paßetemps de l’esprit, les plus louables sont ceux qui [...] seruent encore à limer [...] et affiner le iugement“.²⁸

Wenig befriedigend für den Verstand sei allerdings die Mehrheit der Bücher, die zur Unterhaltung geschrieben wurden – hier belegt Amyot die abgewerteten Mären mit dem Konnotat eines volkssprachlichen Altseins, das im Gegensatz zur Würde der chronologisch noch älteren griechischen und lateinischen Antike steht:

Et au contraire la plus grande partie des liures de ceste sorte, qui ont anciennement esté escritz en nostre langue, outre ce qu’il n’ya nulle erudition, nulle cognoissance de l’antiquité, ne chose aucune [...] dont on peust tirer quelque vtilité, encore sont ilz le plus souuent si mal cousuz & si eloignez de toute vraysemblable aparence, qu’il semble que ce soient plus tost

manistisch-erasmistischen Rezeptionskontext erinnert Rovira (1996), 13–19 mit Verweis u. a. auf Bataillon (1966).

27 S. Plazenet (2002; 2015). Zur Auffassung des antiken Romans als Verhandlungsort der Wahrhaftigkeit von Berichten zieht Plazenet bes. Bowersock (1994) hinzu: Demnach haben die Texte eine heuristische Funktion zur Erprobung der Verhältnisse zwischen Bericht, Geschichte, Wahrheit und Erfindung zum Zeitpunkt des Aufstiegs des Christentums erfüllt.

28 Amyot (1547), fol. Aiiij^r.

songes de quelque malade resuant en fièvre chaude, qu'inuentions d'aucun homme d'esprit, & de iugement.²⁹

Durch den Kontrast zu diesem wenig versprechenden Panorama werden die konventionellen Tugenden guter Erzählungen wie der *Aithiopika* ersichtlich: Sie müssen kohärent sein, den Schein des Wahren beibehalten sowie Erudition und Wissen über die Vergangenheit aufweisen. Solche Vorzüge kann Heliodors Text alle aufzeigen: Er zeichnet sich für „ingenieuse fiction“, „belles discours tirez de la Philosophie Naturelle, & Morale“, „ditz notables, & propos sentencieux“ sowie „plusieurs belles harengues“ mit gut eingesetztem „artifice d'éloquence“ aus. Darüber hinaus werden dort die menschlichen Leidenschaften „auecqu' si grande honnesteté“ dargestellt, „que l'on n'en sçauroit tirer ocasion, ou exemple de mal faire“, denn anständig gelebte Affekte finden ein glückliches Ende, unlautere indes nur Verderben.³⁰

Die Beschreibungen und Begrifflichkeiten, die Amyot für die als „contes fabuleux en forme d'histoire“ verstandenen *Aithiopika* einbringt, gehören zu demselben Vokabular, das er auch in den Vorreden zu seinen Übersetzungen der *Historischen Bibliothek* des Diodor oder von Plutarchs *Parallelbiografien* verwendet.³¹ Die Ähnlichkeit verblüfft, da es sich dabei um historische und keine fiktionalen Werke handelt, wie selbst der Übersetzer gemäß seiner oben erwähnten Unterscheidung im *proesme* zur *Histoire Æthiopique* erkennen musste. Der Grund dieser Gemeinsamkeit scheint in ihrem anvisierten pragmatischen Rezeptionskontext zu liegen. Plazenet situiert nämlich diese Übersetzungen in demselben Kulturprogramm des späteren *Projet d'une éloquence royale* (1579), in dem Amyot seine Auffassung einer Sprache für den Hof und insbesondere für den König schildert. Bereits an der Qualität des Französischen wird laut Plazenet klar, dass der Humanist Amyot durch eine Reihe von Übersetzungen Einfluss auf die Rhetorik der Elite zu üben versucht. Wo das griechische Original eine relativ komplexe und verzierte Prosa pflegt, ist Amyots Version stilistisch einfacher und direkter, eher an der Etablierung eines „atticisme français“ als an der philologischen Genauigkeit oder an barocken Tendenzen orientiert. Im Mittelpunkt von Amyots Bemühungen steht – so Plazenet – eine neue Art der königlichen Eloquenz, die jeweils von der traditionell beratenden, juristischen und epideiktischen Rhetorik nicht erfasst wurde. Dabei visiert Amyot auch nicht die Rhetorik öffentlicher Reden an, sondern eine neue, privatere Form der Beredsamkeit, die durch das Hofleben und die mit ihm zustande kommende, spezifische Art von *otium* notwendig wird. Die königliche Eloquenz müsse in den Angelegenheiten des Hofes dieselbe Funktion erfüllen, der dem „honnête divertissement“ fiktionaler Erzählungen für Einzelne und Kleingruppen dient: Sie deckt die Zwischenräume des ernsthaften Lebens ab und erlaubt dem König ein leichteres, erholsames und zugleich würde-

29 Ebd., fol. [Aij]^v-Aiiij^r. Zum Kontrast zwischen griechischem Roman und Ritterliteratur in der frühneuzeitlichen Diskursivierung s. Kap 5.2.

30 S. Amyot (1547), fol. Aiiij^r.

31 S. Plazenet (2015), 26.

volles Sprechen, „[...] quand parmi les affaires il veut relâcher un peu son esprit trop tendu“.³²

Gerade in den *Aithiopika* habe Amyot einen antiken und daher autoritativen Text gesehen, der genau diese ‚Eloquenz des Zwischenspiels‘ vermittelte: gehoben und ernsthaft im Ton, dennoch nicht zu speziell, sondern für alle verständlich. Als rhetorisches Musterwerk besaß er formal eine exemplarische Fähigkeit zu fesseln und Affekte zu erregen, während er inhaltlich mit seinen Digressionen von der Kriegskunst, über edle Genealogien bis hin zur Geschichte und von der Jagd bis zu Ekphrasen über Architektur und Edelsteine reichte – Bereiche des Wissens, die Amyot in dem *Projet* ausdrücklich als Gegenstand der Konversation empfiehlt. Die *Aithiopika* und die in Orientierung an ihnen konzipierten ‚Erzählungen‘ sollten also den Eliten freilich Unterhaltung, aber zugleich auch eine Art „promptuaire“ oder „thresor“ für die Konversation bieten und die Pflege einer Kultur der höfischen „civilité“ nach Art von Castigliones *Il Cortegiano* (Venedig, 1528), von Bembos *Prose della volgar lingua* (Venedig, 1525) und von Della Casas *Galateo* (Venedig, 1558) unterstützen.³³

Der Rahmen, in dem Amyot die allererste breit zugängliche Ausgabe der *Aithiopika* präsentierte, blieb nicht auf die französische Rezeption beschränkt. Gerade in Spanien erfolgten die ersten drei verfügbaren Übersetzungen nicht aus dem Griechischen oder Lateinischen, sondern direkt aus Amyots Übertragung; zwei davon (Antwerpen, 1554 und Salamanca, 1581) reproduzierten dabei die gesamte Vorrede des französischen Gelehrten und somit den von ihm vorgegebenen Rezeptionsrahmen. Auch die spätere Übersetzung durch Francisco de Mena wurde von seiner Vorgängerversion nachweislich beeinflusst; vor allem unternahm ihr Autor zwar eine Distanzierung vom Vorgänger durch eine vermeintliche Rückkehr zum Originaltext, nahm aber keine explizite theoretische Positionierung vor, die Amyots Einschätzungen korrigierte oder widerlegte.³⁴ Das novatorische Element, mit dem Amyot die *Aithiopika* für das frühneuzeitliche Publikum aufbereitete, bestand nicht nur in der Rekrutierung des antiken Textes für eine Rechtfertigung des Erzählens erfundener Geschichten vor dem Hintergrund humanistischer oder religiöser Fiktionskritik. Die Refunktionalisierung des Werkes als geistige Erholung fördernde Unterhaltungsliteratur war nämlich durch einen doppelten Wirklichkeitsbezug gekennzeichnet. Einerseits definierte sich die solchermäßen legitimierte Fiktion durch ein Verhältnis zum faktualen Schreiben, insbesondere zur ‚Historie‘ als Erzählung des tatsächlich Geschehenen sowie zur „Philosophie Naturelle, & Morale“, also zu einem Schatz überlieferten und gesicherten Wissens, das sie den Leser:innen zur Verfügung stellen musste. Andererseits war sie

32 Amyot (1579), zit. nach Plazenet (2015), 27. Ausführlich zu Amyots Ausgabe i. A. Heliodor (2008), 11–53.

33 S. Plazenet (2015), 27–29; bes. auffällig, dass 1537 die erste Übersetzung ins Französische des *Cortegiano* durch Jacques Colin – Amyots ersten Dienstherrn – erfolgte. S. auch 4.4. für die Romane als Medium der Wissensvermittlung und die *tablas* in den Heliodor-Ausgaben.

34 Zum Verhältnis zwischen den spanischen Übersetzungen im 16. Jhd. s. Cruz Casado (1954), xiii–xiv.

in Bezug auf die konkrete Lebenswelt der primären Adressat:innen konzipiert: Menschen, die mit dem höfischen Dasein, seinen Chancen und Gefahren vertraut waren und in der fiktionalen Lektüre vielleicht Ablenkung, aber keine Flucht von der Realität finden sollten – sondern vielmehr eine Möglichkeit der Reflexion über die eigene Situation sowie eine Art Thesaurus eines dem unmittelbaren Zweck entbundenen und dennoch in der Alltagskonversation direkt einsetzbaren Wissens.

Dies ist die Konstellation, an die Lope bei seiner Aneignung des Musters angeschlossen und in die sich auch explizitere poetologische Überlegungen zum Genus und zur Machart der *Aithiopika* einschreiben, die es nun im Folgenden auszuführen gilt.

3.2 „HISTOIRE“: GENERISCHE UND POETISCHE BESTIMMUNGEN

Die Kategorie der „contes fabuleux en forme d’histoire“, mit der Amyot die Theoriebildung und vor allem die praktische Lektürehaltung zu den *Aithiopika* (inklusive des dazugehörigen impliziten Wissens) setzt, eröffnete einen besonderen Raum der Rezeption als würdevolle Fiktion, der den Text an andere, insbesondere aus dem Mittelalter stammende *contes* annäherte (in prominentester Weise an die Ritterliteratur) und zugleich von Wertvorstellungen der Regelpoetik nicht abgelöst war.

Dabei wählt Amyot bereits im Titel die Bezeichnung der *Histoire* als nobilitierenden, wenn auch etwas behelfsmäßigen Gattungsbegriff für Heliodors Werk. Der Terminus ‚Histoire‘ bedeutet wortwörtlich nur ‚Geschichte‘ und besitzt (wie auch im Deutschen und in den meisten europäischen Sprachen) den Charakter der Amphibolie: Er kann den Bericht als Ergebnis einer historischen Arbeit der Aufzeichnung und Überlieferung bezeichnen oder aber eine simple Verkettung von Ereignissen, eine ‚Geschichte‘ im allgemeinen Sinne, eine Erzählung. Die Wahl des Begriffs und sein Vorkommen in der Formulierung „en forme d’histoire“ weisen darauf hin, dass die spezielle, historischen Anspruch erhebende Bedeutung durchaus mitgemeint ist. Somit handelt es sich bereits bei der generischen Bezeichnung im Titel um eine akzeptable (und akzeptierte) Fiktion, die auch im spanischsprachigen Kontext ein Gutteil der Übersetzungen und Nachdichtungen (am berühmtesten Cervantes’ *Persiles y Sigismunda* mit seinem Untertitel „Historia setentrional“) beibehalten, wobei die Generizität der *Aithiopika* und der an ihnen modellierten Texte in den Zwischenräumen zwischen Unterhaltungsliteratur, Geschichtsschreibung und Epos angesiedelt wird.³⁵

35 Alle oben und bei González Rovira (1996), 21 f. erwähnten Übersetzungen enthalten die Bezeichnung im Titel, ebenso wie die Romane von Cervantes, Loubayssin de Lamarca, Quintana, Suárez de Mendoza, Enríquez de Zúñiga und Párraga Martel. Zur *historia* sagt Covarrubias (1611), fol. 473^v: „es vna narracion y exposicion de acontecimientos passados; y en rigor es de aquellas cosas que el autor de la historia vio por su propios ojos [...]. Pero bas-

Die Einstufung des Textes als Epos erfolgte später bei anderen Autoren: Sie beruht auf formalen wie inhaltlichen Ähnlichkeiten der *Aithiopika* mit der *Odyssee* und fügte sich in die gelehrte Diskussion der italienischen Humanisten über die Möglichkeit einer Epik in ungebundener Sprache.³⁶ So meinten ‚orthodoxe‘ aristotelische Theoretiker wie Mazzoni, Giraldi Cinzio, Minturno, Varchi, Daniello, Maggi, Robortello, Fracastoro, Trissino oder Ammirato, dass das Epos im Prinzip auch in Prosa sein könnte, während etwa Scaliger, Castelvetro oder Patrizi dagegen argumentierten.³⁷ In Anschluss an die aristotelische Position, dass sich Dichtung von anderen Schreibformen nicht durch den Vers unterscheidet, konzedierten die einflussreichen *Discorsi dell'arte poetica* und *Discorsi del poema eroico* des Torquato Tasso (1587 bzw. 1594), dass der hellenistische Text als Prosaepos gelten konnte:

[...] perché questo illustre, che abbiamo sottoposto all'eroico, può esser più e meno illustre [...] io non nieghi che poema eroico non si potesse formare di accidenti meno magnifici, quali sono gli amori di Florio, e quelli di Teagene e di Cariclea.³⁸

Concedasi dunque che 'l poema epico si possa formar di soggetto amoroso, com'è l'amor di Leandro e d'Ero [...] o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua furono scritti per Eliodoro e per Achille Tazio.³⁹

Tasso fasst die *Aithiopika* unter dem Begriff des *poema eroico*, der mitunter der Integration der erfolgreichen *romanzi* der Ritterliteratur in eine neoaristotelische Auffassung der Poetik dienen sollte. Diese Einstufung wurde besonders einflussreich in Spanien, wo sie relativ einstimmig übernommen wurde: González Rovira zählt nur Luis Alfonso de Carballo als Gegenstimme, während etwa Francisco Cascales, Juan Caramuel y Lobkowitz oder Gracián in ihren Traktaten die Möglichkeit der Erzähldichtung in Prosa verteidigten, ohne aber Heliodor zu erwähnen.⁴⁰ Der Theoretiker, der am deutlichsten die Zugehörigkeit der *Aithiopika* zum Epos ausführte, ist Alonso López Pinciano in seiner *Philosophía antigua poética* (1596), der mehrfach ihren Charakter von „poema sin metro“ und „obra heroyca“ mit fingiertem Argument, Liebesthematik und glücklichem Ende betont:⁴¹

De Heliodoro no ay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escripto; a lo menos, ninguno tiene más deleyte trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta

ta que el historiador tenga buenos originales, y autores fidedignos de aquello que narra y escribe, y que de industria no mienta, o sea floxo en aueriguar la verdad [...] Qualquiera narración que se cuente, aunque no sea con este rigor, largo modo se llama historia [...].“ S. unten, 5.3.

36 Zu Heliodors Bezügen auf Homer s. bspw. Fusillo (1989), 28–32.

37 S. González Rovira (1996), 48 f. (Anm. 8, 10) mit Verweis auf Weinberg (1970–1974).

38 Tasso (1964), 13 (*Discorsi dell'arte poetica*, Disk. 1).

39 Ebd., 108 (*Discorsi del poema eroico*, Buch 2).

40 S. González Rovira (1996), 49–51.

41 S. bspw. López Pinciano (1953), Bd. 2: Ep. 6, 184; Bd. 3: Ep. 9, 28; Ep. 11, 155, 167, 180, 193 f., 206.

mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias; y, si quisiessen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala.⁴²

Selbst außerhalb dieses Lagers erkannten Stimmen, die die Möglichkeit eines Prosaepos verneinten, eine Affinität der *Aithiopika* zum Epos, wie im Fall von Julius Caesar Scaliger, der darin ein Modell für epische Dichter sah:

Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in Æthiopica historia Heliodori. Quem librum epico poetæ censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum.⁴³

Genauso wie Scaliger hatte Amyot die nobilitierende Affinität zum Epos mit dem Verweis auf die besondere Disposition des Arguments festgestellt: „Mais pourtant la disposition en est singuliere, car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poëtes Heroïques“.⁴⁴ Der Übersetzer war aber nicht so weit gegangen, den Text als Prosaepos zu bestimmen: Wie gesehen gehörte er seiner Auffassung nach vielmehr zu den „fictions que l’on veult desguiser du nom d’historiale verité“, zu den „contes fabuleux en forme d’histoire“, deren Hauptfunktion in der erholsamen Unterhaltung liegt. Aber die „Histoire“ von Theagenes und Charikleia sowie die würdevollen *fictions* und *contes* im Allgemeinen sind solchermäßen definiert („en forme d’histoire“, „du nom d’historiale verité“), weil sie gewisse Erfordernisse erfüllen, die sie der Geschichtsschreibung annähern.

In der Tat scheint ‚Fiktion‘ bei Amyot keine eigenständige Kategorie zu bilden, sondern immer derivativ gegenüber der faktualen Rede zu sein, an die sie sich anlehnen muss. Fiktion ist eine Funktion der Unterhaltung, der „delectation“, die gegenüber der Wirklichkeit nicht indifferent ist, da sie nicht in evidentem Gegensatz zu ihr stehen darf. So erscheinen die Grenzen der fiktionalen Literatur aus moderner Perspektive außerordentlich unsauber, wenn Amyot die *Aithiopika* und die historischen Werke von Diodor und Plutarch in den gleichen Termini bespricht. Der Unterschied scheint nicht in einer klaren epistemologischen Qualität der Erzählung zu bestehen, sondern darin, welche Funktion priorisiert wird; also nicht in der Bestimmung, ob die erzählte Begebenheit wirklich stattgefunden hat oder nicht, sondern zu welchem primären Zweck Geschehenes erzählt wird (unter der Annahme, dass das Erzählte mit dem als wirklich Überlieferten übereinstimmt

42 Ebd., Bd. 3: Ep. 11, 167. S. González Rovira (1996), 51 listet zudem auch außerhalb von poetischen zahlreiche Zeugnisse für das Verständnis der *Aithiopika* als epische Dichtung in Prosa auf, bei Pedro Soto de Rojas, Manuel de Faria e Sousa, José Pellicer de Ossau y Tovar, Diego de Colmenares und Lope de Vega selbst, etwa in *La Circe* (1624) oder im Widmungsbrief der *Rimas* (1609) an Juan de Arguijo. Nicht all die genannten Stellen überzeugen jedoch als Beleg: Lope (1993), xvii, („[...] la prosa suele hartas vezes hurtar a la poesia sus licencias, como en Heliodoro, Apuleyo y muchos de los modernos“) bezieht sich z. B. nur auf die Lizenzen der Dichtung, nicht auf eine Auffassung von Heliodor und Apuleius als epische Autoren.

43 Scaliger, *Poetices libri septem*, III, 144, zit. nach Lozano-Renieblas (2017), 451. S. dazu auch González Rovira (1996), 48.

44 Amyot (1547), fol. Aijj^r.

oder zumindest nicht evident dagegen verstößt). Vielmehr als eine Kategorie eigenen Rechts ist Fiktion dann ein Mittel, das zweckmäßig eingesetzt wird, wenn das Ziel das erholsame *otium* ist – ob bei den historischen *Parallelbiografien* oder bei „contes fabuleux“ wie den *Aithiopika*.⁴⁵

Ein solches, graduelleres Verständnis der Verhältnisse von Fiktionalem und Faktualem wird nachvollziehbarer, wenn man bedenkt, dass in der Frühen Neuzeit – zumindest auf Ebene der Theoriebildung – kein modernes Fiktionalitätsverständnis etabliert war. Moderne Konventionen unterscheiden zwischen Fakt und Fiktion, zwischen faktischen und fiktiven Sachverhalten bzw. faktualen und fiktionalen Aussagen: Einer faktualen Aussage wird der Anspruch zugeschrieben, dass ihr auch ein Fakt, ein Sachverhalt in der Welt entspricht – und zwar in jener, in der sie getätigt wird. Hingegen behauptet oder impliziert eine fiktionale Aussage, dass zumindest Teile davon keine Entsprechung außerhalb der Aussage selbst finden, welche diese Teile eben erst als ‚fiktiv‘ konstituiert.⁴⁶

Dieses Verständnis, die Art des erhobenen Anspruchs sowie die Praktiken, die Verständnis und Anspruch implizieren und implementieren, sind historisch variabel – auch die immer wieder rekurrierenden Diskussionen über Faktualität und Fiktionalität vergegenwärtigen, dass die Aushandlung dieser Kategorien keine Selbstverständlichkeit ist. Angesichts der doppelten Historizität der Fiktion (Historizität der Praktiken sowie der Reflexion darüber) verweisen einige Forscher:innen auf eine weitere Kategorie: die *Erfundenheit*, die die Sachverhalte umfasst, die keine Entsprechung außerhalb der Aussage finden. Als neutralere Kategorie ist Erfundenheit von der ‚Fiktion‘ im eigentlichen Sinne zu unterscheiden, welche bereits einen (wie auch immer gearteten) produktiven Umgang mit Erfundenem beschreibt und die ihrerseits von anderen Formen des Umgangs unterschieden wird – wie z. B. die Einsortierung des Erfundenen als ‚Lüge‘ oder ‚Hirngespinnst‘.⁴⁷ Der letztere Fall wird in Anlehnung an eine lange fiktionale Tradition auch bei Amyot evoziert und zeugt von der Verschränkung der jeweiligen Einstellungen zum Erfundenen mit Fragen der sozialen und vor allem auch pädagogischen Auswirkungen des Erzählten:

45 Vgl. Plazenet (2015), 26. Noch bei Huet (1971), 47 f. scheint es sich bei der Unterscheidung zwischen Geschichtsschreibung und Roman um keine modale Frage zu handeln, sondern um das bloß quantitative Verhältnis zwischen wahren und fingierten Inhalten.

46 S. Zipfel (2001); Hempfer (2018), 61–69.

47 S. Kuhn (2018), 22 f., 44–53 mit Verweis auf Bunia (2007). Die „doppelte Historizität der Fiktion“ bedingt, dass die Dispositive der Rechtfertigung und Integration des Erfundenen in breiteren Wissens- und Kommunikationssystemen sowie das Bewusstsein über die Optionen dieser Integration in unterschiedlichen historischen Kontexten in verschiedenen Formen vorkommen – ob in der sophistischen bzw. troubadorischen Doppelung des Sprecher-Ichs, in metaleptischen Publikationsspielen wie beim *Don Quijote* oder in der Spannung zu faktualen Zeitungsberichten. S. Hempfer (2018), 72–82 mit Bezug auf Stierle (1975); Pratt (1977); Ryan (1980); Warning (1983).

[...] amoneste sagement les nourrices, de ne conter indifferemment toutes sortes de fables à leurs petitz enfans, de peur que leurs ames des le commencement ne s'abreuvent de folie [...] ⁴⁸

sowie der würdevollen oder aber verschmähten Position, die den Erzähler:innen von Erfundenem zugesprochen wird:

[...] si éloignez de toute vraysemblable aparence, qu'il semble que ce soient plus tost songes de quelque malade resuant en fiëure chaude, qu'inuentions d'aucun homme d'esprit, & de iugement [...]. ⁴⁹

Zum Zeitpunkt der Übersetzung der *Aithiopika* im 16. Jahrhundert war ein Spektrum an Traditionen solcher Rechtfertigungen von Erfundenem wirksam, die die ‚Lüge‘ der Erfindung für eine übergeordnete Wahrheit funktionalisierten.⁵⁰ So bot Augustinus einen Unterschied zwischen Erfundenem mit (*fallax*) oder ohne (*mendax*) Täuschungsabsicht, wobei Erdichtetes zur zweiten Kategorie gehörte.⁵¹ Die seit dem Mittelalter an Universitäten fortgeführte ciceronianische Tradition sah neben der Alternative zwischen wahrhafter *historia* und frei erfundener *fabula* auch das nicht wahre, aber mögliche *argumentum* als dritte Option vor, während hermeneutische Lektüremodi wie das *integumentum* oder die Allegorie, die ihre Wurzeln bei Quintilian und bei den Kirchenvätern hatten, die faktische Unwahrheit wieder in den Horizont des Wahren und Akzeptablen einholen konnten.⁵²

Wie oben ausgeführt, rechtfertigte Amyot die fiktiven Elemente von Erzählungen indes durch ihren Nutzen in der Form der Eutrapelie. Dabei handele es sich um „inventions d'un homme d'esprit“ und nicht um bloße „songes de quelque malade“ primär aus dem Grund, dass sich dort das Erfundene so nahtlos in das verfügbare kollektive Wissen über die Realität füge, dass sich die Geschichte selbst auf tatsächlich Geschehenes beziehen *könnte*, als ob sie wahr und nicht erfunden wäre. Nun ist zusätzlich zu und im Einklang mit dem oben zur Auffassung und Rolle der Fiktion Gesagten zu vergegenwärtigen, dass sich in der Frühen Neuzeit auch die Vorstellung darüber, was es bedeutet, sich auf die Realität zu beziehen, von einem modernen Verständnis des Wirklichkeitsbezugs unterscheidet. Im frühneuzeitlichen Kontext wird besonders sichtbar, wie ‚Faktualität‘ – als auf der Ebene der Aussage angesiedelte Kategorie – konstitutiv diskursgebunden ist. In der rinascimentalen Darstellung von ‚Wirklichkeit‘ interferiert nämlich mit

48 Amyot (1547), fol. [Aij]^r.

49 Ebd. [Aij]^v–Aijj^r. Gegen eine vorschnelle Verflachung von Erzähler- und Autorinstanzen in der Frühen Neuzeit zeigt Traninger (2013), dass auch in Abwesenheit einer modernen Fiktionalitätskonvention rhetorische Traditionen existierten, die eine Unterscheidung zwischen intra- und extrafikcionalen Sprecher:innen ermöglichten.

50 S. Nelson (1973), wonach sich ‚Erzählen‘ in der Renaissance entweder auf Frivoles und Nichtiges beschränken muss, um spielerisch einen offenen fiktionalen Charakter auszustellen, oder sich aber an historische Rückversicherung bzw. an moralischen Nutzen anknüpfen muss – insb. wenn der Wirklichkeitsbezug ausgeprägter ist.

51 S. *De doctrina christiana* II, 42 f. und *Soliloquia* II,9 sowie Feehan (1991); Gramigna (2013).

52 S. *De inventione* I, 19, 27 und *Rhetorica ad Herennium* I, 8, 13 sowie Trappen (1998) und Ernst (2004).

der Bezugsebene der außerliterarischen Realität auch die Bezugnahme auf literarische Muster, die von einem auf Glaubwürdigkeit zielenden rhetorisch-poetischen Verständnis, vom oft agonal gefärbten Prinzip der *imitatio* illustrierer Autoren sowie von der Beachtung generischer Normen geprägt ist. Die diskursive Ebene setzt sich in der Regel auf Kosten der ‚objektiven‘ durch, die oft sekundär wird: Somit wird die Genauigkeit eines durchgehend geschlossenen Wirklichkeitsbezugs vergleichsweise wenig relevant gegenüber der (im weiten Sinne aufgefassten) Wahrheit der Gesamtaussage, die primär am Überlieferten und nicht durch eine technisch kontrollierte Empirie geprüft wird.⁵³

Entsprechend erscheinen auch die Grenzen zwischen Historie und Fiktion (zumindest aus moderner Perspektive) verwischt – wie es auch in der Nähe von *Aithiopika* und *Parallelbiografien* in Amyots Projekt zu sehen war. Von der Warte der Geschichtsschreibung aus veranschaulicht die Vorbildrolle des Thukydides die Lizenzen des Fiktiven in der faktualen Narration, wenn er in seinem historiografischen Werk explizit Reden wiedergab, die er nicht nachweisen, sondern nur entlang einer rhetorisch-literarischen Logik der Überzeugungskraft imaginativ rekonstruieren konnte.⁵⁴

Von der Warte der Dichtungstheorie aus bietet indes die *Poetik* des Aristoteles das prominenteste Beispiel für die Rolle der Faktualität im Fiktionalen, die seit der Übersetzung durch Giorgio Valla (Venedig, 1498) äußerst einflussreich wurde. Dort wird der Fokus der Unterscheidungen nicht auf Gegensätze wie Fiktion und Fakt oder Lüge und Wahrheit gelegt, sondern auf die generische Distinktion von Geschichtsschreibung und Dichtung – zwei Genera, die gleichermaßen wahrheitsbezogen sind: Vermittelt doch die Historie eine ‚besondere‘ und ‚konkrete‘ Wahrheit, die Dichtung hingegen eine ‚allgemeinere‘ und ‚philosophischere‘. Erneut zielen die Lizenzen der Dichtung auf diesen ‚höheren‘ Zweck: Zur Einsicht in die jeweilige philosophische Wahrheit taugt die Dichtung besser, weil ihre Handlung *ad hoc* gestaltet werden kann, während die Geschichtsschreibung die oft chaotische Reihenfolge tatsächlicher Ereignisse wiedergeben muss. Dichtung bleibt dennoch weitgehend den Einschränkungen des Faktischen und den Lehren der Historie verpflichtet, weil sie wahrscheinlich bleiben muss, um die Rezipierenden zu affizieren und sie in die Einsicht der vermittelten Wahrheit einzubeziehen.⁵⁵ Um den Schein des Wahren zu bewahren soll die Erzählung daher nicht zu

53 S. Schneider/Traninger (2010) für einen Überblick zu Fiktionalität und Faktualität in der Frühen Neuzeit. Ein Konzept der ‚objektiven‘ Wirklichkeit setzte sich erst im Laufe des 18. Jhd. durch – die Forschung hat darin eine Bedingung zur Herausarbeitung des modernen Fiktionsbegriffs gesehen. Vgl. Kuhn (2018), 15 f. mit Verweis auf Vosskamp (1973), 121–133; Davis (1983), 71; Berthold (1993), 68.

54 Vgl. etwa Scardino (2008), bes. 648–701. Hempfer (2018), 92–94 verweist auf Pontanos Rezeption von Quintilian, wonach Historie als ein Zweig der Dichtung gilt, in dem auch Erfundenes seinen Platz finden kann, wenn dies die Vermittlung von Wahrheit fördert.

55 Vgl. Donini (2008), der freilich eine kognitivistische Auffassung der *Poetik* vertritt, bei der die affektischen Elemente, die von der Katharsis betroffen sind, als nicht diametral gegensätzlich zur Vernunft interpretiert werden, sodass sie durch die Rezeption des Kunstwerks zum

sehr vom Bekannten oder Erwartbaren abweichen. Aus dem Grund ist historisch Vorgekommenes bzw. Belegtes als Stoff vorzuziehen, weil es sich ereignet hat und tradiert wurde, was wiederum bedeutet, dass es sich um einen bedeutsamen und glaubhaften Vorfall handelt. Umgekehrt ist es unwahrscheinlich, dass berichts- und tradierwürdige Geschehnisse unbekannt geblieben seien, sodass ein unerhörter und neuer Stoff implizit auch eine heiklere Position besetzt.⁵⁶ Diese Bestimmungen gelten bei der *Poetik* zunächst für die Tragödie und im Rahmen der narrativen Gattungen für das Epos; ihre allgemeine Gültigkeit für eine Theorie der Dichtung und ihre daraus folgende Erweiterbarkeit auf andere Gattungen – inklusive jener, die Aristoteles gar nicht nennt, wie beispielsweise Prosaromane – wurden in der Frühen Neuzeit dennoch intensiv diskutiert.⁵⁷

In diese Konstellation fügen sich auch Amyot und seine *Histoire Ethiopique*, die bis in den Titel hinein von der Spannung von Dichtung und Geschichtsschreibung durchzogen ist. Zuallererst ist der gesamte Stoff unerhört und – soweit erkennbar – überwiegend aus diesem Grund als „fable“ einzustufen, deren fiktiver Charakter durch die Wirksamkeit zur extrapelischen Unterhaltung gerechtfertigt ist. Einmal festgestellt, dass die *Aithiopika* erdichtet sind und dass die Primärfunktion dieser Art von Dichtung in der Unterhaltung und nicht in der Vermittlung spezieller oder philosophischer Wahrheit liegt, wird Fiktion nichtsdestoweniger zwei anderen Faktoren klar untergeordnet:

Pour autant que l'artifice d'inuention Poëtique, comme doctement à escrit Strabon, consiste en trois choses. Premierement en histoire, de laquelle la fin est vérité. À raison dequoy il n'est pas loysible aux Poëtes, quand ilz parlent des choses qui sont en nature d'en escrire à leur plaisir autrement que la vérité n'est : pource que cela leur seroit imputé, non à licence, ou artifice ; mais à ignorance. Secondement en ordre, & disposition, dont la fin est l'expressiõn, & la force d'atraire & retenir le lecteur. Tiercement en la fiction, dont la fin est l'esbahissement, & la delectation, qui procede de la nouuelleté des choses estranges, & pleines de merueilles.⁵⁸

Auch wenn das Ziel der Genuss ist, bleibt das Primat in dieser Hinsicht beim faktisch Wahren (*histoire*), weil es notgedrungen am glaubwürdigsten ist (und das Prestige desjenigen, der es ausspricht, gegen Vorwürfe des Unwissens absichert).⁵⁹ Wo sich die Geschichte als zu schlicht erweist, um zu unterhalten („[...] à

Gegenstand einer Reintegration und nicht einer bloßen ‚Abführung‘ werden. Ein ‚physiologisches‘ Verständnis der *katharsis* vertrete indes López Pinciano, der den Dichter mit dem Arzt vergleicht, s. hierzu Mestre Zaragoza (2014).

56 So bspw. die Rezeption der *Poetik* bei den einflussreichen Traktaten des Torquato Tasso (1964), I, 4 f.; II, 84 f. und 92.

57 Zur Rezeption der *Poetik* in der Renaissance s. z. B. Kablitz (1989); Schmitt (2004); Kappl (2006); bes. relevante Stellen für die Diskussion waren *Poetik* 1451a–b und 1460. Spezifisch zu Spanien s. auch Sánchez Lailla (2000).

58 Amyot (1547), fol. [Aij]ʷ.

59 Entsprechend dem horazischen Prinzip „ut pictura poësis“ zeichnet sich das Wahrscheinliche durch die Nähe zum Wahren aus: „Mais tout ainsi comme en la portraiture les tableaux sont estimez les meilleurs, & plaisent plus aux yeux à ce cognoissants, qui representent mieux la verité du naturel, aussi entre telles fictions celles qui sont les moins esloignées de nature, & ou il y a plus de verisimilitude, sont celles qui plaisent le plus à ceux qui mesurent leur plaisir

cause qu'elle doit reciter les choses nuement, & simplement, ainsi comme elles sont auenues, & non pas à la sorte qu'elles seroient plus plaisantes à lire [...]"⁶⁰, soll dann das Arrangement der Stoffe (*ordre et disposition*) dazu dienen, sie ergreifend zu präsentieren.

Nur als *ultima ratio* „[...] pour supplier au default de la vraye histoire [...]“ soll Fingiertes eingesetzt werden, ohne in sichtlichen Konflikt mit den anderen zwei Faktoren geraten zu dürfen:

Par ainsi beaucoup moins se doit-on permettre toutes choses es [sic] fictions que l'on veult desguiser du nom d'historiale verité : ainsy fault entrelaßer si dextrement du vrai parmy du faux, en retenant tousiours semblance de verité, & si bien raporter le tout ensemble, qu'il n'y ayt point de discordance du commencement au mylieu, ny du mylieu à la fin.⁶¹

Wie man in der Erzählung von Wahrem (etwa in den Biografien) ein wenig Fingiertes einstreuen kann, um deren Gehalt noch wirksamer vermitteln zu können, so sollte man von Grund auf erdachte Handlungen und Stoffe in die ‚Zwischenräume‘ und Leerstellen der wahren und belegten Geschichte einfädeln, um Wahrscheinlichkeit zu wahren und die Illusion am besten aufrecht zu erhalten: Die *Histoire* muss sich in die Historie, die Geschichte in die Großgeschichte fügen können.

Diese Einstellung teilt auch die neoaristotelisch geprägte *Philosophía antigua poética* des López Pinciano, der nicht nur die Vornehmheit des Heliodorischen Stoffes explizit preist, sondern auch seine Fähigkeit, sich in der bekannten Geschichte zu situieren:

[...] digo, pues, que la historia es admirable, y ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda dezir nadie ‚esso no pasó así‘; y esta es otra condición que deue tener la buena épica.⁶²

Pinciano übernimmt Tassos Empfehlung, für das Setting der epischen Erzählung eine ‚mittlere Vergangenheit‘ zu wählen: Weder so archaisch, dass die dazugehörigen Sitten und Glaubenssätze für das Publikum schwer nachzuvollziehen werden, noch so zeitnah und vertraut, dass die Rezipient:innen die Abweichungen vom wirklich Geschehenen erkennen und widerlegen konnten.⁶³

Lobenswert seien die *Aithiopika* zudem auch hinsichtlich der räumlichen Dimension. Zu der zeitlichen Distanz kommt nämlich eine geografische Entfernung hinzu, die gerade dort zu empfehlen sei, wo auf erfundenes Material rekuriert wird:

à la raison, & qui se delectent avecq' iugement. Pource que, suyuant les preceptes du Poëte Horace, il fault que les choses faintes, pour delecter, soyent aprochantes des veritables“ (Ebd.).

60 Ebd., fol. [Aij]r.

61 Ebd., fol. [Aij]v.

62 López Pinciano (1953), Bd. 3: Ep. 11, 169.

63 S. Tasso (1964), I, 9 f. bzw. *Poema eroico* (ebd., II, 93–100).

Dee dunque il poeta schivar gli argomenti finti, massimamente si finge esser avvenuta alcuna cosa in paese vicino e conosciuto, e fra nazione amica, perché fra' popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggieri senza toglier autorità alla favola. Però di Götia e di Norveggia [sic] e di Suevia e d'Islanda o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole si dee prender la materia de sì fatti poemi.⁶⁴

Ausgerechnet an Heliodor führt López Pinciano dieses Prinzip aus, das bei Tasso ohne präzisen Bezug zu lesen war:

[...] al poema de Heliodoro falta [...] el fundamento en historia [...] ¿Y cómo sabéys vos esso? ¿Por ventura ay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fué de la sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopia que Cariclea no fué hija de Hidaspes y Persina, reyes de Ethiopia? Yo quiero que sea ficción [...] mas, como no se puede aueriguar, no ay por que condenar al tal fundamento como fingido; y en esto [...] fué prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita, y de quienes se puede mal aueriguar la verdad o falsedad [...] de su argumento.⁶⁵

Heliodors poetische ‚Umsicht‘ bestehe also darin, für seine Geschichte einer königlichen Dynastie eine „tierra incógnita“ gewählt zu haben, über die – zumindest im Horizont der Rezipierenden – keine Kontrolle möglich ist. In dieser Hinsicht, so lässt sich schließen, bieten fremde Länder und exotische Räume den Dichter:innen eine Art „Indifferenzzone“, in der die fremden und nicht als wirklich attestierten Geschichten der poetischen Erfindung ihren Platz finden können.⁶⁶ An anderer Stelle kontrastiert Pinciano die kunstvoll gewählte Kulisse der *Aithiopika* mit einem hypothetischen vertrauten Szenario:

Theágenes no era tan gran príncipe que se deuiera tener el nombre suyo en memoria y fama (bien que decendiente de Pirrho); y Chariclea, heredera del reyno de Ethiopia, era de quien acá y en la Grecia auía poca noticia, y, con fingir Reyna y Princesa de tierras ignotas, cumplió con la verisimilitud el poeta, porque nadie podría dezir que en Ethiopia no huuo rey Hydaspes, ni reyna Persina. Mas, si vn poeta fingiesse vna acción para representar en la Corte de España, en la qual Oronte, rey godo, tuuiesse las partes primeras, los hombres que de Historia saben, se reyrían, porque nunca tal rey ha auido en España; en Persia o Ethiopia se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España.⁶⁷

64 Tasso (1964), II, 109. Die Forschung hat einen Anklang dieser Passage im Setting von *Persiles y Sigismunda* gesehen, dessen ‚fantastisch-abenteuerlicherer‘ Teil ausgerechnet in den für damalige spanische Verhältnisse exotischen Gebieten um „Norwegen, Schweden und Island“ spielt. S. Dünne (2011), 263–290 sowie den Überblick bei Lozano-Renieblas (2017), 462–466.

65 López Pinciano (1953), Bd. 3: Ep. 11, 194 f.

66 Für den Begriff der Indifferenzzone, s. Dünne (2011), 257–265.

67 López Pinciano (1953), Bd. 2, Ep. 8: 331 f. Nebenbei ist hier anzumerken, dass López Pinciano für die *Aihtiopika* ein griechisches Ursprungspublikum imaginiert, bezüglich dessen Theágenes nicht von einer ‚Exotik‘ geschützt wird. In diesem Fall scheinen vielmehr die zeitliche Entfernung und der kleinadlige, also relativ niedrige Status der Figur als Rechtfertigung zu zählen („Theágenes no era tan gran príncipe que se deuiera tener el nombre suyo en memoria y fama“). S. hierzu ausführlicher 5.2.2.

Erneut zeigt sich, wie die geforderte Adhärenz an die Wirklichkeit sowohl mit rezeptionstheoretischen Interessen für die affektische Wirksamkeit der Erzählung als auch mit Fragen des Prestiges des Autors als gelehrter und gescheiter Mann zusammenhängt. Wo der Schutz der Exotik entfällt, muss der Dichter umso mehr darauf achten, keine – zumindest für Geschichtskundige – sichtlich falschen Sachverhalte zu behaupten.

In seinem heterodoxen Bezug auf Strabon machte Amyot deutlich, dass in der Dichtung die fiktiven Elemente nicht nur gegenüber der Historie nachrangig sind – an zweiter Stelle in der Prioritätenskala war nämlich die Disposition zu finden, „dont la fin est l'expression, & la force d'attirer & retenir le lecteur“.⁶⁸ In der Tat erweist sich die „forme d'histoire“, die die imaginierten Erzählungen einzunehmen haben, zwar als eine Frage von Inhalten, aber eben auch als eine der *Form*. Für Amyot liegt der Mehrwert der Fiktion in der Novität des Erzählten, die sie generieren kann und die für den Verstand unterhaltsam wirkt. Novität und somit Unterhaltung ergeben sich freilich durch die Erfindung neuer, ‚falscher‘ Sachverhalte – der gleiche Zweck kann und soll aber in erster Linie durch die Disposition des Materials erzielt werden, wodurch das Erzählte die Neugierde der Leser:innen erweckt und aufrechterhält.

Mit seiner Geschichte meisterte Heliodor diese Aufgabe und schreibe sich zugleich in eine epische Traditionslinie ein:

Mais pourtant la disposition en est singuliere, car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poëtes Heroïques. Ce qui cause de prime face vn grand esbahissement aux lecteurs, & leur engendre vn passionné desir d'entendre le commencement: et toutesfois il les tire si bien par l'ingenieuse liason de son conte, que l'on n'est point resolu de ce que l'on trouue tout au commencement du premier liure iusque à ce qu'on ayt leu la fin du cinquiesme. Et quand on en est là venu, encore a l'on plus grande enuie de voir la fin, que l'on n'auoit au parauant d'en voir le commencement: De sorte que tousiours l'entendement demeure suspendu, iusques à ce que l'on vienne à la conclusion, laquelle laisse le lecteur satisfait, de la sorte que le sont ceux, qui à la fin viennent à iouyr d'vn bien ardemment desiré, & longuement attendu.⁶⁹

Die Retardierung in der Informationsvergabe bei voranschreitender Handlung wird als ein Kunstgriff beschrieben, um das Interesse der Rezipient:innen zu wecken und gar ein Bedürfnis nach weiterer Erzählung zu induzieren, das nur durch deren Ende gestillt wird. Noch stärker als Amyot betont López Pinciano die Verbindung dieser Erzähltechnik zum Epos und stellt sogar eine Überbietung der großen Meister der Gattung durch Heliodor fest:

Como la obra heroyca es larga, tiene necessidad de ardid para que sea mejor leyda; y es assi que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente desseo de encontrar con el principio, en el qual se halla al medio libro, y que, auiendo passado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado. [...] Heliodoro guardó esso más que ningún otro poeta, porque Homero no lo guardó con esse rigor, a lo menos en la Iliada, ni aun en la Vlysea si bien se mira; y, si miramos a Virgilio, tampoco comenzó del medio, porque él tiene doze

68 Amyot (1547), fol. [Aij]^v.

69 Ebd., fol. Aij^f.

libros, y poco más que dos, que son segundo y tercero, gasta en la acción ya pasada, todo lo demás va prosiguiendo como presente [...].⁷⁰

Das seltene Kunststück der *Aithiopika* bestehe also nicht so sehr in der imaginativen Erfindung als solcher, sondern in der verschachtelten Handlungsführung, die die Leser:innen durch die Vorenthaltung wesentlicher Informationen und die Spannung auf das noch zu Enthüllende und auf das noch Kommende fesseln könne. Dabei konnte der Dichter die Stränge bis zum Schluss in ein kohärentes Ganzes zusammenführen und trotz der Komplexität „[...] si bien raporter le tout ensemble, qu'il n'y ayt point de discordance du commencement au mylieu, ny du mylieu à la fin“.⁷¹ Faktisch ersetzt in dieser Diskursivierung die kunstvolle Disposition weitestgehend jene Elemente, und besonders die fantastischen und wunderbaren, die die Leserschaft sonst zum Staunen bringen: Die ‚Fabel‘ weicht der Fabelführung. Die ‚Fiktion‘ der *Aithiopika* verweist somit nur nachrangig auf das Fingierte, Erfundene, Ausgedachte und vorzugsweise auf die *factio*, auf die Gemachtheit, als das Ergebnis einer Kunst.⁷²

Das formale Faszinosum Heliodors wird schließlich in diesem Sinne durch den vielleicht bekanntesten Begriff konnotiert, den die spanische Literatur dafür hervorbrachte – jenes *artificio griego*, jenen ‚griechischen Kunstgriff‘, mit dem ausgerechnet Lope in *La dama boba* (1613) die narrative Machart der *Aithiopika* bezeichnet:

- [CELIA:] En cándido pergamino
vienen muchas flores de oro.
- NISE: Bien lo merece Eliodoro,
griego poeta divino.
- CELIA: ¿Poeta? Pues parecióme
prosa.
- NISE: También hay poesía
en prosa.
- CELIA: No lo sabía.
Miré el principio, y cansóme.
- NISE: Es que no se da a entender
con el artificio griego
hasta el quinto libro, y luego
todo se viene a saber,
cuanto precede a los cuatro.

70 López Pinciano (1953), Bd. 3, Ep. 11, 206 f.

71 Amyot (1547), fol. [Aij]^v.

72 Die Disposition übernahm somit die Funktion der Erzeugung von Spannung und Staunen, die in populären, aber missachteten Erzählungen u. A. durch unverhohlenen fantastische Elemente erfüllt wurde. Dies verstärkt die Thesen, die im Heliodorischen Muster ein Kontrastprogramm zu den Ritterromanen ausmachen. S. 5.3.

CELIA: En fin, es poeta en prosa.
 NISE: Y de una historia amorosa,
 digna de aplauso y teatro.⁷³

Das mit goldenen Blüten illustrierte, reinweiße Pergament des Bandes, aus dem Nise und Celia die Geschichte von Theagenes und Charikleia lesen können, vermittelt die auratische Würde, die dem Text zukommt – freilich eine imaginierte, denn die *Aithiopika* wurden nicht als illuminiertes Codex überliefert, sondern zirkulierten als Papierdruck. Dennoch verweist auch die bis in die Darstellung des Mediums hinein getragene, nobilitierende Anciennität des „griego poeta divino“ auf die wichtigste Eigenschaft des Textes, die Lopes Interesse anzieht: seinen generischen und poetischen *Status*. Im Gegensatz zur Historie, die *ab ovo*, also der chronologischen Reihe der Geschehnisse nach, erzählt wird, markieren der rätselhafte Beginn und die komplexe Erzählstruktur die *Aithiopika* als Epos oder jedenfalls als Dichtung, wenn auch in Prosa.⁷⁴

Zusammenfassend konfigurieren sich die solchermaßen als hohe Dichtung diskursivierten *Aithiopika* als ein Unternehmen, das im Gegensatz zu den ‚Ammenmärchen‘ und ‚Hirngespinnsten‘ anderer ‚contes fabuleux‘ zu einer altehr- und archivwürdigen Tradition gehört und mit einer würdevollen, angesehenen Sprecherposition verbunden ist, die trotz freier Erfindung und dank dem besonderen Verhältnis zur historischen und allgemeinen Wirklichkeit bewahrt wird. Alles, was an ihnen erfunden ist, dient nur der Verwunderung durch Novität und fügt sich zugleich in das Altbekannte, widerspricht also nicht dem überlieferten Wissen über die Realität. Daher kompromittiert die erfundene Geschichte nicht jenen als Lügner, der sie vorträgt, sondern sie zeugt im Gegenteil von seiner Qualität als Dichter, der dem Epos nahesteht und der sich in erster Linie auf Eloquenz und Disposition stützt, um seine Erzählung als fesselnd zu gestalten. Das Resultat ist eine unterhaltsame Geschichte, die ihre höfischen Modellleser:innen nicht in fantastischen Rasereien schwelgen lässt, sondern ihnen Anlass zur Reflexion gibt, Wissen bereitstellt und somit fruchtbare Ablenkung für einen „esprit troublé de mesaventures“ liefern kann. Das ist das Bild der *Aithiopika*, das Amyot und nach ihm López Pinciano konstruieren und solchermaßen funktioniert das Modell, das der *Fénix de los ingenios* für seine eigene „poesía en prosa“ wählt.

73 Lope (1981), V. 279–292, meine Hervorhebung. In den Namen der Figuren findet sich ein Anklang an den *Peregrino*, dessen Protagonistin und deren Bruder jeweils Nise und Celio heißen.

74 S. Lozano-Renieblas (2017), 451.

4. LOPES *PEREGRINO*, EIN MUSTERBILD DER DESTITUTION

4.1 „AUT UNICUS, AUT PEREGRINUS“: DER *PEREGRINO* UND LOPE

Klammert man seine französischen, englischen und deutschen Teilübersetzungen vorerst aus, erschien *El peregrino en su patria* im 17. Jahrhundert in fünf Editionen:

1. Sevilla: Clemente Hidalgo 1604
2. Barcelona: Sebastián de Cormellas 1604
3. Barcelona: Sebastián de Cormellas 1605
4. Brüssel: Roger Velpius 1608
5. Madrid: viuda de Alonso Martín 1618

Alle fünf Ausgaben erschienen also vor Lopes Tod (1635). Die Existenz einer sechsten Ausgabe, die 1604 in Barcelona bei Sebastián de Cormellas und Juan de Bonilla erschienen sei, wird von Peyton (1971) und Avalle-Arce (1973) anhand eines Exemplars im Besitz der *Hispanic Society of America* behauptet; dieses gehört aber allem Anschein nach zur ersten Barcelona-Ausgabe.¹ Nach 1618 wurde der Roman bis zu den Editionen von 1733 (Madrid: Francisco Martínez Abad) und 1776 (Madrid: Antonio de Sancha) indes nicht mehr neugedruckt. Man kann daher von einem mäßigen Erfolg sprechen.²

Der reine Romantext ist mit einem reichen paratextuellen Arsenal ausgestattet, das Juan Bautista Avalle-Arce als eine Art ‚Panzerung‘ gegen Kritik und An-

1 Ich folge hier González-Barrera (2016), 63 f.

2 Vgl. Ehrlicher (2010), 302 (Anm. 34) für die Kritik an Giuliani (2004), 123, der von „bemerkenswertem Erfolg“ spricht und indes den Verweis auf McGrady (2004), 178 gibt. Für die Übersetzung und Rezeption des *Peregrino* im französischen, englischen und deutschen Kontext s. jeweils Vogler (1964) und Tropé (2010); Chamosa González (1992); Conermann (2001). Eine viel spätere englische Teilübersetzung erschien 1738 in London bei Farmer und Anderson im Bündel mit Montemayors sowie Gil Polos Versionen der *Diana*. Der anonyme Übersetzer kontrastiert im Titel die „regular Series of Historicall Novells“, aus dem *Peregrino* bestehe, mit der „pastoral Romance“ der beiden Schäferromane. In der Übersetzung des Titels wird auch die unten besprochene Amphibolie des *Peregrino*-Begriffs aufgelöst: „The Pilgrim, or the Stranger in his own Country“. Schließlich ist auf die Dramenversion des Textes hinzuweisen, die John Fletcher 1647 anhand von Duttons englischer Übersetzung verfasste. Die Übersetzungen scheinen dennoch auf Antrieb eher auf Lopes Ruhm und allgemeiner Beliebtheit zu beruhen als von einem nachhaltigen Interesse an seinem Roman zu zeugen.

feindungen interpretiert hat, eine Form der Absicherung für den Dramenautor Lope im unsicheren Terrain der Erzählprosa.³



Abb. 1: Titelblatt *El peregrino en su patria*. Sevilla, 1604, Real Academia Española (RM-6830)

Der Band öffnet mit einem elaborierten Titelbild, das Bild-und-Sprüche-Paare zeigt. Über dem Titel sind ein geflügeltes Pferd und eine Schriftrolle mit dem Motto „Seianus michi Pegasus“ zu sehen; links eine Gorgone, die ein Herz und ein Kurzschwert hält und auf einem Sockel mit der Inschrift „Velis nolis Inuidia“ steht; rechts ein Mann mit Pelerine, Wanderstock, Wasserschlauch und Hut mit der Jakobsmuschel, auf dessen Podest „Aut Unicus aut Peregrinus“ eingeschrieben ist. Unten in der Mitte, zwischen den zwei Sprüchen, sticht Lopes Wappenschild hervor.

3 S. Avalle-Arce (1973), 22. Die gesamten Paratexte bei Lope (2016), 86–137.

Es folgen die Steuer, das Privileg und die Genehmigung zum Druck sowie eine kurze Widmung an den Marquis von Sarria, Priego y Montalbán, Pedro Fernández de Castro y Andrade und ein zweites Bild – das Porträt von Lope mit darunterliegendem Wappen, überragt von einem Totenkopf mit Lorbeerkrantz und einer Schriftrolle, auf der „Hic tutior fama“ steht. Ein Zitat aus Ciceros *Laelius de Amicitia* („Quid difficilius, quam reperire quod sit omnis ex parte in suo genere perfectum?“) füllt die untere Seite des Bildes. Eine Sentenz aus dem zweiten Brief des Demosthenes durchläuft den rechten, oberen und linken Bildrand („Nichil prodest / Aduersus insidiam / Vera dicere“).⁴

Es folgt ein Sonett des Pedro Fernández Marañón, Arzt des Marquis de Priego („Dalde, señor, las alas y las plumas“), gefolgt von acht Sonetten von Juan de Arguijo („Con heroica grandeza el sabio griego“), Francisco de Quevedo („Las fuerzas, peregrino celebrado“), Juan de Vera („Cuando las ninfas del castalio coro“), Hernando de Soria Galvarro („Lope, ya el claro y dulce ingenio vuestro“), Álvaro de Guzmán („No del Betis la playa, que engrandece“), Antonio Ortiz Melgarejo („En qué fresco jardín de olor divino“), erneut Fernández Marañón („Un número y dulzura milagrosa“) und einer gewissen Camila Lucinda („Mientras a un dulce epitalamio tiempo“).⁵

Im Anschluss an die Gedichte beklagt Lope im Vorwort die Verunglimpfungen und die übertriebene Kritik, unter denen die Dichter in Spanien zu leiden hätten – eine Kritik, die in seinem Fall einerseits von schlichtem Neid herrühre, andererseits von der Tatsache, dass zahlreiche Dramen unter seinem Namen zirkulieren würden, die aber nicht aus seiner Feder stammen würden. Zur Absicherung der eigenen Autorschaft führt Lope die berühmte Liste der eigenhändigen *comedias* an, die lange als das interessanteste Merkmal des *Peregrino* angesehen und untersucht worden ist.⁶ Zum Schluss bietet der Autor den *Peregrino* den Leser:innen mit der Ermahnung an, sie mögen wohlwollend mit ihm umgehen – dabei spielt er sowohl mit der Bildlichkeit des Pilgers als auch mit zahlreichen biblischen und klassischen Zitaten, die auch den Rest des Vorwortes durchsetzen.⁷ Drei weitere Gedichte runden die Einführung in den Text ab: ein Lob durch Lopes Freund Juan de Piña („Si el *Peregrino* gallardo“), die Antwort des Fénix („Juan, pues sabéis que nació“) und schließlich Eines des ‚Peregrino‘ selbst („Patria, adiós, pues sois discreta“).

Nach dieser paratextuellen Fülle beginnt die Romanerzählung mit dem ersten Buch. Zwischen den insgesamt fünf Büchern alternieren jeweils vier *autos sacramentales*: vier einaktige Theaterstücke, die das Thema der Eucharistie allegorisch behandeln und die ungefähr so viele Seiten einnehmen wie die Prosa des eigentlichen Romans. So ist am Ende des ersten Buches das Drama „El viaje del alma“ zu

4 Cicero, *De Amicitia* 79; Demosthenes, *Ep.* 2.4.

5 *Camila Lucinda* ist das Anagramm von Micaela Luján, nicht alphabetisierte Schauspielerin und Geliebte von Lope, der höchstwahrscheinlich das Gedicht selbst komponierte.

6 S. bspw. Villarejo (1963).

7 Zu Lopes Selbstinszenierung im Vorwort s. 4.1; zur Ausstellung gelehrten Wissens s. 4.4.

lesen; am Ende des zweiten „Bodas entre el alma y el amor divino“; am Ende des dritten „La Maya“ und am Ende des vierten „El hijo pródigo“.⁸ Jedes Buch endet außerdem mit einem auf die *peregrinatio* bezogenen Zitat: einmal aus der *Genesis* im ersten Buch, aus dem zweiten *Korintherbrief* im zweiten, aus Ciceros *Briefen* im dritten, aus dem *Qohelet* im vierten und aus dem *Deuteronom* im fünften. Es schließen den Band drei – wahrscheinlich nachträglich hinzugefügte – Sonette von Agustín de Castellanos („Espíritu gentil que el alto cielo“), Agustín de Tejada Páez („Si cuando Roma templos, capiteles“) und Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo („Es la patria del sol el alto cielo“) ab.

Gemäß seinem Heliodorischen Modell zeichnet sich der *Peregrino* durch eine komplex verschachtelte Handlungsführung aus.⁹ Deshalb erscheint eine Zusammenfassung der wichtigsten erzählten Ereignisse als geraten. Der Übersichtlichkeit halber gebe ich diese in chronologischer Reihenfolge und mit Vermerken zur entsprechenden Position in der Narration und stütze mich dabei auf González Roviras Begriff der ‚Anschlusssequenz‘ (*secuencia de enlace*). Darunter versteht sich der Moment, an dem die rückblickende Erzählung die Anfangsszene der Narration einholt und keine chronologische Lücke zwischen Vorgeschichte und Erzählbeginn übriglässt, sodass die Handlung weitgehend linear weitererzählt werden kann.¹⁰

[A, erzählt im 3. Buch] Der junge Kleinadlige Pánfilo de Luján verliebt sich in Nise, Tochter seines Gastgebers und Beschützers in Toledo, stellt die Gegenseitigkeit des Gefühls sicher und läuft mit ihr fort, um sie der von der Familie arrangierten Ehe zu entziehen – dabei ist ihm nicht bewusst, dass ausgerechnet er der anvisierte Verlobte ist. Auf der Suche nach der Schwester Nise verliebt sich ihr Bruder Celio in Finea, ihrerseits Schwester des Pánfilo, und flieht mit ihr nach Frankreich.

[B, erzählt im 4. Buch] Nach einigen Etappen in Sevilla und Ceuta lässt sich Pánfilo freiwillig für die Kämpfe gegen die ‚Mauren‘ anwerben – auch deshalb, um sich von der Keuschheit abzulenken, die ihm Nise auferlegt hat. Er wird aber gefangen genommen und in Fes eingekerkert. Nise macht sich in männlicher Aufmachung auf die Suche nach ihm, setzt nach Fes über, lernt in wenigen Tagen Arabisch, erlangt das Wohlwollen des marokkanischen Herren Alí Jafer und erreicht, dass Pánfilo befreit wird. Angeblich soll er in Folge der Befreiung konvertieren, sodass er und Nise (alias Azán Rubín) Alís Töchter Fátima und Lela Axa heiraten können. Die zwei Töchter verlieben sich in Pánfilo und in die verkleidete Nise, die vortäuschen, ihre Liebe zu erwidern und sie überzeugen, zum katholischen Glauben zu konvertieren. Vor der Hochzeit sollen die zwei Paare nach Rom fliehen, damit Fátima und Lela im Rahmen des Jubiläumjahres vom Papst selbst

8 Dies sind die Titel bei Pfandl (1967) und Avalor-Arce (1973).

9 Die Anfangsszene, die *El peregrino en su patria* in Anlehnung an die *Aithiopiaka* entwickelt und die für die Gattung in Spanien prägend wurde, verdient eine eigene Besprechung im Kontext des Genres – s. hierfür 5.1.

10 S. González Rovira (1996), 211 (Anm. 6).

die Taufe erhalten können. Flucht und Wallfahrt gelingen; auf dem Seeweg zurück nach Spanien erleidet aber das fingierte Doppelpaar während eines Sturmes Schiffbruch in der Nähe von Barcelona. [*Verbindung zum abrupten Erzählbeginn*]

Buch 1: Nach dem Schiffbruch wird Pánfilo von einigen Fischern gerettet; er wird aber in einer Auseinandersetzung mit katalanischen Banditen verletzt, die die Ehre der Nise bedrohen, und muss erneut fliehen. Nach der Ankunft in Barcelona wird er irrtümlich des Banditenwesens angeklagt und verlebt zwei Monate im Gefängnis, wo er mit dem Herren Jacinto Freundschaft schließt. Als er befreit wird, ist er überzeugt, seine Geliebte verloren zu haben und entschließt sich zu einer Wallfahrt zum nahen Marienschrein von Montserrat, um die schmerzhafteste Erinnerung an die unglückliche Liebe zu besänftigen und diese zu vergessen.

Buch 2: Gemeinsam mit einem deutschen und einem flämischen Pilger legt Pánfilo den Bergweg zurück und begegnet mehreren Eremiten, die ihm ihre Lebensgeschichten erzählen. Ihm gelingt es jedoch nicht, den Gipfel mit der allerletzten Einsiedelei des Schreins zu erreichen, denn seine Weggefährten werden der Verführung und des Diebstahls beschuldigt und er muss nach Valencia flüchten.

Buch 3: In Valencia findet Pánfilo Nise wieder, die im Glauben, dass ihr Geliebter gestorben sei, den Verstand zeitweilig verloren hat und im Hospital de los Inocentes (im Volksmund „Haus der Irren“ genannt) untergebracht ist. [*Enthüllung der Namen der Protagonist:innen, bis dahin lediglich „peregrinos“ genannt*]. Vor dem Hospital trifft Pánfilo auch zum ersten Mal auf Celio, der ihm ahnungslos den Teil der Vorgeschichte erzählt, der in [A] wiedergegeben ist. Nach der langen Erzählung entscheidet der Protagonist, seinerseits den Wahn vorzutäuschen, um sich mit der nunmehr genesenen, aber immer noch für wahnsinnig gehaltenen Nise wieder zu vereinen.

Buch 4: Der Graf Emilio beabsichtigt, einige der ‚Verrückten‘ zur Unterhaltung seines Hofes mit nach Italien zu führen. Unter Anderen wählt er Nise aus, durchschaut während der Seefahrt ihre männliche Tarnung und verliebt sich in sie. Aufgrund eines erneuten Schiffbruchs entgeht sie aber dem Grafen und begibt sich auf eine Pilgerfahrt nach Marseille, wo sie Pánfilos Schwester Finea begegnet, der sie den Rest der Vorgeschichte erzählt [*B, mit Anschlusssequenz*]; dann kehrt sie nach Barcelona zurück. Währenddessen beginnt Pánfilo, durch Jacinto aus der ‚Irrenanstalt‘ befreit, den Rückweg von Valencia nach Barcelona, wird aber von der Justiz wegen der Vorfälle in Montserrat festgehalten.

Buch 5: Der Rhythmus der Narration steigt rasant und Pánfilo pendelt zwischen Valencia und Barcelona hin und her, wo er erfährt, dass Celio aufgrund einer Verwechslung Nise schwer verletzt hat. Zeitgleich muss er sich gegen seinen erzürnten Freund Jacinto verteidigen und verletzt ihn scheinbar tödlich. Verzweifelt und endgültig vereinsamt flieht er nach Saragossa, wird erneut zu Unrecht angeklagt, kehrt über Schleichwege nach Kastilien zurück und erreicht – nach einer Nacht in einem Spukhaus und einem kurzen Besuch im Monasterio von Guadalupe – das Gebirge in der Nähe von Toledo. Dort beginnt er als Hirte auf den Weiden zu arbeiten, die Nises Vater gehören. Zufällig findet ihn Nises älterer Bruder Lisardo, der nichts ahnt und ihn unter dem Namen Mauricio als

Page mit nach Toledo führt, wohin auch Nise zurückkehrt, die dank des hoffnungslos in sie verliebten Leandros die Erdolchung überlebt hat. Der Roman endet mit fünf Hochzeiten (zwischen Pánfilo und Nise, zwischen Celio und Finea, zwischen Jacinto und seiner langjährigen Geliebten Lucinda, zwischen Lisardo und Jacintos Schwester Tiberia, zwischen Leandro und Pánfilos jüngerer Schwester Elisa). Zuallerletzt kommen die Auflistung der zehn *comedias*, die intrafiktional für die Feier vorgesehen waren, und – einer gängigen frühneuzeitlichen Praxis entsprechend – die Ankündigung einer nie verfassten Fortsetzung.

Der Ersteindruck des Textes ist dominiert vom Titelbild (Abb. 1), das um die Gegenüberstellung der Gorgone des Neids („Velis nolis Inuidia“) mit einem Wallfahrer („aut Unicus aut Peregrinus“) organisiert ist. Auf den vermeintlichen Neid der Kritiker, der hier allegorisiert wiederauftaucht, war Lope bereits im Paratext der *Arcadia* (1598) eingegangen; die *peregrino*-Figur ist in Bezug auf seine paratextuelle Strategie indes eine Neuheit. Bereits bei der Betrachtung des Titelblatts und dann wiederum in den zahlreichen Zitaten sticht ihre Zentralität hervor; dabei ist die *peregrino*-Figur in der Abbildung scheinbar eindeutig als Pilger konnotiert – eine Gleichsetzung, die gängige Erwartungen zur verbreiteten Weltanschauung im katholischen Spanien des Siglo de Oro zu bestätigen scheint.

Zugleich haben eine Mehrzahl der Studien die Polysemie des *peregrino*-Begriffs unterstrichen. *Peregrinus* – aus *per agros*: ‚querfeldein‘ – bezeichnete im römischen Recht alle Menschen, die von außerhalb des *Ager Romanus* stammten, die somit keine römischen Bürger:innen waren und einem Sonderrecht unterlagen. Ab der Erweiterung der Bürgerschaft unter Kaiser Caracalla (212 u. Z.) dehnte sich dann die Bedeutung mit leichter Verschiebung von der Sphäre der Fremdheit zu der der Reise aus, sodass in den römisch-germanischen Gebieten und insbesondere im Frankenreich dann alle Reichsausländer:innen *peregrini* waren. Sie blieben als Fremde der grundlegenden Rechtlosigkeit ausgesetzt und bedurften einer Beschützer:in, bis auch unter kirchlichem Einfluss ein allgemeiner, kaiserlicher Subsidiärschutz eingeführt wurde, obwohl diesem nicht immer nachgekommen wurde.¹¹

Die semantische Unterscheidung zwischen ‚Fremder/Reisender‘ und ‚Pilger‘ war nicht unmittelbar gegeben und bedurfte der Zusätze *propter necessitatem* für die weltlich motivierte Reise oder *propter Deum* bzw. *propter devotionem* für die religiöse.¹² Selbst die spätere romanische Unterscheidung von *peregrinación* (*pèrègrination*, *peregrinazione*) und *peregrinaje* (*pèlerinage*, *pellegrinaggio*) hob die ursprüngliche Polysemie nicht auf: Während die volkssprachliche Variante *peregrinaje* die Spezialbedeutung ‚Pilgerschaft‘ aufweist, blieb die kultivierte

11 S. Schiemann (2000).

12 S. Cremades Ugarte (2004), 43–58. Außerdem war die Bezeichnung *peregrinatio propter devotionem* nicht auf Praktiken der Wallfahrt beschränkt: Sie wurde bspw. auch für die schottischen oder irischen Mönche verwendet, die im Frühen Mittelalter im kontinentalen Westeuropa missionierten. Vgl. Cremades Ugarte (2004, 62 f. S. auch Hahn (1973), 121 f.

peregrinación der ‚korrekte‘ Oberbegriff sowohl für ‚Reisen‘, ‚Irrfahrten‘ oder ‚Auslandszeiten‘ als auch für ‚Wallfahrten‘ und ‚Pilgerwege‘.¹³

Das semantische Feld reichte also noch im 17. Jahrhundert von ‚Ausländer‘ über ‚Reisender‘, ‚Wanderer‘ bis hin zum ‚Pilger‘. All diesen Bedeutungen gemeinsam ist der Sinn einer verunsichernden, oft bedrohlichen Fremde, dem einer Situation ausgeliefert sein, in der man nicht zu Hause ist und daher kein Recht für sich beanspruchen kann.¹⁴ Das Primat der Bedeutung als ‚fremd‘ spiegelt sich in der adjektivischen Verwendung für die Bezeichnung von etwas Seltsamem, im positiven oder negativen Sinne Außergewöhnlichem. Bei „Peregrinar: andar de romería o fuera de su tierra“ – wie der Eintrag im *Tesoro de la lengua castellana* des Sebastián de Covarrubias y Orozco bezeugt – handelte es sich also im Fall der Semantik der Pilgerschaft um eine Erweiterung der Bedeutung des *peregrino*-Begriffs, der nicht auf die besagte Semantik reduziert werden kann.¹⁵

Der Polysemie entsprechend spielt auch Lope im Vorwort mit der Metaphorik des *peregrino* und stützt sich dabei auf eine Reihe literarischer Traditionen, die zum frühneuzeitlichen Kulturgut gehörten.¹⁶ Über Lopes tatsächliches Aufgreifen diskursiver Muster hinaus bedingt die prinzipielle Anschlussfähigkeit an diese Traditionen, dass bei der Rezeption des Textes mit seiner starken Zentrierung auf die Figur der *peregrinatio* zahlreiche Folien aus dem literarischen Reservoir und entsprechende Assoziationen aktiviert werden konnten.

Dabei handelt es sich erstens um die geistlich-religiöse Deklination der für die *peregrinatio* typischen Entfremdung, die von der Figur des Wallfahrers suggeriert wird und die in der Tat dennoch nicht zwangsläufig mit der Praxis der Pilgerfahrt einhergehen musste: Die *peregrinatio vitae* biblischer Herkunft, welche die Prekarität des kurzen Menschenlebens mit einer langwierigen Wanderschaft vergleicht, bezeichnete anfänglich eher die Entfremdung vom Reich Gottes im irdischen Le-

13 S. Hahn (1973), 15–22.

14 In den Worten von Hahn (1973), 19 f.: „[...] the precarious condition which is potentially the stranger’s lot everywhere and at all times. Not only is the stranger naturally disadvantaged because of his lack of familiarity with the foreign country, but its dilemma may be aggravated by the legal disadvantages imposed on him. It is not surprising that the man of the antiquity should be highly preoccupied with the status of the stranger to the extent of seeing in him the stuff of human drama [...]“.

15 S. Covarrubias (1611), fol. 585r. Zu Recht verweist Ehrlicher (2010), 109 (Anm. 277) darauf, dass es auf die Polyvalenz des Begriffs und nicht auf die Hierarchisierung seiner Bedeutungen ankommt – auch wenn er mit Verweis auf Covarrubias’ „peregrinación“ (schlicht als „la romería“ definiert) einer Forschungslinie folgt, die eine mittelalterliche Spezialisierung der *peregrino*-Semantik auf die Pilgerschaft behauptet, wofür ich keine Belege finden konnte. S. bspw. Cremades Ugarte (2004), 60 mit Verweis auf Hahn (1973). Zeitgenössische lateinische Wörterbücher wie Fernández Palencia (1490) oder Nebrija (1540) verzeichnen jedenfalls nur die breite Bedeutung.

16 Zu Lopes Spiel mit der *peregrino*-Figur im Vorwort, s. Ehrlicher (2010), 299–309.

ben als einen bestimmten Weg zum jenseitigen Ziel.¹⁷ Diese passive *peregrinatio* erforderte Akzeptanz durch die Gläubigen; daraus folgte aber nicht ihre aktive Übernahme in der Form der Askese oder der Wallfahrt.¹⁸

Zweitens handelt es sich um die *peregrinatio amoris*, bei der es die Macht der Liebe ist, die sowohl die Erfahrung, preisgegeben und ausgeliefert zu sein, als auch das Unternehmen einer Reise oder sonstiger Tat als Beweis der Hingabe an die Geliebte begründet – eine Macht, die sich, ähnlich wie das Schicksal, der Kontrolle entzieht. Hier spielen die Traditionen der troubadourischen und petrarkistischen Lyrik eine wesentliche Rolle, die die Mühsale und Sehnsüchte der problematischen, verweigerten Liebe anhand von Weg- und Exilmetaphern beschreiben.¹⁹ Auf der Seite der Erzählliteratur lassen sich hier die in 3.1 erwähnten Liebes- und Abenteuergeschichten etwa der *Apollonius*- und *Filocolo*-Tradition situieren – teilweise mit einer Verbindung von Liebesgeschichte, Ritter- und Pilgerschaft, wie im Fall von *El Caballero del Sol o sea la Peregrinación de la vida del hombre puesto en batalla* des Pedro Hernández de Villaumbrales (Medina del Campo, 1552), von *Caballería Christiana* des Fray Jaime de Alcalá (Valencia, 1556; Alcalá de Henares, 1570) oder von Fray Alonso de Soria *Historia y milicia cristiana del caballero peregrino, conquistador del cielo* (Cuenca, 1601).²⁰

Und drittens ist es die *peregrinatio artis*, die im Allgemeinen die ‚Obdachlosigkeit‘ des Künstlers und seine Abhängigkeit von Mäzenen bezeichnet. In Lopes spezifischem Fall ist sie – wie es näher zu sehen sein wird – mit einer Aufwertungsstrategie der *verba peregrina* verbunden, die auf die Aristoteles- und Quintilian-Rezeption in der Spätrenaissance abhebt. Demnach konnte im italienischen Manierismus ein extravaganter und daher herausragender künstlerischer Ausdruck als *peregrino* (‚fremd‘ im Sinne von ‚außergewöhnlich‘) positiv gekennzeichnet werden.²¹ Im Anschluss an diese Tradition stilisiert Lope im Titelbild sein Werk sowie sich selbst als „Aut Unicus aut Peregrinus“.

17 Ein berühmtes Zitat, das auch Lope am Ende von Buch 4 wiederaufnimmt, stellt *Qohelet* 6,12 dar: „quid necesse est homini maiora se quaerere cum ignoret quid conducat sibi in vita sua, numero dierum peregrinationis suae, et tempore quo velut umbra praeterit?“.

18 So wies das reformatorische Denken diese Praktiken im Namen des Grundsatzes zurück, dass der Mensch nicht durch die eigenen Werke das Seelenheil befördern kann, weil sich Gottes Allmacht nicht beeinflussen ließe – die Missbilligung der Wallfahrten als abergläubisches und vom Risiko der mundanen Ablenkung bedrohtes Unterfangen war auch im Katholizismus zu finden und wurde etwa durch Erasmus oder Villalón vertreten. Vgl. Hahn (1973), 114–130; Ehrlicher (2010), 101–105 mit Verweis auf Kötting (1988), Schreiner (1992), Redondo (1988a) und García Salinero (2000).

19 Ein Überblick dazu in Hahn (1973), 63–71. Die petrarkistische Verwendung der *peregrino*-Metapher zeichnen Vilanova (1952) und Manero Sorolla (1990) nach.

20 S. Vilanova (1949), 111. Zu den *caballerias a lo divino*, wie sie Gayangos y Arce (1874) nennt, s. Civil (2008).

21 S. Nitsch (2000), 356–366, mit Verweis auf die *Poetik* 1458a; *Institutio oratoria* 1, 5, 55–58 und auf Weise (1950), 321–403. S. auch Avalor-Arce (1973), 32. Eine ähnliche Besetzung von Fremdheit und Fremdartigkeit mit (typologisch zu verstehendem) Manierismus liegt im Mittelhochdeutschen bzgl. des Begriffs ‚wilde‘ vor: s. Köbele (2018).

Als Figur des Reisenden oder Wanderers bietet der *peregrinus* zudem Anchlüsse an weitere literarische Traditionen, wobei die wichtigste in den epischen *peregrinationes* insbesondere des Odysseus und Aeneas besteht – diese wurden in den Übersetzungen und Kommentaren oft als *peregrini* bezeichnet, was die in 3.2 besprochene Rezeption der *Aithiopika* als Epos bekräftigte.²² Über die epische Irrfahrt hinaus verzweigen sich außerdem Assoziationen in die Richtung der Reise- und Erkundungsliteratur sowie auf einen losen Cluster von Texten hin, die die Themen der *peregrinatio*, der Reise, der Erkundung und der Pilgerschaft verbinden. Es ist hier von *El viaje de Turquía. La odisea de Pedro de Urdemalas* (1557) sowie von Bartolomé de Villalba y Estañas *El pelegrino curioso y grandezas de España* (1577) die Rede, zwei Texten, die die Pilgerschaft als Strukturierungs- und teilweise als Absetzungsmodell für weltlich orientiertes Reisen in den Dienst nehmen.²³ Hinzu kommt auch Antonio de Saavedra Guzmán's *El peregrino indiano* (1599), ein zeithistorisches Versepos über das Unterfangen des Hernán Cortes, bei dem eine intratextuelle Verbindung zu Lope nachweisbar ist, der ein Begleitsonett für den Autor verfasste („Vn gran Cortes, y vn grande cortesano“).²⁴

Diese Vermengung unterschiedlicher Deklinationen der *peregrinatio* lässt sich generell in anderen Texten der Zeit beobachten, die in der Forschung als nächste Vorgänger von Lopes *Peregrino* gelten. In einer thematischen Affinität zur *peregrinatio amoris* in Iacopo Caviceos *Libro del Peregrino* (1508) und Hernando Díaz de Valdepeñas' *Los honestos amores de Peregrino y Ginebra* (dessen spanische Plagiat-Übersetzung; 1516), die Lopes Titel sofort hervorrufen konnte, stehen sowohl Alonso Núñez de Reinosos *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de la sin ventura Isea* (1552) als auch Jerónimo de Contreras' *Selva de aventuras* (1565/1583), die das Thema jeweils im Zeichen der Irrfahrt und der erkundenden Wanderung artikulieren. Beide Texte verdienen eine gesonderte Besprechung in 5.2. In diesem Kontext verweise ich nur darauf, dass Reinosos Roman der erste spanischsprachige ist, der das Modell des griechischen Abenteuerromans (Tatios' *Leukippe und Kleitophon*, 2. Jahrhundert u. Z.) übernimmt, während Contreras die Figur eines Liebenden entwickelt, der sich zum Trost über seine Liebesenttäuschung auf eine Wanderreise begibt und sich nur teilweise das Pilgergewand anlegt.

- 22 S. Lara Garrido (2004), 119–121 zum epischen Modell beim *Peregrino*. Einige Beispiele dieser Übersetzungspraxis bei Vilanova (1949), 115–118. Zu den frühneuzeitlichen spanischen Vergil-Übersetzungen, s. Alvar Ezquerro (2016).
- 23 S. Ehrlicher (2010), 104–116 mit Verweis auf den ‚protoliterarischen‘ Status der zwei Texte, die nie veröffentlicht wurden; beide zeugen laut Ehrlicher von den zahlreichen weltlichen Implikaten der *peregrinatio* und widersprechen somit der Vorstellung einer monolithischen Orthodoxie. Zum möglichen Einfluss der Reiseliteratur i. A. in der *helenizante* s. auch Ferreras (2009), 311–315.
- 24 Saavedra Guzmán (1599), fol. §§4^r. Zu diesem losen Netzwerk zählt Gayangos y Arce (1886), VI auch spätere Texte wie *El viaje del mundo* des *conquistador* Pedro Ordóñez de Ceballos (1614) oder *El Caballero venturoso* von Juan Valladares de Valdelomar (1617), wodurch noch stärker ritterlich-abenteuerliche Elemente in die Konstellation eindringen.

So bot die *peregrino*-Figur ein reiches Spektrum an literarischen Anschlüssen und Verweisen auf unterschiedliche, teilweise weit in der Vergangenheit zurückliegende Traditionen. Zugleich war sie aber auch für eine Reihe von Anspielungen einsetzbar, die der Lebenswelt des Autors und seiner Zeitgenoss:innen deutlich näher kam. Insbesondere ermöglichte der *peregrino* ein Spiel zwischen der Hauptfigur, dem Text selbst und seinem Autor, der dadurch eine mehrfache Selbststilierung auslösen konnte.

Auf dem Titelbild selbst stellt Lope das eigene Wappen mit neunzehn Türmen zur Schau, das er zum ersten Mal auf dem Titelblatt der *Arcadia* (1598) benutzt hatte: Es befindet sich zwischen den zwei lateinischen Sprüchen, sodass es metonymisch die Stelle des Autors in einem Text-und-Bild-Satz einnehmen kann: „Velis nolis invidia, [Lope est] aut unicus aut peregrinus“, nämlich „Ob du willst oder nicht, Neid, [Lope, Nachfahre des Hauses del Carpio, ist] entweder einzigartig oder ja außergewöhnlich“. ²⁵ Dem entspricht der Prolog, in dem Lope sich als ausgezeichnet, jedoch verleumdeter Autor stilisiert: Das Wappen mit seinem durchaus fiktiven heraldischen Ausweis hatte ihm bereits beim ersten Erscheinen 1598 den Spott seiner Gegner eingetragen. ²⁶ Durch die Paratexte entwirft Lope somit ein Bild des *auctor peregrinus*, das die Begleitsonette noch verstärken: Sowohl Juan de Piña als auch Alonso de Salas Barbadillo setzen ihn mit seiner Figur gleich („El Peregrino gallardo / de este libro es propio nombre / y para eterno renombre / Lope de Vega o Belardo“ bzw. „[...] vos, Belardo, en Madrid, patria dichosa / [...] en vuestra patria peregrino fuistes“). ²⁷ Der Bezug auf Lopes Federamen „Belardo“, der das empirische und das poetische Ich des Autors zusammenführt, und die Tatsache, dass Pánfilo seinen Familiennamen mit Lopes Liebhaberin Micaela de Luján teilt, die als „Camila Lucinda“ unter den vermeintlichen Autor:innen der Widmungssonette figuriert, sanktionieren Lope als *peregrinus amoris* sowie als außergewöhnlich erfolgreichen, jedoch vom Machtzentrum des Landes nicht gebührend anerkannten Dichter, der somit das Schicksal des Protagonisten teilt, ein *peregrino en su patria* zu sein. ²⁸

Elizabeth Wright hat gezeigt, wie Lope hier die Bildlichkeit des *peregrino* als flexible Metapher aufgreift, um einer äußerst prekären Lage strategisch zu begegnen, die die meisten Künstler seiner Zeit mit ihm teilten. Autoren aus bescheidenen Verhältnissen ermöglichte der prekäre Weg der Patronage zwar den sozialen Aufstieg, aber dies geschah in der Regel in vernichtender Abhängigkeit von den Mäzenen und auf Kosten der Verdrängung der niedrigeren Aspekte von Herkunft

25 S. Hartzenbusch (1862) sowie Avalle-Arce (1973), 18–20 und Ehrlicher (2010), 303.

26 „Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diecinueve torres del escudo / porque, aunque todas son de viento, dudo / que tengas viento para tantas torres...“ schrieb Luis de Góngora in einem Sonett (s. Góngora (1992), 261).

27 Lope (2016), 134 bzw. 112.

28 S. Lara Garrido (2004), 110–113. Peyton (1971), 34 hebt hervor, dass Lopes Auflistung der „ingenios de España“ im Buch 4 (Lope (2016), 523–538) kaum zeitgenössische Versdichter und Lyriker enthalte, was von Lopes Kampfkurs gegenüber der Konkurrenz zeuge. Auch González-Barrera (2011) verweist auf Lopes Unbeliebtheit bei vielen anderen Dichtern.

und Erfolg. So war es auch im Fall von Lope: Er stammte aus einer Stickerfamilie und hatte durch die Heirat mit der Tochter eines Wurstwarenhändlers finanzielle Absicherung gesucht. Zugleich versuchte er jedoch, sich als Nachfahre des legendären Helden Bernardo del Carpio zu stilisieren und den eigenen primären Erfolg in der ‚ehrlosen‘ Welt des Theaters als nachrangig gegenüber edleren literarischen Formaten wie dem des Epos oder der Lyrik darzustellen.²⁹ Die *peregrinatio* des frühneuzeitlichen Künstlers und Schriftstellers sieht Wright in dieser notgedrungenen Situation der Entwurzelung, der Entfremdung und der Abhängigkeit, die sich Lope aktiv und exemplarisch mit der Metaphorik der Pilgerschaft als zielgerichtete Schwellensituation aneignete.³⁰

Mit dieser Strategie reagierte er auf die Herausforderungen einer Umbruchzeit, die nicht nur Literaten in eine heikle Lage versetzte. Nur sechs Jahre zuvor hatte Philipp III. 1598 den spanischen Thron bestiegen. Zusammen mit der Krone hatte der junge König jedoch auch eine Reihe von schweren Niederlagen im Krieg gegen England sowohl im Mittelmeerraum als auch in den überseeischen Kolonien geerbt, sowie eine hoch verschuldete königliche Kasse, deren weitere Finanzierung die kastilischen *cortes* strikt verweigerten. Anstelle einer Krönungsfeier verlangte es die spanische Praxis, dass der König vor den wichtigsten Machttägern der jeweiligen Regionen einen Eid ablegte, die jeweiligen Privilegien und Bräuche zu respektieren. Philipp hatte diese Gelegenheit genutzt, um eine symbolische Inbesitznahme seines Reichs zu inszenieren: eine Reise des Hofes durch Kastilien, Aragon, Katalonien und Valencia, die mehrere Monate andauerte und wie eine Pilgerfahrt strukturiert war – mit Etappen bei Schreinen und religiösen Stätten wie Montserrat oder der Virgen del Pilar und in Abstimmung mit dem kirchlichen Kalender. Diese königliche *peregrinatio*, die durch bombastische und theatralische Machtinszenierungen charakterisiert war, hatte es ihm ermöglicht, von den ‚fremden‘ *cortes* von Katalonien, Aragon und Valencia die Gelder einzuwerben, die ihm in Kastilien verweigert geblieben waren. Außerdem konnte er dadurch die Herrschaft der Krone in Gebieten affirmieren, die wenige Jahre zuvor gegen seinen Vater aufbegehrt hatten. Und schließlich gelangte es ihm, die Autorität und Macht gegenüber ehemaligen einflussreichen Höflingen öffentlich kundzutun, mit denen er seinen *valido* Francisco de Sandoval y Rojas vom Hause Denia ausgestattet hatte, indem er ihm den Titel ‚Herzog von Lerma‘ verlieh. Die Reise des Königs kulminierte am Ostersonntag 1599 in Valencia, als er Margarete

29 Genau auf diese „ehrlosen“ Seiten von Lopes Biografie legt die Kritik Góngoras an der Selbstinszenierung Lopes auf dem Titelblatt der *Arcadia* den Finger; das oben zitierte Sonett endet nämlich wie folgt: „No le dejéis en el blasón almena. / Vuelva a su oficio, / y al rocín alado / en el teatro sáquele los reznos. / No fabrique más torres sobre arena, / si no es que ya segunda vez casado / quiera volver las torres en torreznos“ – Góngora (1992), 261. Zur Erfindung von Genealogien s. Redondo (1988b).

30 S. Wright (2001), 15–23, bes. 23: „[...] literary careers in the early modern period often took shape after writers shed inherited identities [...] writers [were] uprooted from artisanal or middle-class backgrounds. Of course, purposeful deracination underlies the liminal phase of pilgrimage“.

von Österreich und seine Schwester Eugenia den Erzherzog Albert von Österreich heirateten, um die Verbindung zum österreichischen Zweig des Hauses Habsburg zu bekräftigen – als weiteres Zeichen der Auszeichnung war Lerma der künftigen Königin am Hafen von Barcelona persönlich entgegengekommen und hatte sie zur Hochzeit in Valencia eskortiert.³¹

In einem höfischen Milieu, das im Gegensatz zu den Zeiten von Philipp II. deutlich öffentlicher gestaltet und durch Selbstinszenierung und Performance geprägt war, war Theatergeschick von erheblichem Vorzug und Lope verstand es, sein Bühnentalent strategisch einzusetzen, um sich die Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs und der finanziellen Absicherung zu gewähren. 1599 trat er in den Dienst des Pedro Fernández de Castro y Andrade, Marquis von Sarria, Priego und Montalbán – Schwiegersohn von Lerma, Adressat des *Peregrino* und später Graf von Lemos – und begleitete ihn durch die Feierlichkeiten. Er komponierte *Las fiestas de Denia* als Chronik des königlichen Besuchs des Hauses, in der er sich selbst als *peregrinus amoris* stilisierte, der sich nach seiner Schutzherrin, Gräfin von Lemos, sehnte. Anlässlich des Karnevalsdienstags trat er auch in den komischen Zügen des Botarga auf, in bunt geflickter Kleidung, von der Fleischstücke herabhängen, während er in einem weiteren *romance* („a las venturosas bodas que se celebran en la insigne ciudad de Valencia“) über die Hofleute ironisierte, die sich verschuldet hatten, um mit dem gebotenen Prunk an den Feierlichkeiten teilnehmen zu können. Schließlich nahm er die Tätigkeit als Dramaturg wieder auf und ließ zwei *comedias* aufführen, in denen er die höfische Gesellschaft kommentierte, in die er sich so erfolgreich eingefügt hatte („El Argel fingido y el renegado de amor“ und „El rústico del cielo“).³²

Dennoch hatte sich der Aufstieg in die Zentren der Macht als äußerst prekär erwiesen. Nur zwei Jahre nach der triumphalen *peregrinatio* von Philipp III. hatte Lerma veranlasst, dass der Sitz des königlichen Hofes, der sich seit 1561 – offiziell nur provisorisch – in Madrid befand, nach Valladolid versetzt wurde. Für den Madrider Lope, der unter Lebensgefahr der zweijährigen Verbannung aus Kastilien getrotzt hatte und der seit seiner Rückkehr 1590 zwischen dem Haus seiner wohlhabenden Ehefrau Juana de Guardo und der Hauptstadt des Theaters gelebt hatte, in der er eine Beziehung zu Micaela de Luján führte und dem Marquis diente, kam diese Entwicklung einem Desaster gleich. Im Gegensatz zu anderen Literaten wie Góngora, Cervantes und Quevedo folgte er dem Hof nicht in die neue Hauptstadt. 1601 erschien in Sevilla indes un *pliego suelto* mit dem Titel „Cuatro romances nuevos muy curiosos compuesto todo por Lope de Vega“ – eine Veröffentlichung, deren Zuschreibung ungewiss ist, die aber die starke Assoziation des Namen Lopes mit Madrid zeigt. Im Text beklagt ein in der Gestalt einer Dame personifiziertes Madrid die Abwesenheit des geliebten Königs, der sie zugunsten anderer ignoriert, und nimmt in diesem Narrativ der entfremdeten Liebenden jene Verbindung von *peregrinatio amoris* und *peregrinatio artis* wieder auf, die bereits

31 S. ebd., 52–57.

32 S. ebd., 57–67 und Peyton (1971), 42–49.

Las fiestas de Denia erprobt hatte. Eine solche ‚Poetik des Exils‘ prägt auch die Bündelveröffentlichung von *La hermosa de Angélica* gemeinsam mit den *Rimas* und mit einer zensierten Version der *Dragontea* 1602: Die dort geschilderte Topik der abwesenden Geliebten wird mit der Abwesenheit des Königs parallelisiert, wobei *La Dragontea*, die ursprünglich dem jungen Philipp III. gewidmet gewesen war, dem Patron Juan de Arguijo umgewidmet wurde, der aber eher als Ersatz für den nun fern lebenden Monarchen dienen musste. Schließlich wagte es Lope, dessen Ruhm und Erfolg insbesondere dank des Theaters bemerkenswert gewachsen waren, im Rahmen eines poetischen Wettbewerbs in Toledo den König selbst zur Unterstützung der Dichter zu ermahnen, indem er sich implizit als Vergil des spanischen Augustus präsentierte.³³

So hatte Lope, der mit tatsächlicher wie metaphorischer Verbannung sowie mit der Volatilität gesellschaftlichen Standes umfangreich Erfahrung gesammelt hatte, bei der Erscheinung des *Peregrino* 1604 bereits eine Strategie der Selbststilisierung als hochprofilierter literarischer Exilant, als *peregrino en su patria* entworfen, der mit der Kraft der eigenen literarischen Tugend auf die Launen der *fortuna* und auf jene der Mächtigen sowie auf den Neid der Rivalen reagierte. Seine Selbstdarstellung im *Peregrino* scheint dieser Strategie zu folgen, indem der Text durch die Wahl der Räume und Modi der *peregrinatio* religiöse Orthodoxie, Huldigung der Machthaber und künstlerische Außergewöhnlichkeit kombiniert.

Letztere Eigenschaft erkennt zuerst der Freund und Zensor Tomás Gracián Dantisco, der in seiner *Aprobación* Lope neben dem schon gängigen Beinamen „fénix“ auch mit der Bezeichnung „autor tan peregrino“ belegt.³⁴ Danach beginnt Lope selbst das Spiel mit der Polysemie und mit den Bedeutungsebenen. In der Widmung an den einflussreichen und äußerst vermögenden Marquis de Sarria verpflichtet er das Bild der religiösen Wallfahrt mit dem des Bittbesuchs bei dem Mäzen– in einem Satz mit dreifacher Verwendung des *peregrino*-Begriffs stellt er sich sogar mit dem Marquis gleich, indem er sich und ihn ungeachtet der Abstammung in dem je eigenen Wirkungsbereich als selten begabt darstellt: „[...] que si a tan peregrino príncipe y bienhechor mío no he podido dar peregrinas grandezas, hele dado a los menos desdichas peregrinas“.³⁵

In diesem Schlusssatz kommt das Binom *peregrino-desdichas* ins Spiel, das den Kern der Poetik des Textes bildet, wie es in 4.2 und 4.3 zu zeigen gilt. Darauf insistiert Lope am Ende des Prologs, indem er sich auf die depossedierten Züge der *peregrinatio* fokussiert. Dort steht der *Peregrino* für den Protagonisten und den Text zugleich: Im Einklang mit der ciceronianischen und horazischen Lehre bietet seine Geschichte „deleite“ sowie „provecho“; dabei gehören seine Kleider

33 S. ebd., 67–74 und Ehrlicher (2010), 306. Wie sich Lopes Strategie in den 20er Jahren des 17. Jhd. veränderte, diskutiert Cipriano López (2023).

34 Lope 2016, S. 88.

35 S. Ehrlicher (2010), 305 und Lope (2016), 89 f. Der Marquis, künftiger Graf von Lemos, zweifach verwandt mit dem Herzog von Lerma und aus dem gleichen Haus wie der Herzog von Sessa (Lopes späterer Patron), war aller Wahrscheinlichkeit nach einer der fünf wohlhabendsten Menschen in Spanien. S. Wright (2001), 57, 74, 155 (Anm. 41).

sowie seine Zeilen nicht gekürzt, denn es lohne sich nicht, aus Sackleinen Lumpen abzuschneiden. Er wird als ein Bescheidener geschildert, der Hunde bzw. Gegner und Kritiker vielmehr mit dem „pan de su limosna“ als mit dem Wanderstock jagt, und der mit dem Respekt behandelt werden soll, der gemäß den Gesetzen der *xenia* und den biblischen Geboten Ausländern und Reisenden gebührt:

¿qué cosa más vil y reputada a infamia entre todas las naciones que tratar mal los peregrinos? Pues Dios dijo en el Éxodo: *Aduenam non contristauis, neque affliges eum aduenae et peregrino molestus non eris; scitis enim aduenarum animas, qui et ipsi peregrini fuistis in terra Aegypti.*³⁶

Im poetischen Zwiegespräch der drei Sonette, die dem Vorwort abschließend folgen, verstärkt sich der Akzent auf die *peregrinatio* im Sinne eines Unglücks, sich von der Heimat fern oder gar entfremdet zu befinden: Während Juan de Piña das Wort ‚peregrino‘ im Sinne des weitgehend positiv konnotierten Erstaunlichen verwendet, insistieren die Verse Lopes und des *Peregrino* selbst auf die etymologisch ursprüngliche Bedeutung des Begriffs und auf die damit einhergehenden *desdichas*.³⁷ Auch ein späterer Verweis auf den *Peregrino* im zweiten Teil von *La Filomena* verstärkt nachträglich die Zentralität der Unbilden in einer undankbaren Heimat:

Mas como nunca paga lo que debe / la Patria, dexé aparte / la trompeta de Marte / y canté las desdichas / de un Peregrino en ella, / mejores para dichas/ de quien tuvo en nacer la misma estrella.³⁸

Zugleich wird diese Sinnfigur des Destituierten durch die Bildlichkeit des Pilgers vermittelt, sodass sich die Frage stellt, inwieweit Lope auch den religiösen Normen seiner Zeit seine Huldigung darbringt. Auf diskursiver Ebene ist der Text einschließlich der *autos* reich an Ausschweifungen, wenn nicht gar Tiraden, die Kenntnis und tendenzielles Einverständnis mit dem katholischen Dogma der Zeit bezeugen.³⁹ Ein Blick auf die Handlung verrät aber schnell, dass diese ideologische Überlagerung weder allegorisch noch mit der Umgestaltung als Exemplum in die Tiefenstruktur der Erzählung eingreift. Das pilgernde Liebespaar und insbesondere Pánfilo bleiben den eigenen Leidenschaften treu ergeben; weder erleben sie eine Konversion zu einem frommeren Leben, das über den eigenen Vorteil und ein nominales Bekenntnis hinaus ginge, noch gelangen sie zu einer nennenswerten Einsicht über die eigenen Fehler – bis auf die eher komische Entdeckung, dass am Ursprung der Flucht und der Entdeckung ein Missverständnis lag.⁴⁰ Zudem finden

36 Lope (2016), 132 f.; das Zitat stammt aus *Exodus* 22, 21; 23,9.

37 Lope (2016), 134–137; s. dazu auch Ehrlicher (2010), 306.

38 Lope (1621), fol. 48, zit nach Peyton (1971), 47. Zur Selbstdarstellung im Prolog i. A. s. Peyton (1971), 28–49.

39 S. Descouzis (1976), bes. 132–136, und jeweils Lope (2016), 252–260, 266–269, 366–370, 605–607. Für eine Interpretation des ersten *auto* *El viaje del alma* im Lichte der Gegenreformation s. Küpper (1990), 104–125; Poppenberg (2003), 29–37. Vgl. Vuelta Garcia (2021).

40 Auch Studien, die im *Peregrino* eine strukturelle Transformation des griechischen Erzählmusters im Sinne der gegenreformatorischen Weltanschauung ermitteln, konstatieren zu-

die *autos* mit ihrer symbolischen Überlagerung keine Entsprechung in der Erzählung und beschränken sich auf eine vage Resonanz in den Motiven der Reise, der Heirat, der Rückkehr des verlorenen Sohnes. So ist es nur folgerichtig, dass das harmonische Ende der Erzählung nicht in der Apotheose eines fünften *auto* aufgeht, das die diesseitige Liebe in eine jenseitige Liebe sublimiert, sondern in der Erwähnung von acht bis zehn *comedias*, wie Hanno Ehrlicher überzeugend gezeigt hat.⁴¹

Ehrlicher verweist darauf, dass selbst die Pilgerfahrten in der Narration nicht im Hinblick auf eine transzendente Bedeutung funktionalisiert werden: Die Wallfahrt nach Rom anlässlich des Jubiläumsjahrs dient als bloßer Vorwand, um die marokkanischen Verlobten von der Flucht zu überzeugen und zugleich die unerwünschte Heirat zu retardieren, während der Besuch des Klosters von Guadalupe weniger als Einlösung des kurz zuvor abgelegten Gelübdes, sondern vielmehr als dekontextualisierte und beiläufige Ausstellung einer von vielen spanischen Heiligenstätten charakterisiert wird, die dem Autor die Gelegenheit gibt, seine poetische Tüchtigkeit mit einem Versgebet in *décimas de pie forzado* zur Schau zu stellen.⁴² Auch der wichtigste Pilgerweg zum Montserrat, der fast das gesamte zweite Buch einnimmt und währenddessen die stärksten Bekenntnisse zu Spanien als Bollwerk des Katholizismus stattfinden, bietet kaum mehr als eine Ansammlung von Wundergeschichten. Dabei zeigen die Exempel, die die Einsiedler erzählen, keine direkte Beziehung zu Pánfilos Geschichte – vielmehr werden die Pilgerfahrt und die wundersame Erzählreihe durch die ‚Realität‘ des Pilgerdaseins vor ihrer Vervollständigung unterbrochen, als die Weggefährten aufgrund ihrer Herkunft und ihres Erscheinens des Diebstahls und der Verführung beschuldigt werden. Dass die Pilgerfigur nicht in idealisierten Zügen präsentiert wird, entspricht der Ambivalenz einer Wallfahrtpraxis, deren Wertung zwischen frommem Akt, gefährlicher Ablenkung und Hinwendung zur Welt oder gar zur Kriminalität oszillierte, bis Ende des 16. Jahrhunderts die Pflicht zur Beglaubigung durch kirchlichen Ausweis sowie das Verbot der Pilgerkleidung mit den traditionellen Symbolen wie Jakobsmuschel, Pilgerstock und -hut oder Pelerine als Einschränkungen eingeführt wurden.⁴³

gleich ein ‚Scheitern‘ bzw. eine ‚Unreife‘ dieser vermeintlichen Umdeutungsbewegung (s. Deffis de Calvo (1999), 52 f., 61; Lara Garrido (2004), 115–119; vgl. Küpper (1990), 102–104). Anders bei Meunier (2010), dessen allegorische Lektüre jedoch eine Vielzahl an Voraussetzungen erfordert, die schwer vertretbar sind.

41 Ehrlicher (2010), 324.

42 „Monserrate, el Pilar, la Peña de Francia, la Cabeza, el Sagrario de Toledo, la Antigua de Sevilla, el Puche de Valencia, la Atocha de Madrid, la Caridad de Illescas y el insigne Guadalupe, donde llegó Pánfilo, atravesando montes como yo sus fortunas“ – Lope (2016), 608 sowie „Oh, viña de Engadí, no de Nabot!“ (ebd., 609 f.). S. Ehrlicher (2010), 318–320.

43 S. jeweils ebd., 320 f. und 102–115. Zu den Kontrollmaßnahmen s. auch Arribas Brienes (1999) und Dünne (2004); zu Pilgerschaftsmarken in Europa s. Rasmussen (2021), 119–154.

Die Anbindung an den gegenreformatorischen Glauben bleibt also auf der Ebene einer diskursiven Überlagerung angesiedelt, wobei die biblischen Zitate am Ende der Bücher sehr grob gewählt wirken, nach dem Prinzip der losen Verbindung mit der *peregrinatio* und ohne systematischen Bezug auf das Erzählte, so dass sie weniger ein Mittel zur Interpretation und zum Kommentar der Geschehnisse als vielmehr einen gelehrten Verweis auf den traditionellen Wissensschatz darzustellen scheinen.⁴⁴ Wie eine solche Bespielung von Pilgerschaft, Devotionsformen und Bibelwissen zu interpretieren sei, suggeriert laut Ehrlicher die autoaffirmative Strategie im Prolog, der auf die Inhalte der erzählten Geschichte kaum verweist und in der Zurückweisung jeglicher Kritik auffällig egozentriert wirkt. Ein ähnliches Selbstbehauptungsinteresse scheint auch ein wesentlicher Bestandteil von Lopes Umgang mit religiösen Inhalten zu sein, wobei das Glaubensbekenntnis mit weltlichem und sozialpragmatischem Heil, Macht, Ruhm und Ansehen einhergeht und die Konformität des Autors mit den sozialen Normen sowie seine Tauglichkeit für die Zwecke der politischen Herrschaft ausgestellt wird, anstatt etwa deren Legitimität kritisch zu betrachten oder die weltlichen Zustände zu transzendieren.⁴⁵

Ein ähnliches Interesse ließe sich hinter der Wahl der zeitgenössischen „*patria España*“ als Schauplatz der *peregrinatio* vermuten. Ganz konkret bildet die Hauptachse der Erzählung ausgerechnet jene Strecke zwischen Barcelona und Valencia ab, auf der Margarete von Österreich dem König zur Hochzeit entgegengeehrt war, und inkorporiert den ebenso von Philipp III. besuchten Marienschrein von Guadalupe. Dabei wird die königliche Heirat explizit erwähnt, bietet sie doch den Anlass für die Inszenierung des *auto* „*Las bodas del alma e del amor divino*“ und somit für die Verschmelzung des politischen mit dem religiösen Horizont der Liebeserzählung. In der Tat enthält der Roman nicht wenige Passagen, die eine Glorifizierung des habsburgischen Spaniens vermitteln, ob direkt oder durch Vergleich mit fremden Ländern: Beispielsweise beklagt der deutsche Pilger, dem Pánfilo auf dem Weg nach Montserrat begegnet, die ‚religiösen Fehler‘ seiner reformierten Landsleute, indem er die Vorteile seiner Zuflucht in der „*católica España*“ gegenüber der „*mísera y infelícísima tierra*“ der Reformation sowie die Einführung der Inquisition lobt.⁴⁶ Einer der Internierten in Valencia wiederum lobt das Land hinsichtlich des rechten Glaubens, denn ein optimal glückliches Leben erforderte

44 In einem Fall beging Lope sogar einen Zuordnungsfehler, indem er in der ersten Ausgabe für das Zitat am Ende des ersten Buches „*Gen 23,4*“ anstatt von „*Gen 47*“ angab.

45 S. Ehrlicher (2010), 307 f. mit Verweis auf Giuliani (2004). S. auch Dünne (2011), 29, 324 bzw. 329–331, der in Anlehnung an De Certeau (1990) den Kontrast zwischen Lopes Strategie und dem ‚taktischen‘ Umgang Cervantes‘ mit den Normen seiner Zeit hervorhebt.

46 S. Lope 2016, 247–251.

nacer en Francia, vivir en Italia y morir en España: el nacer, por la nobleza francesa, [...]; el vivir, por la libertad y fertilidad de Italia; y el morir, por la fe que en España es tan segura, católica y verdadera.⁴⁷

Hinsichtlich der eigenen Größe wird Spanien vor allem in Bezug auf seine Städte belobigt, die in der Regel nicht in kostumbristischen oder realistischen Zügen dargestellt werden, sondern mit einer Beschreibung, einer Adjektivierung oder sonst irgendeiner Form der Qualifizierung, die ihren Charakter als *Sehenswürdigkeiten* hervorhebt. Im Fall Saragossas geschieht dies lediglich durch die standardisierte Bezeichnung ‚insigne‘ und durch den Verweis auf die Basilika der Maria auf dem Pfeiler, als Celio am Ende des dritten Buches die Stadt betritt und dem Erzähler somit die Gelegenheit zur Darstellung des *auto sacramental* gibt.⁴⁸ Erst nach dem Spiel kommt die Pracht des Ortes in einer nahezu touristischen Charakterisierung zur Sprache, als sich Celio für die Besichtigung der Stadt und insbesondere des Coso mit seinen hängenden Gemälden entscheidet, der eine Art Galerie großer zeitgenössischer und historischer Figuren darstellt, wobei es mehr auf eine Aufzählung und Ausstellung von Wissen als auf eine visuelle Beschreibung hinausläuft.⁴⁹ Vielmehr lobpreisend-verherrlichend als visuell-deskriptiv operiert auch die Charakterisierung der Virgen del Pilar im fünften Buch: Die Qualität des Monuments ist überhöht durch seine göttliche Entstehung und durch den (implizit vorteilhaften) Vergleich mit den Pyramiden.⁵⁰ In einer späteren Passage, als Jacinto Nise in Saragossa erreicht, wird die aragonische Hauptstadt in exakt einem Satz auf die Benennung der Basilika des Pilar reduziert, die für die größte Stärke Spaniens – seine religiöse Überlegenheit – steht.⁵¹ Im Fall des handlungstechnisch noch wichtigeren und gleichermaßen als „insigne“ bezeichneten Valencia besich-

47 Ebd., 486. Dass der Spruch des Narren nicht negativ abzutun ist, sondern Gehör verdient, suggeriert eine weitere Wertschätzung durch sein Gegenüber, den italienischen Graf Emilio, der in – wenn auch durchaus ambiger Weise – die spanische Gelehrsamkeit lobt: „[...] si en España todos los locos sois de esta suerte, habiendo de vivir en ella, yo procurara que todos mis hijos fueran ignorantes“. Über die Selbstwahrnehmung der Spanier:innen in einigen auktorialen Zeugnissen s. Navarro González (1987); eine Wirkung der Dramen Lopes im spanischen *nation building* hat u. a. Ryjik (2011) vertreten.

48 S. Lope 2016, 409.

49 S. ebd., 461–471.

50 „Digo que Pánfilo en Zaragoza entró a las horas que el lubricán resplandece casi en la frente de la serena noche, por si acaso lo seguían o estaba en ella de quien fuese conocido. Visitó lo primero y con razón aquel edificio en que cupo el Emperador del cielo, puesto sobre una columna sola, ¡oh, pilar divino!, que desde que vivía en el mundo su hermoso dueño no pudo el largo tiempo (Sansón de los pirámides bárbaros de Menfis) derribar ni torcer de su milagroso fundamento y basa, más excelente sin labor que la romana y dórica arquitectura [...].“ (Ebd., 600). Die Passage kulminiert in einer Hymne an die Jungfrau in drei Oktaven – dann verlässt Pánfilo die Stadt ohne Weiteres.

51 „Jacinto [...] como caminase a Zaragoza, halló a la entrada de aquel famoso Pilar, edificio soberano de los ángeles desde el tiempo del Apóstol que trujo a Espana la fe, que aventajada a las demás naciones tan limpiamente guarda, a la peregrina Nise [...]. Fiose Nise [...] Y caminando los dos a la ciudad famosa en que primero vio la luz del cielo, quiso Nise que buscasen primero a Pánfilo en su casa. Entró Nise por ella [...]“ (ebd., 646).

tigt der *peregrino* ebenfalls fast touristisch die örtlichen *grandezas*. Der Akzent wird jedoch nicht auf die reiche Kathedrale gelegt – der immerhin nachgesagt wird, dort sei der Heilige Gral aufbewahrt⁵² –, sondern auf das berühmte Hospital de los Inocentes, in dem sich das Protagonistenpaar wiederbegegnet und das neben Pánfilo zu mindestens zwei weiteren Gelegenheiten Schaulustige anzieht.⁵³ Das einzigartige Hospital wird nicht nur als Kuriosum präsentiert, sondern auch als eigentlicher Grund der Bewunderung der Stadt Valencia für ihre „piedad y cristiano celo“, die sie auf eine Höhe mit Rom stelle, und insbesondere als Beweis einer bewundernswerten „arte de gobernar“.⁵⁴ Nach dem gleichen Schema – Benennung der Stadt und punktuelle Angabe eines Wahrzeichens – verfährt der Erzähler schließlich auch für die „grandezas“ des „insigne“ Barcelona, das durch die Erwähnung seiner Seeküste und des vizeköniglichen Palastes umrissen wird.⁵⁵

Nicht anders verhält es sich mit den Heiligenstätten, die die Bewegungen der Protagonist:innen auf der Karte festmachen und deren Darstellung eher um die Benennung und Verortung in ein tradiertes Wissen über die Vorzüge des katholischen Spaniens als um eine optische Beeindruckung herum organisiert ist. Selbst der am detailliertesten beschriebene Montserrat, dessen Glorien „alegraban y suspendían los sentidos“, wird lieber durch drei Sonette als ekphrastisch zelebriert.⁵⁶ Beim (ebenfalls „insigne“) Kloster von Guadalupe verweilt der Erzähler kaum, wie oben bereits erwähnt, sodass der Eindruck entsteht, es gehe „[...] nicht um das historisch Spezifische des Heiligtums, sondern um seinen Wert als ein Monument unter vielen, die insgesamt eine Abundanz des Glaubens in Spanien bezeugen“.⁵⁷

52 S. ebd., 354.

53 S. ebd., 357, 480. 1409 gegründet, kann das Hospital als erste psychiatrische Anstalt weltweit gelten; s. López-Ibor Aliño (2008). Zur Geschichte des Hospitals s. Tropé (2006).

54 S. Lope 2016, 479 bzw. 359–360, jeweils mit einem Cicero- bzw. Aristoteles-Verweis.

55 S. ebd., S. 166. Interessanterweise werden Madrid und Toledo, ehemalige königliche Hofstädte sowie Ausgangs- und Endpunkt der Handlung, nicht zum Gegenstand der ‚touristischen‘ Interessen der *peregrinos* und einer entsprechenden narrativen Behandlung – womöglich, eben weil sie die jeweiligen Heimatstädte der Hauptfiguren sind.

56 Ebd., 261 f. S. Meunier (2010), 81. Die Wunder des Schreins von Montserrat hatte der Text kurz zuvor angekündigt: „Nuestra Señora de Monserrate [...] es ilustrísima por maravillas entre todas las de España, de que verás en su templo infalibles testimonios“ – Lope (2016), 252. Die verhältnismäßige Kargheit von Lopes Beschreibung wird deutlicher, vergleicht man die ähnliche Passage über Guadalupe in *Persiles y Sigismunda*, s. Cervantes (2003), 471 f. Montserrat widmet Cervantes hingegen nur eine spärliche Erwähnung im Kap. 12: „Otras algunas cosas les sucedieron en el camino de Barcelona, no de tanta importancia que merezcan escritura, si no fue el ver desde lejos las santísimas montañas de Monserrate, que adoraron con devoción cristiana, sin querer subir a ellas, por no detenerse“ (Ebd., 556). González Rovira (1996), 243 (Anm. 46) sieht darin eine Distanzierung von Lope.

57 Ehrlicher (2010), 319 (Anm. 89), mit Verweis auf Crémoux (2001) für die Relevanz von Guadalupe im Siglo de Oro. Hier die Liste: „[...] España, entre infinitos, tiene por memorables: Monserrate, el Pilar, la Peña de Francia, la Cabeza, el Sagrario de Toledo, la Antigua de Sevilla, el Pucho de Valencia, la Atocha de Madrid, la Caridad de Illescas y el insigne Guadalupe, donde llegó Pánfilo, atravesando montes como yo sus fortunas, por no pintar tanta variedad de cosas en una estrecha tabla, que como Triberio dice, le quita la hermosura y decoro

Zur strategisch eingesetzten preisenden Darstellung Spaniens gehört schließlich das Lob der Habsburger Dynastie. Im zweiten Buch verteidigt der deutsche Pilger die Taten des Kaisers Karl V. – den er für die Einführung der Inquisition in Spanien bereits gepriesen hatte – gegen die Reformation und betont den Einsatz des jüngst verstorbenen Königs Philipp II. für die Aufnahme von geflüchteten Priestern aus Deutschland und England.⁵⁸ Als Celio in Saragossa die Gemälde des Coso bestaunt, beginnt er beim Porträt Philipps II., und die darauffolgende Konversation mit den anderen Reisenden vergleicht den Monarchen lobend mit Salomon, Numa Pompilius, Sextus Pomponius, Aristeides dem Gerechten, Cato dem Älteren, Archytas von Tarent, Marcus Claudius Marcellus und Fabius Maximus Cunctator.⁵⁹ Am auffälligsten ist jedoch die Strukturierung der Erzählung entlang der Route zwischen Barcelona und Valencia und in unmittelbarer, teilweise gar explizit gemachter Anspielung auf die königliche Reise zur Hochzeit in Valencia, die jenseits der diskursiven Ebene und bis in die Semantik der Handlung hinein eine Vermittlung zwischen privater Liebesgeschichte, christlich geprägter Lebensallegorie und staatlicher, machtsymbolischer Königswanderschaft suggerieren könnte.⁶⁰

Dennoch bewegt sich die Strategie, im *Peregrino* neben literarischer Virtuosität auch religiöse sowie weltliche Normenkonformität vorzuführen und den Machthabern zu huldigen, auf schmalen Grat und läuft jederzeit Gefahr, ins Gegenteil umzuschlagen.

Wie die Pilgerfigur mitnichten durchweg positiv konnotiert ist und indes sogar den Verdacht auf eine kriminelle Lebensweise erregen kann – sodass sie für vermeintliche propagandistische oder katechetische Zwecke nur schlecht taugen könnte –, so rücken die Übel und Drangsale, die konstitutiv zum Erzählmodell des heliodorischen Romans gehören, den heimatlichen Schauplatz in ein schlechtes Licht. Angesichts der Erniedrigungen und Misshandlungen, die die Protagonist:innen erleiden, erscheint ausgerechnet das gelobte Spanien der Habsburger letztendlich als äußerst unsicherer Ort, in dem das Leben – ob in chaotischen Städten oder auf nahezu rechtsfreiem Land – bedrohlich und die Justiz arbiträr ist.⁶¹ Auch im spezifischen Hinblick auf die königliche Reise von 1599 kann durch die Assoziation mit den willkürlich anmutenden Wendungen einer Abenteuerromanhandlung der Eindruck entstehen, der monarchische Machtübergang und der Aufstieg Lermas und seiner Favoriten seien ebenso durch Unordnung und Willkür geprägt gewesen.⁶² Oder es kann zu ungewollten Parallelisierungen der

como a la sentencia provechosa la inútil copia de las palabras.” (Lope (2016), 607 f.). Hier könnte der Verweis auf Thrivierius und auf das Prinzip der Bündigkeit eventuell auf eine präzise Poetik Lopes hinweisen, die auch in der oben zitierten Passage über Montserrat zur Sprache käme.

58 S. Lope 2016, 249 f.

59 S. Ebd., 461–463.

60 S. Dünne (2011), 324–328.

61 S. Matzat (2002).

62 S. Wright (2001), 76.

religiösen bzw. politischen Achse und der Liebesachse kommen, die den Harmonisierungsversuch unterlaufen: Etwa im Fall des Zusammentreffens von königlicher Hochzeit und Wiederbegegnung der Protagonist:innen in Valencia kontrastiert die religiöse und politische Krönung der Liebe fast parodistisch die Darstellung der Liebe als einen wahnähnlichen Zustand, der verheerende Folgen auf Leben und Ehre der Einzelnen hat.⁶³

Solche Dissonanzen, die die Mystifizierung des habsburgischen Spaniens unterlaufen, können als Reappropriation der Ereignisse von 1599 und Inanspruchnahme einer entfesselten Gestaltungsmacht des Autors gegenüber den Machthabern gelesen werden, die ebenso wie die Auflistung der eigenhändigen *comedias* im Prolog zur kühnen Behauptung eines emergierenden Autorschaftskonzepts gehören.⁶⁴ Oder sie können Lopes „konzeptuelle Orientierungslosigkeit“ gegenüber der Polyvalenz und Dialogizität des Pilgerschaftskomplexes und sein letztendliches Desinteresse an einer organischen Lösung jenseits einer Poetik der Selbstbehauptung indizieren – wobei Letztere dadurch konterkariert wird, dass bei der Darstellung der Parallelgesellschaft von närrischen Gelehrten, Dichtern und Künstlern anlässlich der ‚Irrenschau‘ für den Graf Emilio implizit festzustellen ist, dass die vom Dichter angestrebte Position letztlich jener eines Hofnarren gleichzusetzen ist.⁶⁵

Jedenfalls lässt sich eine kritische oder parodistische Haltung Lopes in der Gestaltung der Handlung, etwa gegenüber einem undankbaren König, aufgrund der auktorialen Identifikation mit Pánfilo schlecht vertreten. Das Titelbild und das Vorwort mögen die Schuld für die Situation des Autors anderen, den ‚Neidischen‘, zuweisen; der Protagonist findet sich indes entwurzelt und destituiert aufgrund der *eigenen* falschen Entscheidung, Nise zu entführen. Er ist insofern ein Narr, als dass er seiner Liebe zu Nise gefolgt ist, obwohl dies gegen die gesellschaftlichen Ehrenvorstellungen, die standesgemäßen Normen und letztlich auch gegen den eigenen sozialpragmatischen Nutzen verstößt. In Pánfilos weltvergessener, ‚verrückter‘ Position eines Parias erkennt sich auch der Erzähler als Mensch wieder, der die Erfahrung der Liebe gemacht hat. Vielmehr als eine kritische Stellung wird hier für den (*actor*) *peregrinus* die bemitleidenswert destituierte Lage eines Mannes stilisiert, der unter Missachtung aller strategischen Überlegungen und der eigenen besten Interessen dem Diktat der Liebe (zu Micaela de Luján? zu Madrid? zur Dichtkunst?) gefolgt ist – eine literarische ‚Autonomie‘, die keine absolute auktoriale Macht betont, sondern eher die Züge einer sich ihrer Abhängigkeit allzu bewussten Heterologie aufweist.⁶⁶

63 S. Dünne (2011), 327 f.

64 S. Wright (2001), 74–81.

65 S. Ehrlicher (2010), S. 307 f. bzw. Dünne (2011), 327 f. (insb. Anm. 242).

66 „si ella había padecido aquella afrenta por él y los dos habían de ser una cosa misma, que no era justo que él no participase de ella [...] que no había podido acabar con su amor dejar de verla un día, por ningún género de peligro, aunque fuese en la honra. [...] No reparaban los ministros en que aquellos locos se hablasen [...] Ya no les era molesto a los dos amantes aquel género de vida, porque respecto de los trabajos que habían pasado y que sabréis a su

Vor allem aber wird das Misslingen der Parallelisierung verschiedener Bedeutungsebenen der *peregrinatio* (etwa die Abstimmung des privaten mit dem königlichen Liebesweg oder die ‚Christianisierung‘ des Abenteuerromans) erst dann für die Architektur des Textes signifikant, wenn als Organisationsprinzip des Werkes die *peregrinatio* im Sinne einer zielgerichteten, sinnstiftenden Reisebewegung aufgefasst wird – wenn also ein Harmonisierungsversuch überhaupt unterstellt wird, der die *peregrino*-Figur auf die eines Pilgers reduziert. Die Spannungen zwischen den unterschiedlichen Ebenen verlieren indes an Brisanz, wenn man die *peregrinatio* in ihrer ursprünglichen Bedeutung von Fremdheit und Entwurzelung wörtlich nimmt und den Pilger als Konkretisierungsfigur für diesen Zustand interpretiert.

Eine solche Lektüre ermöglicht es, Lopes Selbstinszenierung als Dichter im Lichte einer Textpoetik zu verstehen, die – jenseits der bloßen Ausstellung von religiöser Orthodoxie, politischer Huldigung, abstrakter auktorialer Macht oder kurzlebiger Extravaganz – auf dichterisches und erzählerisches Können abhebt.⁶⁷ Nur beim Ernstnehmen dieses dichterischen Anspruchs wird nämlich verständlich, wie *El peregrino en su patria* über die Bespielung kontingenter Interessen hinaus zum Teil jenes Arsenal hochliterarischer Werke werden konnte, mit denen Lope seinen Aufstieg von der rentablen, aber bescheidenen Welt des Theaters zum Rang des *poeta culto* versuchte – teilweise auch, um auf die Schließung der *corrales de comedias* zu reagieren, die Philipp II. 1598 angeordnet hatte.⁶⁸ Dabei spielt die Wahl des ‚antiken‘ Autors Heliodor als Muster eine zentrale Rolle, weil sie die Koordinaten des dichterischen *self-fashioning* gibt: Sie schreibt die Behauptung poetischer Bravour in eine Tradition ein, die literarische Würde, generischen Status und Wahrscheinlichkeit der Erzählung verschränkt, wie es im Folgenden zu zeigen gilt.

tiempo, no eran aquellos los mayores, y como dos que se amen puedan hablarse y verse, he oído decir a muchos, y yo lo tengo experimentado, que no sienten los medios trabajosos porque lo consiguen. [...] ¿A qué no se determina quien ama? ¿Qué no le parece posible? ¿Qué trabajo perdona? ¿Qué peligro no intenta? ¿Qué infamia siente?“ – Lope (2016), 478 f. Bereits 1587 hatten Lopes Anfeindungen gegen die Geliebte Elena Osorio in anonymen Versen und im Drama *Belardo furioso* ihm erst die Einkerkierung und dann die zwei- bzw. achtjährige Verbannung aus Kastilien und vom Königshof eingebracht. Zum Begriff der Heterologie s. Olejniczak (1996).

- 67 S. Brusa (2020). Passend erscheint daher das programmatische Cicero-Zitat bei Lope (2016), 91 („Quid difficilium, quam reperire quod sit omnis ex parte in suo genere perfectum?“), vgl. González-Barrera (2016), 19.
- 68 Ursprünglich auf Dauer, obwohl das Verbot im Rahmen der Hochzeitsreise Philipps III. aufgehoben wurde. Neben dem *Peregrino* veröffentlichte Lope in schneller Folge *La Dragontea* (1598), *Arcadia* (1598), *El Isidro* (1599) und eine Bündelung aus *Dragontea*, *Rimas* und *La hermosa de Angélica* (1602). S. Wright (2001), 15 und González-Barrera (2016), 11–15 sowie Sánchez Jiménez (2010).

4.2 „EN HÁBITO Y DESDICHAS“: FREMDE UND VERTRAUTE FIGUREN

Am Ende des vierten Buches, kurz vor dem letzten *auto sacramental* und nach der aus der Perspektive der Handlungsstruktur hochrelevanten *secuencia de enlace*, befindet sich ein Erzählerkommentar, der die Poetik des Textes kondensiert:

Caso digno de ponderación en cualquier entendimiento discreto, que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando en una pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia y Ulises hasta Grecia, con más fortunas de mar, persecuciones de Juno, engaños de Circe y peligros de lotófagos y Polifemos.⁶⁹

Der Erzähler zieht die Aufmerksamkeit auf den bemerkenswerten Charakter seiner Geschichte und suggeriert durch den Vergleich zu *Aeneis* und *Odyssee*, dass der wichtigste generische Bezugshorizont für das Erzählte im Epos liegt. Am Maßstab der zwei epischen Musterautoren Homer und Vergil soll auch das Gelingen von Lopes erzählerischem Unternehmen gemessen werden: Die zentralen Aspekte davon, die in der doch sehr kurzen Passage erwähnt werden, betreffen die Anzahl der Schicksalsschläge und Wechselfälle des Protagonisten (*desdichas*) in einem geografisch komprimierten Raum („desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona“), der ihm eigentlich nicht fremd ist („parte de su patria España“). Der Vergleich mit den großen Epen der Antike soll darin liegen, dass die hier erzählte Geschichte noch ereignisreicher als jene ist, deren geografische Reichweite doch viel weiträumiger war („con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia y Ulises hasta Grecia“). Implizit verweist der Erzähler zudem auf die Frage nach dem Wundersamen: Aus dem Architext der epischen Irrfahrt und den dort dargestellten Ereignissen werden ausgerechnet die direkt eingreifende Gottheit, Zaubertänke und -sprüche einer Magierin, ein monströser Riese und ein exotisches Volk erwähnt – ohne jedoch, dass ein Urteil über solche fantastischen Elemente explizit gefällt wird.

In 3.2 habe ich schon angesprochen, wie die *peregrinatio* mit der Tradition der Epik verbunden wurde: Wenn Odysseus und Aeneas in den rinascimentalen Übersetzungen und Kommentaren als *peregrini* bezeichnet wurden, wurden ihre Irrfahrten bzw. ihre gefahrenträchtigen Reisen durch fremde Gefilde in den Mittelpunkt gestellt und diese Assoziation begünstigte auch die Rezeption der *Aithiopika* als epische Dichtung. Im Einklang mit dem *decorum*, das für die Gattung des Epos ein hochadliges Personal vorsieht, sind es in allen drei Vorlagen Könige, Prinzen und Prinzessinnen, die sich einer solchen turbulenten Reise ausgesetzt finden – die also die Sicherheit ihres hohen Status verlieren, indem sie sich in fremde Gefilde begeben (oder ihn verloren haben, weswegen sie das tun). Interessant ist in diesem Zusammenhang der Kommentar, den Pedro Díaz de Rivas 1616 über Góngoras *Soledades* (1613) vorlegte:

69 Lope (2016), 510.

[S]u principal asunto no es tratar cosas pastoriles, sino la peregrinación de un Príncipe, persona grande, su ausencia y afectos dolientes en el destierro, todo lo cual es materia grave y debe tratarse afectuosamente, con el estilo grave y magnífico. Lo cual confirma Torquato Tasso, lib. *Del poema heroico*, pues dice que de materia amorosa aun se puede componer Epico Poema [...] Assi en estas *Soledades*, si miramos al modo de dezir, se ha de reducir al sublime; si a la materia, a quel género de Poema de que constaría la *Historia ethiópica* de Heliodoro si se reduxera a versos.⁷⁰

Die Nobilitierung des Werkes erfolgt durch die gängige Rückbindung ans Epos und in Absetzung von den ‚niedrigeren‘ Themen der Bukolik, über den Verweis auf das Modell Heliodors und auf den theoretischen Rahmen Tassos. Was hier die epische „materia grave“ bereitstellt, ist dennoch die „peregrinación de un Príncipe, persona grande“, verstanden als „su ausencia y afectos dolientes en el destierro“. Die epische *peregrinación* wird in dieser Lektüre Góngoras, die rund zehn Jahre nach Lopes *Peregrino* erschien, nicht bloß als prekäre Reisebewegung aufgefasst, sondern vor allem als Fremdwerden und Statusverlust.

Dies entspricht der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs als ‚Fremdsein‘, die wie oben gesehen im 17. Jahrhundert neben späteren, spezifischeren Bedeutungen durchweg fortbestand. Wichtiger noch, es handelt sich an dieser Stelle um eine negativ konnotierte Fremdheit, nicht um eine bloße Reisebewegung oder einen bloßen Aufenthalt im Ausland. Darauf deutet auch das Cicero-Zitat am Ende des dritten Buches des *Peregrino* hin: „omnis peregrinatio obscura et sordida“. Weit davon entfernt, eine zielgerichtete oder gar devotionale Route zu beschreiben, steht der bestrittene Weg in erster Linie für die Summe der Mühsale und Widrigkeiten, die den Protagonisten ereilen, bis sein Status und die soziale Ordnung wiederhergestellt werden. Das geht in der Regel mit der Rückkehr in die alte Heimat oder mit der Ankunft in eine neue einher, wobei dies im Fall des Pánfilo nicht zutrifft.⁷¹

Am deutlichsten wird die für die *peregrinatio* konstitutive Notlage in einem Erzählerkommentar im fünften Buch, als sich Pánfilo Toledo und somit – nach einer letzten Zuspitzung der Wechselfälle – der Auflösung der Geschichte nähert:

Mirad cuán medrado llevamos nuestro peregrino, después del largo proceso de sus trabajos, pues de cortesano vino a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura, para que veáis qué vuelta de fortuna de un polo a otro, sin haber en el principio, estado y declinación un átomo de bien ni una semínima de descanso.⁷²

In einer chaotischen Auflistung, die die Zufälligkeit oder gar Willkürlichkeit in der Abfolge der Geschehnisse vermittelt, rafft der Erzähler die verschiedenen Schicksalsschläge und den sozialen und existenziellen Absturz vom verliebten Edelmann zum trauernden Lakaien zusammen, die Pánfilo als *peregrino* durch-

70 Díaz de Rivas (1960), 51 f.

71 S. Lara Garrido (2004), 119–121, der unter *patria* freilich nicht den geografischen Herkunftsraum, sondern das Erlangen des anvisierten Guten (d.h. die Heirat) versteht.

72 Lope (2016), 638.

lebt. Er folgt im Groben der Chronologie der Geschehnisse: dem Beginn als *cortesano* in Toledo, dem militärischen Dienst in Ceuta, der Gefangenschaft in Fes, der Flucht nach Rom und Rückkehr nach Spanien mit dem Vorwand des Jubiläums, der Haft in Barcelona, der Einweisung in die „casa de los locos“, der Knechtschaft als Schäfer nahe Toledo und dann der Rückkehr als Lakai bei der Familie der Nise, die er für tot hält. Auch hier sind die primären Attribute der *peregrinatio* nicht Devotion und Zielrichtung, sondern die „vuelta de fortuna“, die „desventura“ und die „trabajos“. Selbst in dem Fall, dass „nuestro peregrino“ als ‚unser Pilger‘ zu verstehen sein sollte und somit das Bild evozierte, unter dem die Leser:innen vom Titelblatt und von den ersten zwei Büchern den Protagonisten kennengelernt haben, würde im Zentrum dieses Zitats nach wie vor der *peregrino* als ‚Fremder‘ oder besser ‚Fremdgewordener‘, ‚Destituierter‘ stehen, von dem der Pilger nur eine unter vielen möglichen Realisierungen darstellt.⁷³

Dies zeigt sich an der Situation der meisten anderen Figuren, die am Schluss des Romans auch „peregrinos de amor“ genannt werden, obwohl unter ihnen nur Pánfilo, Nise und Finea eine Pilgerfahrt unternommen oder fingiert haben. Insbesondere fällt Celio auf, welcher zur Vierergruppe der Hauptfiguren und somit mit Sicherheit zu den *peregrinos de amor* gehört, aber an keiner Stelle als Wallfahrer dargestellt wird und sich doch gegenüber Pánfilo als „[...] peregrino y extranjero de mi patria como tú“ äußert.⁷⁴

Die Schicksalsschläge, die Lope bereits in der Widmung angesprochen hatte, gehören zur Charakterisierung Pánfilos seit dem Beginn der Erzählung, als er als „[...] peregrino en hábito y desdichas“ eingeführt wird.⁷⁵ Nachdem die Leser:innen durch das gesamte erste Buch erfahren dürfen, wie er verletzt, bedroht, beschuldigt, eingekerkert und vom Schicksal herumgetrieben wird, lesen sie, dass er „[...] debajo de estar en aquel hábito daba sospechos a los jueces de que no carecía de culpa“ und bekommen in schneller Sequenz danach noch eine Raffung seiner bisher erzählten Leiden:

73 Ein Hinweis auf diese Passage und auf die Unterscheidung von Pilger und *peregrino* auch bei Lara Garrido (2004), 119.

74 S. Lope (2016), 647 f. bzw. 366. Lara Garrido (2004), 121 bemerkt, dass es sich bei dem Titel um die Singularisierung eines Kollektivs von *peregrinos* handelt, unter denen Pánfilo die größte Aufmerksamkeit erhält. Er interpretiert diese aber als eine Überführung der *peregrinatio* unter eine verweltlichte Symbolik der Pilgerschaft, denn die *peregrinos* finden ihre nicht-geografische *patria* in den jeweils Geliebten anstatt in der Gottheit wieder. Freilich versucht Lope hier erneut, mit der Polysemie des Begriffs auch in seiner Deklination als ‚Wallfahrt‘ zu spielen, denn er fasst die Erzielung der Heirat als „cumplido el voto“ und mobilisiert das Bild des „cuelga[r] en el templo de la Fortuna sus bordones“. Gleich wird aber die Verbindung zu Schreibkunst und Missgeschick geschlagen: „[...] yo [colgaré] la pluma en el de la Fama con que he escrito sus desdichas“ – Lope (2016), 647 f.

75 Ebd., 139. Für die ausführliche Besprechung des Erzähleinstiegs s. 5.1.

[...] fue el peregrino absuelto, habiéndole costado el haber salido a oír la música de aquel pescador una herida en un brazo, estar a pique de ahorcarle a un árbol y casi tres meses de prisión.⁷⁶

Kohärent bleibt diese Einstellung zur *peregrinatio* bis zum Ende der Erzählung. Neben den erwähnten Kommentaren sticht eine Episode im fünften Buch hervor, als Pánfilo an einer Herberge klopft, die ein Einsiedler beaufsichtigt: „[...] abre, amigo, que soy un peregrino que busca posada para esta noche“.⁷⁷ Als ihn der Wärter warnt, dass es im Haus spukt, antwortet der Protagonist tollkühn: „[...] pero he pasado yo tantos trabajos, desdichas, prisiones y malos acogimientos, que ninguno será nuevo para mi ánimo“.⁷⁸ Wie sich gleich zeigt, übersteigt die Situation doch Pánfilos Kräfte: Er flieht aus der Herberge, nachdem er nach der Jungfrau von Guadalupe gerufen (und somit den Anlass für die letzte seiner Wallfahrten geliefert) hat.⁷⁹ Die Frage, wie sich diese Episode hinsichtlich des Wahrscheinlichkeitsanspruchs des Textes situiert, bespreche ich in 4.3. Hier ist nur ein Implikat der Szene zu unterstreichen: nach den Wechselfällen, die den Protagonist:innen zugestoßen sind, wäre eine weitere Steigerung der *desdichas* nur noch durch den Eingriff übernatürlicher Kräfte möglich.

Auch bei Nise gehen Pilgerschaft und Destitution einher, denn bei ihrer ersten Erscheinung ist sie Pilgerin und Schiffbrüchige zugleich. So präsentiert sie der Bericht des katalanischen Wegelagerers, der sie zu dem Zeitpunkt noch für einen jungen Mann hält:

[...] hallamos en esta orilla algunas tablas y cajas que el mar había arrojado con sus crecientes, sobra unas de las cuales estaba sentado un mancebo de hábito así peregrino como el tuyo, pálido, desmayado, mojado, revueltos los cabellos de arenas y ovas, y finalmente, mal parto del mar tempestuoso [...].⁸⁰

Später wird sie sich selbst in der indirekten Rede des Erzählers als „extranjera y en hábito indecente“ beschreiben.⁸¹ In einer ähnlichen Logik der Prekarität und der Achtung des sozialen Status wird das Ende ihrer *peregrinatio* dargestellt. Nachdem sie von Barcelona nach Madrid und Toledo ‚gepilgert‘ ist, findet sie Pánfilos Freund Jacinto in Saragossa. Dort kann sie die Pilgerkleidung ablegen – nicht, weil sie den Schrein des Pfeilers und somit ein religiöses oder spirituelles Ziel erreicht hätte, sondern weil sie nunmehr mit dem edlen Ritter als vertrauenswürdigen Geleitschutz reisen kann:

76 Ebd., 184. An der gleichen Stelle benutzt Lope die Pilgerfigur, um das Beiwohnen des *auto sacramental* zu motivieren: „[...] y como a este género de fiestas fuese aficionadísimo, y sea común en los peregrinos hallarse en todas, tomó asiento [...]“.

77 Ebd., 601.

78 Ebd., 602.

79 Ebd., 602–605.

80 Ebd., 156.

81 Ebd., 634.

Fiose Nise de Jacinto por la seguridad que tenía de las amistades de Pánfilo y tomando hábito conforme a su calidad, dejó a las paredes de aquella santa cámara el que de peregrina traía, con el bordón que hasta entonces lo había sido de tantos caminos y trabajos.⁸²

Pánfilo kann sein Pilgergewand indes erst dann ablegen, als er sich in Valencia einweisen lässt und erneut, als er auf den Weiden und dann im Haus des Lisardo dient. In der ‚Casa de los locos‘ erzählt Pánfilo Nise von seinen vergangenen Wechselfällen und sie assoziiert sie mit der Pilgerkleidung: „[...] allí y en otros lugares la hablaba de sus desdichas y ella le culpaba el haberse puesto en aquel hábito“.⁸³ Sie bezieht sich auf die Vergangenheit und auf die Wallfahrt, denn Pánfilo trägt im Haus keine Pilgerkleidung: Als ihn Jacinto aus der Anstalt befreit, zieht er „su antiguo hábito“ an und prompt folgen die Wiederbegegnung mit den Weggefährten aus Montserrat und der oben analysierte Kommentar über den „caso digno de ponderación“, der *peregrino* und *desdichas* verbindet.⁸⁴ Im fünften Buch verabschiedet er sich vollständig von der Pilgerschaft und damit implizit von der diesbezüglichen Kleidung, als er den Schäfer Fabio trifft. Dabei wird die klassische Inszenierung der bukolischen Situation – das zufällige Mithören einer gesungenen Liebesklage – an den „hábito rústico“ des Schäfers gekoppelt.⁸⁵ Daraufhin beschließt der verzweifelte Protagonist, der zum zweiten Mal glaubt, seine Geliebte verloren zu haben, einige Zeit in der formelhaften „soledad de los campos“ zu verbringen: „[...] filosofando sus desventuras en la contemplación de los serenos cielos, desocupados de las confusas quejas de las ciudades“.⁸⁶ Die Aussetzung des *peregrinaje* bedeutet dennoch kein Ende der *peregrinatio*: Trotz seiner dichterischen Aufwertung wird das Schäferdasein auch als dürftig charakterisiert („[...] le señaló salario donde con mísera cena y no mejor cama pasó aquella noche“)⁸⁷ und als Pánfilo im Anschluss daran im Dienste des Lisardo nach Toledo zieht, ohne die Pelerrine wieder anzuziehen, ist sein Status noch nicht wiederhergestellt und ihn erwarten noch einige letzte Wechselfälle, ehe er mit Nise wiedervereint ist.⁸⁸

Also legt Pánfilo die Pilgerkleidung in Spanien nur ab, um in andere Situationen des sozialen Abstiegs und der Marginalisierung überzugehen. Am wichtigsten und häufigsten ist im Roman die des *loco*. Am Ende des dritten Buches organisiert der Protagonist die eigene Einweisung in das Hospital de los Inocentes von Valencia, um sich mit der Geliebten wieder zu vereinen, obwohl dies eine erhebliche Erniedrigung bedeutet. Aus diesem Grund widersetzt sich anfänglich auch der

82 Ebd., 646. Woher die Heldinnen ständig neue und, wie in diesem Fall, vermutlich kostspielige Kleidung herzaubern, wird im Text nicht gesagt.

83 Ebd., 478.

84 Ebd., 510.

85 Ebd., 615. S. die Überlegungen zur Hirtenkleidung am Ende von 2.2.2.

86 Ebd., 625.

87 Ebd.

88 Die Pilgerkleidung wird nicht mehr erwähnt; stattdessen wird die Szene von einem langen Kommentar über den Wert des *peregrinar* begleitet, der wie die Bilanz einer abgeschlossenen Erfahrung klingt. Für die Besprechung des Kommentars s. 4.4.

ebenso adlige Jacinto, der Pánfilo sein Leben schuldet, dem Plan, um ihm am Ende doch zur Internierung zu verhelfen. Dabei kommentiert der Erzähler: „Oh, mísero estado de un hombre tan peregrino en sucesos, que después de tantos viniere estando cuerdo, si lo son los que aman, a ser llevado por loco, donde de los que lo están se procura el remedio!“⁸⁹ Wahn, *peregrinación* und Misere werden in einem Zusammenhang erwähnt; außerdem erweckt der Erzähler den Zweifel, Pánfilos Entscheidung könnte tatsächlich als Narretei betrachtet werden und seine Liebe als eine Form geistiger Umnachtung. Letzteres suggeriert auch die kurz davor erfolgte Verbindung von Liebe und Raserei bei Jacinto, der „furiosamente amaba“.⁹⁰ Nur durch die eigentümliche Verzerrung der Perspektive, die die Liebe als Form der ‚Manie‘ verursacht, erklärt sich, dass Pánfilo „[...] con estar en la cárcel de los furiosos, centro al parecer de muchos de la mayor miseria, se imaginaba en el de toda su felicidad y gloria“.⁹¹ Vollends absichtlich simuliert er seinen Wahn:

Hicieron lugar al nuevo huésped los más antiguos, procurando Pánfilo llegarse a los que le parecían más limpios, y con varios efectos y transformaciones de su rostro significar su furia, que habiéndoles parecido temeraria, le tuvieron en la gavia algunos días con unas fuertes esposas, donde para confirmar su locura en algunos que le escuchaban una mañana [...] comenzó a decir [...]⁹²

Der Szene folgt ein langes, achtsilbiges Gedicht über die *locura*, das mit einer erneuten Zusammenführung von Übel, Wahn und Liebe sowie mit dem Verweis auf die Bedauernswürdigkeit, aber auch Beständigkeit des Liebenden durch die Drangsale endet:

Pero tú, si ya te acuerdas / de quién soy, Nise divina, / a mis locuras inclina / los ojos que me enloquecen, / y viendo lo que padecen / mis pensamientos por ti, / tendrás lástima de mí, / que con tan vario suceso, / cuerdo, loco, libre o preso, / soy aquel mismo que fui.⁹³

Dazu vermerkt der Erzähler, dass die Zuhörer zu Recht über den Kontrast zwischen dem Zustand des jungen Mannes und seinen Worten erstaunt sind, da diese „[...] entre la furia y desconcierto mostraban la serenidad del alma cuyos conceptos eran“.⁹⁴

Der Erzähler weigert sich dennoch, die weiteren Erniedrigungen zu schildern, die Pánfilo in dem Käfig durchlebt, da diese für einen Mann seines Standes unwürdig seien. Dadurch wird die Verbindung von *locura* und Destitution wieder betont; zugleich beschleicht die Leser:in der Zweifel, es sei vielleicht doch ein Zeichen von Wahn, sich aus Liebe und nicht für große Taten solchen Zumutungen

89 Lope 2016, S. 395 f.

90 Ebd.

91 Ebd., 397.

92 Ebd.

93 Ebd., 408.

94 Ebd.

zu unterziehen.⁹⁵ Die „afrenta“ ist offensichtlich so groß, dass Pánfilo selbst Nise davon überzeugen muss, dass ihre Liebe die Schande rechtfertigt und dass er, um sie zu sehen, „[...] ningún género de peligro, aunque fuese en la honra“ scheut.⁹⁶

Der Text spielt weiter mit der Grenze zwischen Liebe und Verrücktheit. Zunächst scheinen die zwei Zustände getrennt, denn, während die Protagonist:innen tatsächlich ineinander verliebt sind, täuschen beide den Wahn vor:

¡Con qué lágrimas sentían el apartarlos las noches aquellos crueles ministros!, si fuera crueldad el tratar con rigor a la locura, pero estos éranlo entonces, que aquellos que maltrataban estaban cuerdos. [...] ¡Con qué cuidado y ansias esperaban el día para volver a verse! ¡Qué locuras discretas se decían en público, equívocas para divertir a los que las oían y los males que padecían! ¡Y qué de enamoradas razones en secreto, significando el uno al otro el deseo de su casamiento justo! [...] ¡Qué traía Pánfilo de graciosas prendas en su vestido, no las joyas costosas que en otro tiempo, no las blandas y plumas que solía, sino las cosas viles que en el suelo de aquella casa se hallaban acaso!⁹⁷

Als sich dennoch der Graf Emilio entscheidet, Nise nach Italien mitzunehmen, wächst plötzlich in Pánfilo „[...] la furia de veras, que hasta entonces había sido de burlas“: Er stürzt auf die Diener des Grafen zu und wird infolgedessen gepeitscht und fixiert.⁹⁸ Diesmal wird er „[...] con más razón que hasta entonces“ für irre gehalten und es wird schwerer zu bestimmen, ob er tatsächlich den Verstand verloren hat. Erstens wird seiner Geschichte, die die Leser:in verfolgt hat, kein Glauben geschenkt. Zweitens läuft seine isolierte, ohnmächtige Lage wirklich Gefahr, seinen Verstand zu erodieren und der Erzähler merkt an, dass er „[...] le [= el entendimiento] perdía, quejándose de ver que la verdad no le aprovechaba, que es la cosa del mundo que más aprisa vuelve a un hombre loco“.⁹⁹

Im Text bleibt in der Tat fraglich, inwiefern Pánfilo sein seelisches Gleichgewicht beibehält.¹⁰⁰ Eng verbunden sind auch in dieser Hinsicht die *locura*, die Liebe, die *peregrinatio* als Summe der Schicksalsschläge und die An- oder Abwesenheit des ‚Guten‘ als metaphorischer ‚patria‘ (hiermit sind einerseits die Geliebte, andererseits aber auch die Zuverlässigkeit von Stand und Sicherheit ge-

95 Ebd., 408 f.: „[...] estuvo algunos días padeciendo a cuenta suya tantas descomodidades, que es imposible decirlas ni cabe en la brevedad de nuestra historia exagerarlas, aunque diga Aristóteles que es de hombres viles sufrir cosas indignas, no siendo por algún famoso hecho“.

96 Ebd., 478.

97 Ebd., 479 f.

98 Ebd., 490 f.

99 Ebd., 494.

100 Bei der Wiederbegegnung im Hospital hebt der Erzähler die seelische Abhängigkeit der Liebenden voneinander hervor: „[...] en la voz, temor y lágrimas quedó certificado de todo punto el peregrino que aquel loco era el dueño de su seso“ (Ebd., 361). Über pathologisierende Beschreibungen der Liebe im medizinischen Diskurs, s. etwa Küpper (1999); Giles (2010); Kem (2019); über Liebespathologie in der Literatur des Siglo de Oro, vgl. López-Terrada (2014). Die Figur des „loco de amor“ kommt auch in *Selva de aventuras* in der Gestalt des Salucio vor, der bei der Begegnung mit Luzmán ein Echo-Gespräch simuliert. S. Contreras (1991), 51–53.

meint).¹⁰¹ Den Tiefpunkt erreicht der Protagonist kurz vor dem Ende seiner Irrfahrten, als er im fünften Buch die schein tödlich verletzten Nise und Jacinto zurücklässt. Hier fürchtet Pánfilo um die eigene Identität, die mit seinem Stand unlösbar verbunden ist:

¿Posible es [...] que el temor de perder esta inútil vida ha podido más conmigo que las obligaciones de mi noble nacimiento y las que tengo a Nise? [es folgt ein Resümee der bisher erlebten Wechselfälle] [...] ¿Adónde está mi ánimo? ¿Soy yo Luján por dicha? ¿Es esta sangre de aquellos alcades que defendieron los muros de Madrid de los moros de Toledo con tan gloriosas hazañas? No es posible. No soy yo, trocado me han desdichas; con las fortunas soy otro [...]¹⁰²

Besteht im Muster des griechischen Romans die Heldenhaftigkeit der Hauptfiguren primär darin, dass sie trotz der Schicksalsschläge ihre standesgemäße edle Identität bewahren und sich dadurch beweisen, dann steht hier Pánfilo kurz davor, in seiner Heldenrolle zu scheitern – denn die Drangsale haben seine Integrität und somit sein Ich scheinbar vernichtet. Kurz darauf, als er aufgrund einer Verwechslung des Mordes angeklagt wird, verzichtet er auf jegliche Form der Verteidigung oder der Entschuldigung, heißt die Prügel und den Tod willkommen, lehnt die Nahrung und das Weiterleben ab.¹⁰³ Nur die Sorge um Nises Schicksal und das unerwartete Erbarmen der Flérida verleihen ihm neue Kraft. Dabei muss er aber auch noch den Verlockungen von Fléridas Anmut und Güte widerstehen, sodass an zwei unterschiedlichen Stellen betont wird, dass der Widerstand gegen ihre Zuwendung die schwerste aller Proben darstellt, mit der alle Schiffbrüche, Gefangenschaften und sonstigen *trabajos* nicht vergleichbar sind.¹⁰⁴ Ähnliches gilt für Nise, wenn auch in einer anders gegenderten Deklination: Der Text betont explizit, dass sie sich in keinem Moment von ihrem Anwärter Leandro angezogen fühlt – aber auch, dass ihre gütige Zurückzuweisung seiner Avancen eindeutig den größten unter Nises *trabajos* darstellt, unvergleichlich mit allen anderen und bereits erlebten.¹⁰⁵

Liebe und Leidenschaften bewegen sich also im *Peregrino* im Bereich des Wahns und besitzen die Möglichkeit, das Individuum zu erschüttern, wie es sonst keine anderen Katastrophen können. Liebe erweist sich als eine Macht, die unkon-

101 „[...] dondequiera que está el bien, como Apuleyo y Cicerón escriben, es la verdadera patria“ (Lope (2016), 356) – s. hierzu Lara Garrido (2004), 121.

102 Lope (2016), 592 f.

103 Ebd., 596–598.

104 Ebd., 599, 611.

105 S. ebd., 635. Offenbar ist die Darstellung oder Erwähnung von Nises Versuchung, einem Anwärter nachzugeben, keine Option für das Siglo de Oro, da die Verteidigung der eigenen, weiblichen ‚Ehre‘ primär eine Aufgabe der exemplarischen Heldin ist, die den Geliebten nicht einmal in Gedanken betrügt. Dies scheint kompatibel mit der Betonung, dass es immer Nise ist, die sich gegen unerwünschte, unkeusche Annäherungen männlicher Charaktere – inkl. Pánfilo! – wehrt. S. u. a. ebd., 158, 479, 501 f., 584). Vgl. Morros Mestres (2000). Zum Komplex der (weiblichen) Ehre im Siglo de Oro s. bspw. Maravall (1979); Yarbrow-Bejarano (1994); Barahona (2003); Gascón Uceda (2008); Taylor (2008); Schwerhoff (2013).

trollierbar ist, die die Protagonist:innen die Kontrolle über das eigene Leben verlieren lässt und deren *mudanzas* genauso furchterregend erscheinen wie die des Schicksals – wenn nicht sogar furchterregender, denn sie kann zu Verstands- und Identitätsverlust führen, zum expliziten Wahn. Ohne Ausnahme thematisiert der Text Wahn, Raserei und die darauffolgenden Maßnahmen wie die Internierung im Zusammenhang mit Liebe, Unglück und Misere. Die *locura* erscheint somit als ein privilegiertes Mittel zur Darstellung jener Destitution, die von Liebe verursacht ist: Sie wird im Roman zu einer originellen Konkretisierung der *peregrinatio amoris*, die ganz ohne Reisebewegung auskommt und sich dennoch mit den Irrfahrten der Protagonist:innen verbinden lässt.

So wechselt Pánfilo mehrfach zwischen *locura* und *peregrinaje*: zuerst beim Ein- und Austritt aus dem Hospital in Valencia, als er nach seiner Reise die Pilgerkleidung ablegt und sie dann wieder anzieht („[...] tomó su antiguo hábito [...]“); dann im fünften Buch in Barcelona, als er unter spezifischem Verweis auf seinen Pilgerstock des Mordes angeschuldigt wird, aber Jacinto seine Hinrichtung aufgrund von ‚Geisteskrankheit‘ stunden lässt;¹⁰⁶ schließlich wieder als Pilger auf dem Weg zwischen Valencia und Barcelona und von dort nach Toledo.¹⁰⁷ Bereits in der ersten Szene am Hospital, als die männlich verkleidete Nise weggeführt wird, spielt der Text mit dem leichten Übergang zwischen Pánfilos Identitäten, aber auch mit dem ebenso leichten Übergang von der Leidenschaft zum Wahn:

No le valieron estas ni otras razones a Pánfilo, que ya los ministros le habían puesto a Nise unas esposas y el maestro la llevaba con imperiosas palabras a la gavia. [...] Pánfilo, vergonzoso de lo que temía que todos conociesen, la miraba llorando. Mil veces dando la rienda a su pasión, que su entendimiento enfrenaba, quiso dar voces y con iguales fuerzas romper las puertas. Ni era mal acuerdo volverse loco, pues por lo menos el castigo de aquel delito había de ser quedarse donde estaba Nise [...] y así, contra las leyes de aquella casa, quiso verla por fuerza.¹⁰⁸

Nise wechselt ebenfalls von der Pilgerschaft zur *locura* und dann wieder zur Pilgerkleidung. In ihrem Fall wird im Text explizit angegeben, dass sie eine Zeit lang tatsächlich den Verstand verloren hatte, da sie glaubte, Pánfilo sei von den Schergen des Doricleo erhängt worden, die ihn im ersten Buch vor ihren Augen weggeführt hatten.¹⁰⁹

Der Wahn der Held:innen schwebt also zwischen fingiertem und echtem Zustand, zwischen Stratagem, um einander nah zu bleiben, und Konsequenz der Liebe, der Eifersucht oder der Verzweiflung.¹¹⁰ Im Fall der Pilgerfigur fällt diese

106 S. Lope (2016), jeweils 395 f., 510, 583–585.

107 Der Kleiderwechsel wird nicht explizit thematisiert, aber auf Pánfilos Aufmachung als Pilger weist später der Text hin. S. ebd., 594 f., 601, 609 f.

108 End., 363. Auch der unmittelbare Anschluss daran im Gespräch mit Celio konstatiert die Nähe von Pánfilos Gemüt zum Wahn.

109 Vgl. ebd., 158 und insb. 361.

110 Deffis de Calvo (1999), 140 f., die in der Thematisierung des Wahns einen erasmischen Einfluss sieht, betrachtet die freiwillige Einnahme dieser marginalisierten Rolle als Zeichen einer unüblichen Fähigkeit zur Ergreifung der Initiative. Zur *locura* in Lope, s. Tropé (2004); A-

Oszillation zwischen aufrichtigem Anliegen und taktischem Kalkül sogar deutlich zugunsten des letzteren aus. Zwar wird Pánfilo zum Pilgerweg nach Montserrat durch die Suche nach einer meditativen Dimension motiviert, um sich vom Verlust der Geliebten abzulenken, während der beiläufige Besuch in Guadalupe neben touristischen Interessen dem Einlösen eines Gelübdes dient. Jedoch sind die sonstigen Pilgerfahrten vollends durch List oder Not bestimmt: Die Pilgerreise des Paares nach Rom dient als Vorwand für die Flucht von Fes und der Täuschung der marokkanischen Anwärterinnen; die vermeintliche Wallfahrt der Nise nach Santiago als *cover story* gegenüber dem Graf Emilio; ihre kursorisch erzählten Routen nach Marseille und zurück nach Spanien mit Finea dienen der Flucht und der Heimkehr.¹¹¹

Daher bekleiden *locura* und *peregrinaje* im Text weitestgehend die Rolle von ‚taktischen Identitätsfiktionen‘, die von den Figuren bewusst eingesetzt werden, um einen Vorteil daraus zu ziehen und die eigenen Interessen zu verfolgen: Im Fall des Wahns ermöglichen sie die Wiedervereinigung des Paares oder die Vermeidung der Justiz, im Fall der Pilgerschaft den Ausweg aus heiklen Situationen sowie unauffälliges Reisen im Allgemeinen.¹¹² Freilich erweist sich die Verstellung oft als kontraproduktiv: Der Bote der Flérida kann Pánfilo anhand seiner Pilgerkennzeichen identifizieren oder zumindest gezielt suchen; in einigen Fällen wird er als allein reisender Wallfahrer sogar des Schwindels und der Pseudo-Pilgerschaft verdächtigt und dafür als mutmaßlicher Verbrecher angefeindet.¹¹³ Auch finden ihn die Richter im Fall des Doricleo besonders verdächtig, gerade weil er als Pilger gekleidet ist. Auf dem Weg nach Montserrat werden er und seine Gefährten unmittelbar der Verführung und des Diebstahls beschuldigt und haben als Fremde besonders wenig Hoffnung auf ein gerechtes Verfahren. In Bezug auf denselben Gerichtsfall wird Pánfilo im Nachhinein erneut anhand seiner Aufmachung wiedererkannt und eingekerkert. Fernerhin hält ihn die Familie des Jacinto für einen Spion unter dem Deckmantel des *peregrinaje*. Nicht anders verhält es sich mit Nise, die sich als männlicher Pilger ausgibt und deshalb verdächtigt

tienza (2009); allg. für Spanien s. Bigeard (1972); González Duro (1994); Bartra (2001); Carrera (2010); Shuger (2011); Rolfes (2019).

111 Für Pánfilo jeweils Lope (2016), 245–302, 508 f., 607–610. Für Nise ebd., 495, 497, 508 f. S. auch 583 als Beispiel für die *cover story* mit Finea.

112 Lara Garrido (2004), 117–119 spricht im Fall der Pilgerschaft von „seudoperegrinación devocional“, während Marguet (2004), 218–223 die Pilgerfigur grundsätzlich auf intentionale Selbstmarginalisierung und Verstellung zurückführt. Den Begriff der „taktischen Identitätsfiktion“ führt Dünne (2011), 324–338, bes. 324–327 in Anlehnung an Fuchs (2003) ein, obwohl er ihn für *Persiles y Sigismunda* verwendet und im Falle Lopes indes von „strategischer“, auktorialer Identitätsfiktion spricht. Dadurch wird der analytische Fokus von den poetischen auf die pragmatischen Funktionalisierungen der *peregrino*-Figur verlagert.

113 S. jeweils Lope (2016), 611 („Flérida le había dado orden que le buscasse en toda las casas de peregrinos que España tiene“) und 595 („[...] viendo sangriento a Pánfilo y en hábito peregrino, para cualquier desdicha sospechoso: – ¡Ay! – dijo von voz espantosa –, traidor castellano, que tú le has muerto por robarle! [...] Peregrino infame, ladrón, asesino, salteador, homicida, ¿qué te había hecho [...]?“).

wird, die ebenso als Pilgerin reisende Finea verführt zu haben, da dies auf Wallfahrten nicht ungewöhnlich sei.¹¹⁴ Auch die Verstellung als *loco* kehrt sich gegen Pánfilo, als er im fünften Buch dadurch der Hinrichtung für die (falschen) Mordanschuldigungen entgehen kann. In demselben Moment werden nämlich die ‚Pilgerinnen‘ Nise und Finea ebenso wegen ungerechter Anschuldigungen festgenommen und er kann als Irrer nicht für sie zeugen – er erhält indes dieselbe erniedrigende Behandlung wie in Valencia. In ein und derselben Episode werden also zwei ‚Deckidentitäten‘ der Protagonist:innen selbst zur Ursache neuer Übel: Das *hábito de peregrino* und die *prisiones de loco* verlaufen parallel zueinander als Dispositive der Marginalisierung unter dem gemeinsamen Nenner der *desdichas*, den der Erzählerkommentar gleich unterstreicht.¹¹⁵

Der enge Zusammenhang zwischen *locura* bzw. *peregrinaje* einerseits und *desdichas* andererseits weist daraufhin, dass die Inszenierung von Wahn und Pilgerschaft nicht nur fiktionsintern eine List darstellt. Die epischen *peregrini* der Tradition waren Gefahren und Ungewissheit ausgesetzt, weil sie sich weitestgehend in fremdem Gefilde bewegten. Das titelgebende Ausstellungsmerkmal von Lopes Roman ist hingegen, dass die Protagonist:innen die größten Gefahren und die weitreichendste Destitution ausgerechnet dort erfahren, wo sie am vertrautesten sind und ihre Rechte und adligen Privilegien eigentlich Geltung haben sollten: in jenem Spanien, das für beide ein Zuhause ist. Die Inszenierung der ‚Fremde in der eigenen Heimat‘ bedarf einer intradiegetischen Rechtfertigung, um die Abkoppelung der Held:innen von ihren Beziehungen, ihre Vereinsamung und ihre prekäre Lage zu begründen. Die Figur des Wahnsinnigen liefert eine solche Plausibilisierung für die Ent-Fremdung, für die *alienación* der Protagonist:innen und deren entsprechende Entrechtung und Internierung.¹¹⁶

Die Pilgerfigur dient demselben Zweck, und zwar in noch flexibler Weise, weil sie neben der existenziellen Prekarität der Held:innen auch ihre extreme Bewegtheit rechtfertigt. In der Tat bieten die Optionen der Darstellung frühneuzeitlichen Reisens wenig Anhaltspunkte, um die gattungstypischen vielfachen Bewegungen und Irrfahrten der epischen *peregrinatio* durch die Iberische Halbinsel zu inszenieren, da extensives Reisen ohnehin zum Horizont nur weniger Menschen gehörte und Lopes Erzählung zudem eine Form davon erforderte, die offen für die wiederholten Wechselfälle des Musters war. Strukturiertes Reisen wie das von berittenen Adligen, Händlern, Soldaten oder Gelehrten konnte der Unvorhersehbarkeit und Bewegtheit der Handlung schlecht taugen. Destrukturiertes Reisen, das mit dem Ausgeliefertsein der *peregrini* gut korrespondieren konnte, situierte

114 S. jeweils ebd., 184, 301, 510, 396, 586.

115 S. Ebd., 585 f.: „No me excuso todas las veces que llevo a las desdichas de este hombre de admirarme de nuevo [...]“. Peyton (1971), 68–74 versteht indes die verliebten Pilger:innen als geistig und geistlich überlegen und führt diese Interpretationslinie auf die Philosophie des Saragossaners Ibn Bādja (12. Jhd.) zurück.

116 Anhand des Stoffes der Valencianer Anstalt bearbeitete Lope auch dramatisch das Verhältnis von Erscheinungsbild, Verhalten und Status und bot mit der *loca*-Figur der Erifila ein Paradigma der Identitäts- und Schutzlosigkeit. S. Rolfes (2019), 115–126.

sich hingegen in der Regel am Rande der Legalität, der Sittlichkeit oder der ethnozentrischen Vorstellungen des hegemonialen Diskurses (man denke an Darstellungen von *pícaros*, Banditen oder ‚gitanos‘) und war schwer mit der positiven Charakterisierung der edlen Held:innen zu vereinbaren.¹¹⁷ Die Pilgerfigur bot – wie bereits besprochen – einen polysemen Bezug auf die epischen *peregrinos* und eine Möglichkeit der religiösen Aufwertung, des Anschlusses an andere literarische Traditionen sowie an den herrschenden Diskurs der katholischen Krone, so dass sie positiv konnotiert werden konnte. Gleichzeitig ist sie definitionsgemäß ‚in Bewegung‘ und sie steht potenziell immer unter Verdacht, lediglich als Deckmantel für Schwindler, Schmuggler, Schurken, Wegelagerer oder Prostituierte zu dienen, sodass sie Entrechtung und Widrigkeiten rechtfertigt.¹¹⁸

Pilgerschaft und Wahn bedeuten also keine Überhöhung, Sublimierung oder Romantisierung der Liebe und des Lebenswegs. Sie dienen indes primär der Plausibilisierung von ‚prekären Aufhalten oder Bewegungen in der Fremde‘ dort, wo die Fremde eigentlich Heimat ist.¹¹⁹ So nehmen sie für die Inszenierung der *peregrinatio* auf der Iberischen Halbinsel die marginalisierende und gefährdende Rolle ein, die im exotischen Raum der epischen Irrfahrten und des hellenistischen Romans der Fremdheit der Held:innen zusteht. Aus erzähltechnischer Perspektive sind also *locura* und *peregrinaje* als Funktionen der *peregrinación* zu verstehen, wenn diese im eigenen Lande stattfindet.

An zwei Stellen im Roman wird besonders ersichtlich, dass es sich beim *hábito de peregrino* um einen auktorialen Kunstgriff im Dienste poetischer Interessen handelt. An beiden Stellen wird der prekäre Zustand des *peregrinus* mehr oder weniger explizit in der bildlichen Figur des Pilgers kristallisiert; in beiden wird parallel die *locura* thematisiert. Bei der Wiederbegegnung der Held:innen im Hospital de los Inocentes, wo Nise als *loco* und Pánfilo als *peregrino* ge- bzw. verkleidet sind, erfährt die Leserschaft nach fast der Hälfte der Erzählung zum

117 Bes. ab dem 14. Jhd. war europaweit und auch in Kastilien ein Prozess der Kriminalisierung von Menschen ohne festen Wohnsitz eingetreten, der zu einem Klima des Verdachts gegenüber Reisenden beitrug. Dazu zählten die oben erwähnten Maßnahmen zur Kontrolle der Pilger:innen, die die spanische Krone eingeführt hatte. S. Braudel (1966), Bd. 2: 80–83; Kamen (1971), 390–394; Geremek (1988), 68–119; Hassauer (1993). Bzgl. der Wallfahrtspraktiken weist Dünne (2004) auf die Schwierigkeit, den deskriptiven und normativen Gehalt der überlieferten Dokumente einzuschätzen, da die Pilgerschaft nicht wiederkehrend-liturgisch, sondern als einmalig konzipiert war. Spezifisch zu Spanien s. Uriol Salcedo (1990).

118 Eine weitere, prononciert erzähltechnische Funktionalisierung des *hábito de peregrino* ist seine Verwendung als Auslöser der Konfrontation, die zum ‚Scheintod‘ der Nise führt: Sie wird deswegen von Celio schwer verletzt, weil er sie für einen männlichen Pseudopilger hält, der seine ebenso pseudo-pilgernde Schwester verführt habe. S. Lope (2016), 586–589. So verhandelt Lope durch die Pilgerkleidung ein weiteres typisches Motiv des hellenistischen Romans und reinterpretiert ihn nach dem ihm vertrauten Schema der ‚comedia de equivocaciones‘.

119 Ähnlich nutzten iberische *conversos* das Pilgermotiv, die sich ebenso als Fremde in der Heimat darstellten. S. Wilke (1996), bes. ab 57 sowie Amishai-Maisels (2006). Den Hinweis verdanke ich Sina Rauschenbach.

ersten Mal die Namen der Protagonist:innen: „[...] dijo Nise, que también la nombra la historia desde este punto, porque como estos peregrinos iban en este hábito por los peligros que sabréis adelante, aún yo no he osado decir sus patrias y sus nombres.“¹²⁰ Hier dienen die Deckidentitäten der Figuren offenbar fiktionstextuellen sowie auktorialen Interessen zugleich: Dem Paar leisten sie Anonymität und Schutz vor größeren Gefahren, während sie dem Erzähler (und Autor) der Geschichte einen Vorwand gerade für jene lange Zurückhaltung in der Informationsvergabe über die Vorgeschichte bieten, die die formale Hauptattraktion der Handlungsführung bei Homer, Vergil und insbesondere bei Heliodor ausmachte.¹²¹ Noch deutlicher wird die poetische Motivation der Figurencharakterisierung als *peregrinos* und *locos* am Ende eines langen poetologischen Kommentars zu Beginn des vierten Buches:

[...] a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso, [...] que desdichas de un peregrino no solo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas [...] ¿por qué lo [= fabulosas] han de parecer que una mujer con dolor perdiese el seso y que un hombre por verla fingiese que le había perdido?“¹²²

Als der Erzähler die Wahrscheinlichkeit seiner Geschichte betont, impliziert er faktisch im gleichen Zuge, dass die Tatsache, dass *peregrinación-peregrinaje* und *desdichas* miteinander einhergehen, genauso eingängig ist wie es glaubwürdig wirken muss, dass Liebe zum Verlust des Verstandes bzw. zur Annahme eines wahnsinnigen Verhaltens treiben kann. Die Gefahren der Fremde und die Kraft von Liebe und Schicksal sind allen bekannt: Daher können *loco* und *peregrino* als Figuren einer Plausibilisierungsstrategie für die Wechselfälle dienen, die das Paar betreffen.

Nun spielen die Pilger- und die *loco*-Figur deswegen eine so zentrale Rolle im Roman, weil nahezu die Gesamtheit der direkt erzählten Ereignisse im heimatischen Spanien stattfindet. Die Pilgerschaft tritt indes in den Hintergrund, wenn sich die *peregrinos* auch tatsächlich im Ausland befinden, wenn also die Fremde bereits im Schauplatz angelegt ist und keiner zusätzlichen Dispositive der ‚Entfremdung‘ bedarf.¹²³ Die ausländische Fremde wird nur in der intradiegetischen Erzählung dargestellt und betrifft primär die Flucht nach Ceuta und die Gefangenschaft in Fes. Die sonstigen Thematisierungen des Nicht-Spanischen im Roman dienen primär der Profilierung des Eigenen, meistens zum Zweck der Zelebrierung spanischer Vorzüge, wie bereits in 4.1 diskutiert.¹²⁴

120 Lope (2016), 362. Pánfilos Namen hatte der Erzähler – wahrscheinlich versehentlich – bereits am Ende des zweiten Buches preisgegeben. S. ebd., 354.

121 Zur Handlungsführung bei Heliodor s. 3.2, bei Lope s. 4.1 und 5.1.

122 Lope (2016), 477. Auf den Kommentar in seiner Gesamtheit gehe ich in 4.3 ausführlich ein.

123 Zu *peregrinos* und *locos* als Figuren der Marginalisierung im Zusammenhang mit Nähe und Bestimmung des Schauplatzes vgl. Deffis de Calvo (1999), 115–120.

124 Ein weiteres Beispiel, das dennoch wiederum auf erneute *desdichas* statt auf eine Lobpreisung Spaniens hinausläuft, bietet die Anschuldigung der zwei ausländischen Pilger im zweiten Buch, die gemäß einer der *Officina* des Ravisius Textor entliehenen Liste der Eigenschaften der Völker nur noch als „hermosos“ und daher als Hauptverdächtige der Verführung einer

Ebenso wenig wird das ‚maurische‘ Ausland auf seine Fremdheit hin, also hinsichtlich seines exotischen Potenzials, erschlossen, gleichgültig ob als politisch und kulturell konkurrierendes Gesellschaftsmodell oder ob als militärische und ideologisch-religiöse Bedrohung, besonders in der Gestalt des Osmanischen Reiches.¹²⁵ Auch wird die fremde Kulisse nicht wirkungspoetisch, etwa als faszinierendes Woanders oder eigenständiges Kuriosum, zum Beeindrucken der Leserschaft funktionalisiert, sondern sie erscheint bis auf einige stereotypisierte Beschreibungen wie ein relativ neutraler Schauplatz für die gefährliche Lage der Held:innen und teilweise für ihre Geistes- und Ressourcenstärke. Aus Sicht der Handlung beginnt gerade in der Fremde der Absturz der Protagonist:innen in die Destitution – zumindest im materiellen Sinne, denn rechtlich hatte sie mit Nises Entführung begonnen. In der retrospektiven Erzählung der Auseinandersetzung an den marokkanischen Grenzen Ceutas im vierten Buch beschreibt die Protagonistin Pánfilo, der in den vorigen Büchern nur auf wesentliche und typisierte Züge reduziert war, zum ersten Mal stark visuell:

Una mañana que se habían tocado las campanas [...] salió Pánfilo armado de una jacerina, atada una liga roja al siniestro brazo, con un sombrero blanco que coronaban seis plumas, dos moradas, dos verdes y dos blancas, con lanza y adarga donde había hecho poner a un pintor un monte de nieve, de cuyo extremo salía una boca de fuego, como el Etna de Sicilia, con esta letra: MI IMPOSIBLE. Gallardo iba Pánfilo de su persona y pensamientos en un bayo cabos negros, que bebía con blanco, dando admiración a los portugueses con el brío y agilidad, fuerza y gracia con que regía el caballo, a que correspondía el movimiento de la lanza supliendo el donaire y gala la falta del ejercicio.¹²⁶

Aus der Perspektive der Leser:in verlässt Pánfilo für einen kurzen Augenblick die bescheidenen, entrechteten Züge, die er in der bisherigen Narration aufgewiesen hatte, und zeigt sich in seiner ursprünglichen Vornehmheit. Die ausgiebige äußere

spanischen Jungfrau angesehen werden: „Tienen ya las naciones sus epítetos recibidos en el mundo, cuya opinión una vez recibida es imposible perderla. [...] a los españoles arrogantes y a los alemanes hermosos. Esta fue la causa de haber creído que aquella engañada doncella se iría con ellos” – Lope (2016), 301; s. auch ebd. (Anm. 139). Wie der Erzähler selbst zugibt, wird also auch hier die Auseinandersetzung mit ‚dem Fremden‘ den interpretativen Bedürfnissen und Wünschen der Spanier:innen untergeordnet.

125 Zum Begriff des ‚moro‘ – der keineswegs wertungsfrei ist, religiöse und ethnische Zuschreibungen homogenisierend vermischt und asymmetrisch aus der Perspektive einer weißchristlich dominierten Gesellschaft verwendet wurde – sowie zu alternativen, spezielleren Bezeichnungen, s. etwa Grünagel (2010). Zur Bedeutung der *moros* für die Geschichte und das Selbstverständnis Spaniens sowie die damit verbundenen Problematiken, s. bspw. Jayyusi (1992); Hottinger (1995); Stoll (1998); Lindenbauer (2001); Windler (2002) und Iriyoyen-García (2017).

126 Lope (2016), 502. Bei der ersten körperlichen Beschreibung in Buch 3 werden die Angaben zu Kleidung und Aussehen knapp gehalten und zur schnellen Vermittlung von Fremdheit, edlem Auftreten und Verdächtigkeit funktionalisiert: „[...] salió decretado que Pánfilo debía de ser espía que con aquel hábito de peregrino andaba encubierto, y que pareciéndole que de alguna persona era sentido, se valió de aquel medio para escapar la vida, y aunque hablaba español, en el rostro blanco, rubio y hermoso parecía extranjero y en las acciones, hombre noble“ – Lope (2016), 396.

Beschreibung geht mit der standesgemäßen ‚Mannhaftigkeit‘ des kämpfenden Adligen einher, der die ‚Fremden‘, die auf der eigenen Seite kämpfen, beeindruckt.¹²⁷ Die diffusere Darstellung von Nises Tugendhaftigkeit fokussiert sich indes auf die Erfüllung der Keuschheitspflicht gegenüber den Avancen des Geliebten sowie – weniger genderkonform – auf Nises Beständigkeit, List und erhebliche Initiative, als sie binnen weniger Tage Arabisch lernt, Pánfilo in Fes ausfindig macht und seine Befreiung arrangiert.¹²⁸ Als sie ihrem Geliebten wiederbegegnet, entsteht durch die erneut sehr detaillierte Beschreibung ein starker Kontrast nicht nur zu Nises glanzvollem Auftreten, sondern auch zum herrlichen Kriegerbild, der Pánfilo knapp zwei Seiten zuvor dargeboten hatte:

Nise se puso aquella tarde a caballo con un sayo de grana cairelado de oro, un alquicel de maraña blanca de seda con rapacejos de plata y aljófár, bonete con muchas bengalas listadas y plumas de colores, borceguíes y chinelas de tafíete y un alfanje de Túnez en un tahelí bayo, de piezas de oro y plata nieladas. Pasó por la calle de Salí Morato la contenta Nise y vio en la nueva casa que labraba al miserable Pánfilo convaleciente de las heridas, con un jaleco de sayal que apenas le cubría el pecho, unos calzones de anejo y los pies descalzos, llevando a cuestras con otro esclavo cristiano el yeso, cal y madera del edificio.¹²⁹

Die an dieser Stelle präsentierte Destitutionsfigur des *cautivo* bildet eine spezifisch ausländisch konnotierte Variante des gattungstypischen Motivs der Gefangenschaft, das der Roman in der *patria* bereits als Inhaftierung (des *preso*) und Internierung (des *loco*) inszeniert hatte. Auch wenn die Beschreibung Nises als ‚Azán Rubín‘ einem gewissen exotisierenden Geschmack frönt, stellte das *cautiverio* keine in der Ferne liegende Fantasie, sondern eine konkrete Angst für große Teile der Bevölkerung jener Zeit dar, die inner- sowie außerhalb der Fiktion als stets drohendes Schicksal evoziert wurde.¹³⁰ Mit der wahrgenommenen Nähe dieses Unheils spielt auch Lope im *Peregrino*: Am Ende des zweiten Buches wird

127 Ab 1580 befand sich auch Ceuta unter der spanischen Krone, gilt hier jedoch offenbar als fremdes Ausland, das überwiegend von Portugies:innen bevölkert wird. Pánfilos Tapferkeit, die klar ausgestellt wird, bildet einen Gegensatz zu Theagenes, der als kriegerisch nicht versiert und daher nicht heldenhaft genug kritisiert worden war, bspw. bei Amyot (1547), fol. Aiiij^r oder bei López Pinciano (1953), Bd. 3: Ep. 11, 224. Auch an anderen Stellen und im Pilgergewand, also trotz seiner bereits destituierten Lage, beweist Pánfilo Mut und Geschick, bspw. im Kampf gegen die Sevillaner oder im Duell mit Jacinto. S. Lope (2016), 387 bzw. 590 f. Ein heldenhafteres Bild des männlichen Protagonisten pflegt auch Cervantes, dessen Periandro ein herausragendes Können als Reiter, Jäger und Kämpfer ausstellt – wobei dies von den Zuhörer:innen seiner Geschichte wiederum in Frage gestellt wird, s. Cervantes (2003), 2.20: 414 f.

128 S. Lope (2016), 503–509.

129 Ebd., 504.

130 Im Rahmen der *peregrinación* Philipps III. 1599 wurde die Aufführung einer *comedia* in Denia durch die Ankündigung der türkischen Invasion von Ibiza unterbrochen, worauf Lerma mit einer Mobilisierung der gesamten Stadtbevölkerung reagierte. Erst bei Sonnenaufgang wurde enthüllt, dass es sich bei der Attacke um eine Inszenierung und also um einen weiteren Teil der Feierlichkeiten gehandelt hatte – die Lerma Gelegenheit gegeben hatte, sich in der Rolle des Beschützers Spaniens zu zeigen. S. Wright (2001), 56.

Pánfilos einstiger Zellennachbar in der Gegend von Valencia, neben dem Segó-Tal, von einer algerischen Räubertruppe beinahe gefangen genommen.¹³¹

Das ‚maurische‘ Ausland erscheint also als eine ‚vertraute Fremde‘ und wird weniger mit einem Interesse an seinem Potenzial zur erstaunlichen Bildschöpfung als vielmehr mit der Selbstverständlichkeit eines Angstobjekts ohne große Charakterisierung gestaltet. Eine ähnliche Behandlung betrifft auch die *patria*, wohin sich Pánfilo und Nise am Ende der marokkanischen *cautiverio*-Episode nun in jener Pilgerkleidung begeben, in der man sie in der Schiffbruchszene kennenlernt, die den Roman eröffnet. Jenseits der besprochenen Anspielungen auf spezifische Abwicklungen am Hof oder der allgemeinen Zelebrierung der Größe Spaniens bietet der heimatliche Schauplatz, wie in 5.1 gesehen, keine symbolische Überlagerung der Handlung.¹³² Auch trägt die Vertrautheit der Kulisse zu keiner erhöhten Realistik bei: Oft nimmt die Darstellung entfernter Wege genau einen Satz in Anspruch, ohne dass die erzählte Zeit und die Zusammenfügungen der Handlung an die bekannten räumlichen Entfernungen angepasst würden.¹³³ Darüber hinaus werden Städte und Schreine, wie oben gesehen, weitestgehend auf ihren Sehenswürdigkeitscharakter reduziert. Durch die Benennung und punktuelle Angabe eines Wahrzeichens werden sie in erster Linie zu Anhaltspunkten, um die Handlung innerhalb eines realen, geografisch nahe gelegenen Kontextes zu situieren. In ihrer Spezifik werden sie aber nicht hervorgehoben, sondern nur sehr konzis wiedergegeben, als ob es lediglich darum ginge, der Leserschaft bereits bekannte und vertraute Realitäten zu vergegenwärtigen. Der Verweis auf die Landmarken Spaniens in ihren wesentlichen Zügen evoziert die Bedeutung des Landes anhand des quantitativen Ausmaßes der Auflistung – vor allem aber wird dadurch die Handlung mit Namen durchsetzt, zu denen die Leser:innen einen Bezug haben und die einen Eindruck der Geläufigkeit vermitteln sollen.

Diese Funktionalisierung lässt sich sowohl in den Verweisen auf das Zeitgeschehen als auch in der Einbettung der *autos sacramentales* in die Handlung wie-

131 S. Lope (2016), 302 f. Nur an dieser Stelle werden *moriscos* erwähnt, die sonst nicht für die Iberisierung Heliodorischer Motive (etwa der Wegelagerer oder einer Arsake-ähnlichen Verführerin) genutzt werden. Ehrlicher (2010), 293–299 spricht von einer allgemeinen „Ent-Äthiopisierung der Fremde“ in den spanischen Heliodor-Romanen, die durch die spanische Obsession für die *limpieza de sangre* zu erklären sei.

132 Indes erfüllt die Wahl der Strecke Barcelona-Valencia zweifelsohne auch kompositorische Bedürfnisse: Sie mündete in die einzige Stadt mit einer Anstalt für die Verortung der *locura*; sie liegt an der Mittelmeerküste und ermöglichte also die Darstellung von Schiffbrüchen sowie eine Verbindung nach Rom für die Pilgerschaft; es handelte sich historisch um einen für seine Wegelagerer notorisch bekannten Weg und begünstigte somit die Inszenierung gattungstypischer Überfälle. S. Torres (1993).

133 Vgl. bspw. die Beiläufigkeit der Benennungen im 5. Buch des *Peregrino* etwa mit den genauen Berechnungen, denen Tasso seine *Liberata* unterzog – exemplarisch die Schifffahrt von Carlo und Ubaldo im XV. *Canto*; vgl. Tasso (2017), 914 f. (Anm. 3) mit Verweis auf Tasso (1995), XXXIV, 2–4). In der Hinsicht entspricht der *Peregrino* der Beschreibung des abstrakten Raums, die Bachtin (2008), 19–36 in seiner Besprechung des griechischen Romans entwirft. Zur Qualität der Beschreibungen bei Lope s. Díez de Revenga (2003).

derfinden. Die Hochzeit des Königspaares, das Porträt Philipps II., das Gespräch über den Grafen von Northumberland, über Francis Drake, über Karl V. oder über die Belagerung von Ostende sowie die konventionsgemäße Aufzählung der zeitgenössischen Größen in Versform verhelfen zur Situierung sowohl im zeitlichen als auch im räumlichen Kontext und erwecken womöglich auch emotionale Anteilnahme durch die gemeinsame Geschichte: Diese Reaktion wird in zumindest einem Fall auf der Figurenebene selbst suggeriert, als Pánfilo jung verstorbener, nahezu zeitgenössischer Landsmänner gedenkt. An dem Beispiel zeigt sich auch das erhöhte Identifikationspotenzial mit *spanischen* Held:innen, das der ständige Verweis auf die eigene Landeszugehörigkeit mitführt, die nicht zuletzt im Kontrast zu ausländischen Figuren, Orten und Typen profiliert wird.¹³⁴ So zeugt auch die Beiläufigkeit, mit der die *autos* in die Geschichte eingeflochten werden, nicht so sehr von einem Versuch der Allegorisierung des Erzählten, sondern vor allem von der Selbstverständlichkeit und von der starken Präsenz des katholischen Glaubens im spanischen Alltag. Naheliegenderweise wohnen die intradiegetischen Zuschauer:innen den Spielen eher aus dem Wunsch nach Ablenkung und Unterhaltung als aus Frommheit bei.¹³⁵ Am Ende des vierten Buches findet die Aufführung nicht in Spanien, sondern im französischen Perpignan statt, im Rahmen einer Feier zu Ehren des Heiligen Jakobs: die kastilischen Soldaten, die das Fest ins Leben rufen, vermitteln damit ‚ein Stück Heimat‘ in der Fremde.¹³⁶

Spätestens an diesen Beispielen wird klar, dass sich die ‚patria‘ der Protagonist:innen nicht bloß auf Kastilien, sondern auf ein Gebiet bezieht, das unter königlicher Herrschaft liegt und zugleich kulturell, sprachlich, sittlich wie auch konfessionell als homogen genug imaginiert wird, um als ein den Leser:innen vertrauter, einheitlicher Lebenshorizont präsentiert zu werden. Freilich ist der Begriff an sich nicht streng definiert und kann in engem oder breitem Sinne interpretiert werden, als Herkunftsstadt, -region oder -land, sodass mangels eines modernen Nationalstaates die Toledanerin Nise und der Madrider Pánfilo auch Aragonien, Katalonien oder Valencia als ‚Ausland‘ betrachten könnten.¹³⁷ Jedoch macht der

134 S. Lope (2016), 250 f. (Northumberland), 286 (Drake), 370 f., (Ostende/Karl V.), 523–538 (Liste), 280 f. (Gedenken). Die Preisung des Grafen deutet darauf hin, dass nicht ausschließlich Spanier für ihre Orthodoxie gelobt werden, während Drakes Besetzung von Cádiz wenige Jahre zuvor einen großen Eklat provoziert hatte, an den auch Lope mit der *Dragontea* (1598) anschloss.

135 S. ebd., 184, 409, 511. Der einzige Fall, in dem von ‚moralidad‘ die Rede ist, ist bei den mit der königlichen Hochzeit assoziierten Feierlichkeiten in Valencia, wobei auch dort die hauptsächliche Motivation in Pánfilos und Everardos ‚gusto‘ besteht (305 f.).

136 S. Ebd., 511. Deffis de Calvo (1999), 118 f., González Rovira (1996), 218, 225; Samsón (2008), 238 verstehen die Verwendung vertrauter Wirklichkeitsbezüge zwar als ein Mittel zur emotionalen Einbeziehung der Rezipientinnen, interpretieren dies aber als einen Kunstgriff in den didaktischen Diensten einer vermeintlichen gegenreformatorischen Botschaft, deren Unterstellung sich m. E. nicht vertreten lässt.

137 Vgl. Covarrubias (1611), fol. 581^r: „Patria: la tierra donde uno ha nacido“. Zum *patria*-Begriff s. die Beiträge in Álvarez-Ossorio Alvariño/García García (2004). Nur an wenigen Stellen nutzt Lopes Roman die enge Bedeutung des Begriffs, um die Bevölkerung von Gebie-

anfangs zitierte Erzählerkommentar zum „caso digno de ponderación“ klar, dass es sich mit der Strecke Valencia-Barcelona um eine „[...] pequeña parte de su patria España“ handelt. Die hier interessierende Dimension ist also keine bloß regionale, sondern eine sich über die Iberische Halbinsel erstreckende, imaginierte (Werte-)Gemeinschaft, ein „universal España“, Spanien als Ganzes.¹³⁸

Vor allem aber sind die Bezüge auf eine gewohnte Lebenswelt besonders auf die Figur der *peregrinos* gepolt, denn sie heben durch den starken Kontrast die elende Lage der Protagonist:innen und die Schicksalsschläge hervor, die sie befallen. Entgegen den normalen Erwartungen, in denen die Heimkehr mit dem tatsächlichen Ende der *peregrinatio* und nicht mit ihrer Verschärfung einhergehen sollte, entlarvt sich die „Heimkehr eines Weitgereisten“ als „Irrfahrt in einem zur Fremde gewordenen Heimatland“.¹³⁹ Wie das Ausland als Angstobjekt, als ‚vertraute Fremde‘ charakterisiert wird, so erscheint das Inland indes als ‚fremd(ge worden)es Vertrautes‘, das keinen *safe space* mehr darstellt und das die negative Seite des Fremdseins gegenüber anderen Aspekten – wie etwa die Entdeckung von Neuem – zu besonderer Geltung bringt. Zugleich verringert die geografische Konzentration auf einen überschaubaren, nahen und wohlbekannten Teil der Iberischen Halbinsel die ‚räumliche‘ Seite der *peregrinatio* zugunsten ihrer qualitativen, attributiven Seite: Wichtiger als die Irrfahrt werden die Situation und Charakterisierung der *peregrinos*. Bei der *peregrinación en patria* liegt somit der Fokus auf dem Zustand der Heldenfiguren und auf dem Verlust, der ihn überhaupt erst möglich und plausibel macht: auf Entfremdung, Entrechtung, Destitution.

In der Gestaltung von Akteur:innen und Kulissen mobilisiert also der Text verschiedene Figuren des Fremden und des Vertrauten, die sich zwar in variierender Weise zueinander verhalten, jedoch in ihrem dialektischen Wechselspiel immer auf den gleichen Fluchtpunkt hin ausgerichtet sind: auf das Ausmaß der Wechselfälle und des Unglücks, die das Protagonistenpaar befallen und die durch einen der Lebenswelt der Leserschaft äußerst gewohnten Handlungs- oder besser Erduldungsschauplatz potenziert sind. Nicht ohne Bangen und Mitleid sollen die Leser- und Zuhörer:innen der Geschichte über das befremdliche Schicksal von Pánfilo und Nise staunen, das ihrem eigenen Erfahrungshorizont so nah scheint.

ten unter spanischer Herrschaft als ‚fremd‘ zu markieren – etwa bei den Portugiesen von Ceuta und bei den katalanischen Fischern im ersten Buch.

138 S. jeweils Lope (2016), 510 bzw. 591 (Anm. 13) mit Verweis auf den 1530 erschienenen *Dialogus ubi Hispaniae descriptio* des Mario Arezzo: „Hispaniam universam“ (63).

139 S. Matzat (2000), 223–226. Diesen Eindruck verstärkt auch der Vergleich des Kerkers von Barcelona mit den denkbar schlimmsten Gefangenschaftsorten in Konstantinopel – im Herzen des Sultanats und somit in der feindlichen Fremde: „La infame canalla [...] dio con el misero peregrino aquella una noche en un calabozo oscuro que ninguna sajena en Constantinopla le hacia ventaja [...]“ – Lope (2016), 166. Vgl. Marguet (2004), 76.

4.3 „SEIANUS MICHI PEGASUS“: EINE POETIK DER UNBILDEN

Die Intensivierung des Unheils, das die Hauptfiguren ausgerechnet auf dem heimatlichen Schauplatz erfahren, ist kein unvorhergesehener Nebeneffekt von Lope's kühner Wahl Spaniens als Kulisse. Sie wird indes immer wieder, mehr oder weniger direkt und explizit, als dem Werk zugrundeliegende Poetik präsentiert. Zum Schluss des Romans setzt der Erzähler die Narration der Schicksalsschläge mit seiner dichterischen Leistung gleich: „Y así pues ellos cuelgan en el templo de la Fortuna sus bordones; yo la pluma en el de la Fama con que he escrito sus desdichas“.¹⁴⁰ Zudem wird er durch den gesamten Text nicht müde, die Nachvollziehbarkeit und Wahrscheinlichkeit der referierten Wechselfälle zu betonen. Er macht sich dabei sehr sichtbar und konfiguriert sich nicht als allwissend, sondern behält die Perspektive eines Zeugen oder Berichterstatters über den Fall des *peregrino*, „[...] cuyas fortunas refiero como testigo de las mayores“.¹⁴¹ Tatsächlich sei er ein Freund des Pánfilo, der ihm die Geschichte persönlich erzählt habe: „Acuérdome en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo, ya descansado de estas fortunas, que en su vida había hecho por Nise cosa más fuerte“.¹⁴²

Durch diese pseudofaktuale Haltung des Erzählers verankert Lope die Geschichte in einer vermeintlichen historischen Wahrheit, obwohl die Erzählung nicht durch eine strukturierte Herausgeber- oder Manuskriptfiktion eingerahmt und eingeführt wird.¹⁴³ Das sehr häufige und aktive Auftreten des Erzählers in Kommentaren birgt in den meisten Fällen einen Gestus der Verifizierung und Validierung, der teilweise auf eigene oder allgemeine Erfahrung verweist bzw. auf narrative Interessen wie Erzählökonomie, poetische Gerechtigkeit, Logik der Überlieferung und Erzählwürdigkeit.¹⁴⁴

No sé si en este mismo estado se halla Finea, mudada del primero que tenía, y amando a Nise; pero como a mí no me toca el disculparla, sino la prosecución de la narración propuesta, para volver a ella solo digo que me lastima su nuevo pensamiento.¹⁴⁵

Ya no les era molesto a los dos amantes aquel género de vida, porque respecto de los trabajos que habían pasado y que sabréis a su tiempo, no eran aquellos los mayores, y como dos que

140 Lope (2016), 648.

141 Ebd., 356.

142 Ebd., 611. S. auch 361 f. („Pánfilo – que ya de aquí adelante la historia dice su nombre [...] Nise, que también la nombra la historia desde este punto“). Vgl. González Rovira (2004), 142 sowie (1996), 217, obwohl da auch Lope (1973), 354 aufgezählt ist, wo es sich allerdings um einen Kommentar der Nise in ihrer metadiegetischen Erzählung handelt. S. Lope (2016), 500.

143 Vgl. Marguet (2004), 64. Zur pseudofaktualen Haltung s. bspw. Paige (2011), 18–33 mit Verweis auf Foley (1986).

144 Zum Verhältnis zwischen auktorialer Verfügungsgewalt und Sichtbarkeit des Erzählers, die den Eindruck einer erhöhten Kontingenz des Erzählten vermitteln, s. Schulz-Buschhaus (2001).

145 Lope (2016), 582, mein Kursiv.

se amen puedan hablarse y verse, *he oído decir a mucho, y yo lo tengo experimentado, que no sienten los medios trabajosos porque los consiguen.*¹⁴⁶

Cuando las razones y el rostro del caballero mostraron al peregrino que era Everardo, el que preso en la cárcel de Barcelona le había favorecido y hasta ponerle en libertad ayudado. El alegría de los dos, los abrazos, las lágrimas, las ternuras, fue *tan notable como el extraño suceso que habéis oído, de donde colegiréis cuánto el hacer bien a los extranjeros es agradable al cielo.*¹⁴⁷

¡Quién creerá que en el espacio de una tarde y la distancia de una noche tantas desdichas pudiesen suceder a un hombre, *si no llevase advertido que las cosas se escriben por notables y que jamás los males vienen solos*, pues para siniestros casos una noche de un desdichado es más capaz que el discurso de los días de la vida de un hombre venturoso!¹⁴⁸

No le pese al que escucha, [...] que aunque es verdad que por esta mudanza y variedad pudiese mi narración ser más lépida y festiva [...] no dudo de mi condición que si Pánfilo hubiera ofendido a Nise, rompiera el hilo a su historia y destroncara el curso, cortándolo pues a esta digresión, que siendo larga es contra las leyes de la buena retórica, pues en la poética misma divierten los episodios.¹⁴⁹

Generell erscheinen solche Kommentare an Stellen, an denen die Unwahrscheinlichkeit der Situationen und Verstrickungen deutlicher auffallen könnte und dienen hiermit einer Lenkung der Reaktionen des Publikums, wobei der Erzähler entweder auf eine allgemeine Weisheit verweist oder die eigene Reaktion als Vorlage zur Spiegelung durch die Leserschaft anbietet:

Mira qué historia tan inaudita y que tanto encarece el ingenio de una mujer que ama, pues supo animosamente engañar un moro y poner toda su casa en tal punto que ya solo se gobernaba por la voluntad de Pánfilo.¹⁵⁰

No me escuso todas las veces que llego a las desdichas de este hombre de admirarme de nuevo, y de advertir a quien me escucha, que si como a mí le mueven, *apenas puedo resistir las lágrimas.*¹⁵¹

Y poniendo en sus manos la satisfacción de su honra, le rogó y persuadió le matase. *¡Notable enredo de este intricado suceso, que tanto más me admira a mí cuanto yo sé mejor que quien le lee que fue verdadero!* Pánfilo, admirado de ver que había de matar a Pánfilo [...] ¹⁵²

Freilich machen solche Eingriffe in der Regel genau die Stellen sichtbar, an denen die Handlung unplausibel wirken könnte. Dennoch haftet an den Erzählerkom-

146 Ebd., 478, mein Kursiv.

147 Ebd., 303, mein Kursiv.

148 Ebd., 165, mein Kursiv. Vgl. González Rovira (2004), 141.

149 Lope (2016), 599.

150 Ebd., 508, mein Kursiv.

151 Ebd., 585 f., mein Kursiv.

152 Ebd., 644, mein Kursiv. Die Lektüre dieses Passus bei Wright (2001), 76, die ihn als Markierung des Abstandes zwischen historisch Geschehenem und auktorialer Erfindungsmacht liest, beruht womöglich auf einem Versehen in der Wiedergabe („yo sé mejor que quien *lo lee* que fue verdadero“).

mentaren kein ironischer oder parodischer Gestus.¹⁵³ Vielmehr konfigurieren sich die Interventionen wie Präventivmaßnahmen, um mögliche Vorwürfe des Publikums zu antizipieren und im Vorfeld zu entschärfen, indem die Leerstelle mit der eigenen Interpretation vorab ‚gesättigt‘ wird. Dabei zeigt der Autor-Erzähler einerseits, dass ihm die Schwachstellen der Handlung bewusst sind, andererseits bietet er eine vorgefertigte Erklärung und lenkt damit die Rezeption auf die für den Anschein der Plausibilität sicherere Lösung. Zugleich betont er dabei die eigene Souveränität, indem er sich ostentativ mit den problematischen Aspekten seines Flechtwerks auseinandersetzt und sie bewältigt.

Einen Extremfall dieser Suche nach dem Bravourstück lässt sich in der Episode des Gespensterhauses im fünften Buch lesen, wo der Wahrscheinlichkeitsanspruch komplett zu entfallen scheint. Pánfilo hört und sieht in seinem Zimmer reitende Männer, Flammen, Waffen, Hunde, Lichtspiele und menschliche Arme, die ihn festhalten; er und sein Bett werden zur Decke gehoben, wo er durch neu erschienene Fenster von weiteren Gestalten verspottet wird; sein Strohlager fängt Feuer und er fühlt, wie seine Beine vermeintlich verschwinden.¹⁵⁴ Die Kritik oder zumindest Skepsis verdienenden Elemente („¿Quién creará lo que digo?“) werden dennoch schließlich durch einen langen Exkurs über die Natur dämonischer Erscheinungen wieder in den Rahmen des Glaubwürdigen zurückgeführt:

Muchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturaleza y condiciones tendrán esta historia mía por fábula, y así es bien que se adviertan que hay algunos de quien se entiende que cayeron del ínfimo coro de los ángeles, los cuales, fuera de la pena esencial, que es la eterna privación de la vista de la divina esencia, llamada de los teólogos la pena del daño [...] pueden dañar e ofender poco, pero solo toman placer en hacer algunos estrépitos y rumores de noche [...].¹⁵⁵

In dieser für den Fortschritt der Handlung letztendlich entbehrlichen, aber sicherlich erstaunlich-unterhaltsamen Episode überspannt somit Lope den poetischen Leitsatz der Wahrscheinlichkeit seiner *historia* ostentativ bis zum Äußersten, um deren wundersamen Charakter dann kraft einer fast technischen Erklärung und der Berufung auf Autoritäten wie Guillelmus Totani, Michael Psellos oder Girolamo

153 Pace Matzat (2002); Pfandl (1967), 260 oder – vorsichtiger – González Rovira (1996), 216. Darüber hinaus würde ein parodischer Zug auf struktureller Ebene bspw. eine naheliegende Inkongruenz zwischen Form und Inhalt oder die ausgewiesene Präsenz eines intertextuell garantierten Schematismus erfordern, der durch ein Mechanisierungsverfahren thematisiert wird – s. Karrer (1977), 188 f.; Hutcheon (1985), 35 f. – und in der Ökonomie des Textes dominant ist, sodass die Charakteristika parodistischen Schreibens über die Eigenschaften der ursprünglich parodierten Gattung hinausragen – s. Müller (1994), 39–41. Keines dieser Merkmale kommt im Roman in signifikantem Ausmaß vor; vielmehr lassen sich diese über die hier dargestellte (inhärente sowie explizite) Poetik erklären.

154 S. Lope (2016), 602–605. Díez de Revenga (2003), 190 referiert über Osuna (1972), 330 mit seinem Verweis auf George Borrow, der diese Episode als „best ghost story in the world“ qualifizierte. Er geht allerdings kaum auf die Frage nach der Wahrscheinlichkeit ein bzw. löst sie, indem die Erscheinungen gegen jede textuelle Evidenz als eine Form des Alptraums erklärt werden.

155 Lope (2016), 605 f.

Menghi wieder in die Grenzen einer möglichen und ‚wahrhaften Geschichte‘ einzuholen.¹⁵⁶ Auch hierin kann man eine Logik der (Selbst-)Überbietung lesen. Nach den Wechselfällen, die den Protagonist:innen zugestoßen sind, wäre eine weitere Steigerung der *desdichas* nur noch durch den Eingriff übernatürlicher Kräfte möglich – der Pilger, der an der verhexten Herberge klopft, hat bereits Schicksalsschlag auf Schicksalsschlag im Rahmen des Möglichen durchlebt – und sein Autor hat diese geschickt aneinandergereiht und plausibel erzählt. Der Text mobilisiert das Wundersame, zeigt aber zugleich, dass sich dies immer noch innerhalb des Akzeptablen bewegt.¹⁵⁷

Die Beschäftigung mit den Fragen von Wahrscheinlichkeit und Plausibilität des Erzählten dominiert also die Anmerkungen, mit denen der Erzähler immer wieder die von ihm vorgetragene Geschehnisse kommentiert. Dies überrascht nicht, denn Lope war sich darüber bewusst, dass er mit seiner Wahl eines möglichst vertrauten Horizonts der Handlung – der Iberischen Halbinsel im Jubeljahr 1600 – gegen die poetologischen Mahnungen Tassos und seines spanischen Schülers López Pinciano verstieß, die eine wenig bekannte Gegend in der mittelweit zurückliegenden Vergangenheit als Setting präferierten. Der Verstoß gegen dieses Prinzip geht sogar so weit, dass das *auto*, dem Pánfilo im zweiten Buch beiwohnt, im Rahmen der Feierlichkeiten für die Hochzeit von Philipp III. und Margarete von Österreich aufgeführt wird, obwohl jene Hochzeit 1599 stattgefunden hatte, während Pánfilo von einer Pilgerreise zum 1600er Jubiläum zurückkehrt. Gerade eine solche Konstellation würde von den Zeitzeug:innen unter seinen Rezipierenden zu jenem Einspruch einladen, den López Pinciano mit den Worten „[...] esso no pasó así“ auf den Punkt gebracht hatte.¹⁵⁸ Eine ähnliche Leistung – wenn auch in der entfernten Gegend von Mittelamerika – hatte er bereits mit seinem Aktualitätsepos *La Dragontea* (1598) erbracht, das den Tod des Francis Drake (1596) behandelt.¹⁵⁹

Gerade die besondere Konzentration von Unglücken in einem extrem reduzierten, den Figuren wie den Rezipient:innen wohlbekanntem geografischen Raum bildet dennoch, wie oben besprochen, das Ordnungsprinzip und Alleinstellungsmerkmal der Erzählung. In dem anfangs zitierten Kommentar zum „caso digno de ponderación“ dreht sich der Überbietungsbezug auf Homer und Vergil um die offensiv thematisierte, viel beschränktere und viel vertrautere Lokalisierung der eigenen Geschichte: Den *peregrinationes* der epischen Helden, die mit übernatür-

156 S. ebd., 605–607.

157 So stellt die Szene für Marguet (2004), 58–60 ein Beispiel doktrinell abgesicherten Wundersamen dar – eine Strategie, die der *Peregrino* mit anderen Texten der Reihe teilt (47–62).

158 López Pinciano (1953), Bd. 3: Ep. 11, 169. S. oben, 3.2. Zugleich mildert Lope teilw. das Ausmaß des Verstoßes, indem er mit seinen Protagonist:innen keine Königskinder, sondern unbekannte Kleinadlige wählt (auch in Bezug auf die Stelle bei Pinciano, s. unten, 5.2.2). Vielmehr als eine offene Kampfansage an die Regeln (wie diese im *Arte nuevo* erfolgt) profiliert sich hier also ein kühnes Spiel mit den Grenzen der Kunst.

159 S. Wright (2001), 24. Für den Begriff des ‚Aktualitätsepos‘, s. Huss (2017) sowie Melde (2022). Spanische Deklinationen einer solchen Epik untersucht Marrero-Fente (2024).

lichen und exotischen Elementen bereichert waren, stellt der Erzähler seinen *peregrino* gegenüber, den der Autor in einem gewohnten Szenario und ohne Rekurs auf Magie, Göttinnen oder Ungeheuer mit derartigen Wechselfällen konfrontiert, dass daraus eine fesselnde Geschichte erzählt werden kann. Die Wahrscheinlichkeit der eigenen Dichtung wird somit dadurch erhöht, dass die meisterhaften Modellautoren des Epos implizit als ungleich mangelhafter und unglaubwürdiger dargestellt werden.¹⁶⁰

Ähnlich verfährt Lope in dem längsten Erzählerkommentar des Romans, der das vierte Buch einleitet:¹⁶¹

Si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero, con cuánta más razón le convendrá al histórico, y si esta opinión en la poesía tiene pareceres contrarios, a la historia ninguno le niega que la verdad sea su fundamento, como se ve en el poco crédito que ha merecido en el mundo Diodoro Sículo. De las cosas incógnitas o que jamás fueron escritas ni vistas, arguye el que lee o el que escucha la falsedad del que las trata. Las que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque como dice en su *Poética* Torcato Tasso, donde falta la fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee, y acreditando esta opinión con Píndaro, grandemente esfuerza la elección de los argumentos de las cosas verosímiles que han sido, que pueden ser o que hay fama de su noticia. ¿A quién parecerá creíble el que yo sigo? Tanto más, obligado a que sea cierto cuanta diferencia tiene la licencia de la poesía a la verdad de la historia. El ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe, o a lo menos, que no constando que lo sea, parezca verosímil, cuyo ejemplo se ve manifiestamente en la pintura porque si en un cuadro miramos una historia que sabemos que es verdadera, nos mueve a dolor o alegría con la representación de lo que sabemos; lo que no hace la fábula, porque cuando vemos pintadas algunas ninfas, que sabemos que no han sido, solo nos alegran porque imaginamos que retratan la hermosura de las mujeres, de que tenemos ciencia como de cosa conocida primero, como dice el filósofo, pues nos consta que hay mujeres, aunque no que hayan andado por las selvas siguiendo a Diana, convirtiéndose en fuentes y árboles, huyendo fuerzas o consintiendo a ellas, como se escribe de Júpiter y otros dioses, pero cuando se ve pintada la guerra de los gigantes, poniendo un monte sobre otro para subir al cielo, con la monstruosidad que los pinta Ovidio:

A cada uno de ellos dio mil manos
y mil culebras en lugar de piernas,

¿a quién le puede causar deleite más que la alegría de las colores y la destreza del pincel valiente?¹⁶²

160 „Caso digno de ponderación en cualquier entendimiento discreto, que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando en una pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia y Ulises hasta Grecia, con más fortunas de mar, persecuciones de Juno, engaños de Circe y peligros de lotófagos y Polifemos“ – Lope (2016), 510.

161 Im vierten Buch erfolgen die Beschreibung des Daseins des Paares als Internierte in Valencia und die Handlung verlässt zum einzigen Mal substanziell die Grenzen der Iberischen Halbinsel, wenn auch in der Analepse. Der Auftakt der Bücher variiert beträchtlich von der Inszenierung der Entwurzelung und Desorientierung der *peregrinación* in der Form des Schiffbruchs (Buch 1, s. 5.1) über die sie kontrastierende idyllische Landschaft des Weges nach Montserrat (Buch 2) und die meditative ‚Sentenzensalve‘ über die *peregrinatio* (Buch 3, s. dazu 4.4) bis hin zu einem Exkurs über die Liebe (Buch 5).

Hier oszilliert der (beanspruchte) generische Status des *Peregrino* zwischen historischem und heroischem Epos in Prosa. Schematisierend könnte man sagen, dass sich Lope hier eklektisch sowohl aus Amyots als auch aus Pincianos Auffassung bedient. Einerseits betont der Erzähler nämlich die Wahrhaftigkeit der Geschichte und die Historizität der eigenen Erzählung, wie er es an anderen Stellen bereits tat, und reklamiert damit für sich den Status eines „poeta histórico“ – mit Amyot schreibt er die erzählte Geschichte in die Zwischenräume der Großgeschichte ein. Andererseits zieht er mit Pinciano ausschließlich die Heldenepen Homers und Vergils als Bezugshorizont heran und rückt sogleich die Aufmerksamkeit auf die traditionellen Argumente zur Wahr-schein-lichkeit in der Dichtung. Der Fokus liegt mithin auf dem Problem der Glaubwürdigkeit, wozu die vermeintliche Wahrheit der Geschichte als Autorisierungsstrategie dienen soll.¹⁶³

Der Erzähler bezieht sich auf Aristoteles' Vergleich zwischen dichterischer und malerischer *mimesis* und vor allem auf eine konkrete Passage aus dem zweiten Buch von Tassos *Discorsi del poema eroico*, die er nahezu wortwörtlich auf Spanisch wiedergibt.¹⁶⁴ Das Interesse liegt dezidiert an der emotionalen Einbindung der Rezipienten, denn ein argwöhnischer oder kritischer Leser wird weniger bereit sein, sich auf die literarische Illusion einzulassen. An dieser Stelle baut Lope aber einen argumentativen Zug ein, womit der Text die Abweichung von Tasso implizit rechtfertigt. Die malerische Darstellung einer für wahr gehaltenen Geschichte bewege, so Lope, mehr, als die Darstellung einer offensichtlich erfundenen. Im letzteren Fall sei eine Darstellung nur dann affektiv wirksam, wenn sie sich an etwas anschließe, worin die Rezipient:innen Erfahrung haben. Hier fällt das Beispiel der Nymphen, die zwar bekanntermaßen nicht existieren, aber im Grunde eine bereits bekannte weibliche Schönheit darstellen. Anders verhalte es sich hingegen mit einer offensichtlich fantastischen Darstellung – aristotelisch gesprochen ein Bild von etwas Unmöglichem, das wir nur als Zusammenstellung

162 Ebd., 475–477.

163 Vgl. Samson (2008), 238: „The narrative strategies of the ‚poeta histórico‘ [...] in this text sought to move the reader not merely through verisimilitude, something that left space for the Christian legitimate marvellous (i. e. miracles, ghosts, supernatural occurrences), but with the truth (given its contemporary and familiar geography, real historical characters, local details and colour and so forth) [...]“. Am Beispiel des Gespensterhauses wurde ersichtlich, wie beide Strategien ihren Platz im Werk fanden.

164 Der Bezugspassus bei Aristoteles scheint mir hier *Poetik* 1448b, 15–20 zu sein. González-Barrera und Avallé-Arce verweisen zurecht auch (aber auch nur) auf die *Analytica Posteriora* I, 1 – s. Lope (1973), 335 (Anm. 469); Lope (2016), 476 (Anm. 6). Bei Tasso lautet das Original: „[...] i grandi e fortunosi avvenimenti non possono esser' incogniti, e ove no siano recati in scrittura, da questo solo argumentano gli uomini la loro falsità; e falsi stimandoli, non consentono di leggieri alle cose scritte, per le quali or son mossi ad ira, ora a pietà, ora a timore, or contristati, or pieni di vana allegrezza, or sospesi, or rapiti, e in somma non attendono con quell'espettazione il successo delle cose, come farebbono se l'estimassero vere in tutto o in parte; perché, dove manca la fede, non può abbondare l'affetto, o il piacere di quel che si legge o s'ascolta; ma dovendo il Poeta con la sembianza della verità ingannare il lettore, suol dilettarlo con la varietà delle menzogne, come dice Pindaro“ – Tasso (1964), II, 84.

von bekannten Einzelteilen, aber nicht in seiner Ganzheit als solches konzeptualisieren können, da in der Realität kein Modell dafür vorhanden ist. Das Beispiel bilden hier (wenig überraschend) Giganten, wie sie Ovid in den *Fasti* mit tausend Händen und mit Schlangen anstelle der Beine beschreibt. Ein solches Bild werde höchstens für technische Qualitäten wie Farbenkomposition und Pinselführung geschätzt, könne aber die Betrachtenden nicht emotional miteinbeziehen.¹⁶⁵

Obwohl der Text dies nicht expliziert, kann man aus dieser Hierarchisierung folgern, dass die wirksamste Darstellung jene ist, die der Erfahrungswelt der Leser:innen am nächsten kommt – und, wie oben besprochen, gestaltet Lope das Setting des *Peregrino* und die Qualität seiner (nicht nur) spanischen Wirklichkeitsbezüge entsprechend. Wiederum kann das aristotelische Argument gegen Tassos Empfehlung in Stellung gebracht werden, die Geschichte in zeitlicher und räumlicher Entfernung spielen zu lassen: Diese erwähnt der Erzähler zwar nicht, sie befindet sich aber bei Tasso unmittelbar in dem Passus, den Lopes Kommentar explizit anführt.¹⁶⁶ An dieser Stelle findet sich also die poetologische Grundlage, in der Lopes unorthodoxe Wahl eines iberischen und zeitgenössischen Schauplatzes ihre Rechtfertigung findet.¹⁶⁷ Der Kommentar fährt allerdings nicht mit einer Diskussion über die Unterschiede der jeweiligen Positionen zur Exotik und Nahgeografie fort – was freilich eine sehr technische Ausschweifung darstellen würde. Der Erzähler sucht indes den Vergleich mit den zwei Musterautoren Homer und Vergil, um zu zeigen, dass eventuelle Ungereimtheiten oder Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit, die seine Geschichte möglicherweise aufweisen könnte, angesichts mancher eklatanten Unglaubwürdigkeit bei den zwei Großmeistern als recht belanglos erscheinen müssen:

Pues a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, quimera de Belerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no solo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas, y si el poeta de Venusia, que Justo Lipsio llama hijo de las musas, pintó en los naufragios de Ulises las transformaciones de Circe en los soldados griegos que le acompañaban, y la espantosa estatura del gigante que mató con el tizón ardiendo; y el príncipe de los poetas latinos en la peregrinación de Eneas pone tantas cosas fabulosas hasta bajarle a los campos Elíseos, aunque esto hablando como gentil pudo ser que lo tuviese por verdadero; pero, en fin, transformó las naves y levantó aquel testimonio a Dido, con otros mil imposibles para exornación de su poema, de donde por ventura tomaron ocasión muchos para decir que el argumento de él había de ser de cosas falsas: ¿por qué lo han de parecer que una mujer con dolor perdiese el

165 Bei der darunterliegenden kognitivistischen Auffassung der Aristotelischen Theorie liegt die Betonung auf der begrifflichen *Ganzheit* des Dargestellten als Gegenstand einer kognitiven Erfassung, welche das Erwecken von Emotionen und den Genuss erst ermöglicht. Vgl. Donini (2008), xxi–xxxii, lvi–lxxi, cxxxiv–cxlv. Es bleibt freilich eine offene Frage, in welcher Form und Deklination Lope – der nicht an sehr subtilen begrifflichen Unterscheidungen und an philologisch-philosophischer Präzision interessiert scheint – die *Poetik* rezipiert hatte.

166 S. Tasso (1964), II, 93–100.

167 Vgl. González Rovira (1996), 217–219.

seso y que un hombre por verla fingiese que le había perdido? Respondida, pues, esta objeción, nuestra historia, cuyo fin es mover con los trabajos de este hombre, prosigue así [...] ¹⁶⁸

Unbarmherzig listet der Kommentar eine Mehrzahl von Szenen aus der *Aeneis* und der *Odyssee* auf, die nicht glaubhaft wirken können und offensichtlich erfunden wurden. ¹⁶⁹ Ihnen gegenüber stehen die bloßen Schicksalsschläge seines Protagonisten („[...] desdichas de un peregrino no solo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas [...] nuestra historia, cuyo fin es mover con los trabajos de este hombre“), die keine fantastischen Elemente enthalten, jedoch als *story* genauso erzählenswert sind wie die kanonischen Meisterwerke des Epos. Denn, so die Argumentation, die sehr bewegte Handlung beruhe nicht auf dem Einsatz von episodischen Wundern, sondern nur auf einer allzu plausiblen Unbeständigkeit menschlicher Geschicke. ¹⁷⁰ Garantie für die Wahrscheinlichkeit und Siegel für Lopes Platz unten den *aemulatores* der großen Ependichter ist nämlich der *peregrino* als Figur des Unglücks, die sich genauso durch die entwurzelnde Kraft des Schicksals rechtfertigen lässt wie ihre Variante des *loco* durch die unbeherrschbare Macht der Liebe. ¹⁷¹

Aus den explizit poetologischen Kommentaren sowie aus den beobachteten Charakteristika der konkreten Textgestaltung lässt sich also die Poetik des Werkes erschließen. Die Schicksalsschläge, die sich zum Zweck einer höheren emotionalen Einbindung des Publikums in einem ihm vertrauten Horizont abspielen, liefern das Material für jede Verstrickung von Geschehnissen, welche fantastisch-wundersame Elemente in der Unterhaltung und Fesselung der Leserschaft ersetzen soll. Die Intensivierung des Unglücks, das die Protagonist:innen ausgerechnet in der Heimat befällt, radikalisiert die Destitutionserfahrung und zeugt zugleich von Lopes Außergewöhnlichkeit. Es ist bezeichnend, dass in der Reihe der Sinnbilder für den freien Flug der Imagination, die der Kommentar aufbringt („[...] en esta pintura no hay caballo con alas, quimera de Belerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados [...]“), als erstes ein *Flügelpferd* erwähnt wird. Es referiert auf eines der prägendsten Werke der frühneuzeitlichen Ritterliteratur: den *Orlando Furioso*, in dem die Figur des Hippogryphs eine zentrale Rolle

168 Lope (2016), 477 f.

169 Hier scheint Lope von der Position des Tasso abzuweichen, der die Wahrhaftigkeit antiker Epen verteidigte. Die Logik, der er folgt, entspricht jedoch grundsätzlich jener Tassos: Dichtung erfahre durch ihre historische Wahrheit die größte Legitimierung. S. Javitch (2015), bes. 191–195. Ich danke Valentina Prosperi für den Hinweis. Über die poetologischen Spannungen bei Tasso s. Capparelli (2023).

170 Und implizit auf der sorgfältig verschachtelten Erzählung. S. 3.2 und 5.1 – die Zuspitzung des Spiels mit der Informationsvergabe bildet einen weiteren Aspekt von Lopes Versuch, seine epischen Modellautoren zu überbieten.

171 Zur Behandlung von Eros und Zufall als irrationalen, unvorherseh- und unkontrollierbaren Kräften, die sich ins menschliche Leben einmischen und die Handlung des griechischen Abenteuerromans als außerzeitliche Spanne zwischen Erwachen der Leidenschaft und deren Befriedigung charakterisieren, s. Bachtin (2008), 13–18 sowie Fusillo (1989), 213–219.

bekleidet und zugleich die Überschreitung der Grenzen des Möglichen in der Dichtung verkörpert.¹⁷²

Das geflügelte Pferd erscheint aber auch zuoberst auf dem Titelblatt des *Peregrino*, versehen mit der Aufschrift „Seianus michi Pegasus“: Dort wird es also mit dem Pegasos identifiziert, den der Held Bellerophon in seinem Kampf gegen die Chimäre ritt.¹⁷³ Zusammen mit ihm wird das unheilbringende Sejuspferd genannt, das Lope – höchstwahrscheinlich über Polydor Vergils *Proverbiorum Libellus* (Venedig, 1498) – den *Noctes Atticae* des Aulus Gellius entnimmt, und das auch ausgerechnet im vierten Buch und in Bezug auf Nise erwähnt wird: „Embarcose el Conde no sabiendo que llevaba consigo poco menos que el caballo Seyano, que a todos su dueños costò la vida“.¹⁷⁴ So kann der Spruch auf dem Banner mit „Mir ist der Pegasos ein Pferd des Sejus“ übersetzt werden, also in etwa „mein Talent, meine Kunst führen mich zum Unglück“. Mithin lässt sich das Gesamtbild auf dem Titelblatt im Einklang mit dem Prolog als eine Klage gegen die gorgonenhafte *invidia* der Anderen interpretieren, die Lopes Kunst appropriieren, fälschen und zugleich nicht anerkennen – dabei sei das Verderben und die *peregrinatio* des Autors nur auf die Böswilligkeit der Rivalen zurückzuführen.¹⁷⁵ Alternativ ließe sich das Titelblatt als eine trotzbietende Revanche des Fénix gegenüber seinen neidischen Kritikern interpretieren, wie Góngora, der in seinem oben erwähnten Spottsonett zur *Arcadia* Lopes *ingenio* als „rocín alado“ bezeichnet hatte.¹⁷⁶

Dennoch bietet sich angesichts der oben erläuterten Poetik der *peregrinatio* auch eine umgekehrte Übersetzung: „Mir ist das Sejuspferd ein Pegasos“ bzw. „mein Pegasos ist das Sejuspferd“ – also „aus den Schicksalsschlägen schöpfe ich meine dichterische Kraft“. Dies bezieht sich dann einerseits auf Lopes persönliche

172 Bekannterweise ermöglicht das Fabelwesen den Held:innen des *Furioso*, ungeheure Entfernungen zu bewältigen und selbst zum Mond zu fliegen. Allem Anschein nach inspirierte den Ariost die Stelle in *Eklogen*, VII, 27–29, wo die Paarung von Greif und Stute als Inbegriff des Unerhörten angeführt wird („Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes? / jungentur jam grypes equis, aevoque sequenti / cum canibus timidi venient ad pocula dammae“). Zugleich betont der Erzähler im *Furioso*, IV, 18–19 gleich zweimal, dass das wundersame Wesen real sei: „Non è finto il destrier, ma naturale, / ch'una giumenta generò d'un Grifo [...] Non finzion d'incanto, come il resto, ma vero e natural si veda questo“. Vgl. dazu etwa Rivoletti (2014), bes. 33–35.

173 Referiert bereits in der *Ilias* VI, 150–205.

174 Lope (2016), 494. So die Quelle bei Polydor Vergil, *De Proverbiis*, A15: „Proverbium est teste Gellio lib. III cap. ix *Noctium Atticarum* de homine infelici ac calamitoso, cuius haec ratio est. Cneius Seius equum habuit natum Argis, quem fama erat progenitum esse ex equis qui Diomedis Thracis fuerunt, quosque Hercules Diomede occiso Argos perduxerat. Hunc magnitudine inusitata fuisse cervice ardua, colore phoeniceo, flava et comanti iuba caeterisque eorum laudibus insignem. Veruntamen ea fortuna ut quisquis eum possideret, is cum omni domo, familia, et fortunis in perniciem deduceretur.“ Ehrlicher (2010), 308 (Anm. 51) verweist zudem auf die Redewendung „Equum habet Seianum“, wie sie Erasmus im *Adagium* 997 kommentiert.

175 So Ehrlicher (2010), 308.

176 Góngora (1992), 261. S. Wright (2001), 80 und 156 (Anm. 49).

Erfahrung des Exils, des Ausschlusses vom Hof und auf die (wahrgenommene) Feindlichkeit seiner Kritiker, aus denen er den Impuls zum Erdichten des *Peregrino* bezogen habe.¹⁷⁷ Andererseits wird auch unmittelbar auf die konkrete Logik verwiesen, nach der der Text als Bravourstück organisiert ist: Die Unglücke und Wechselfälle der Handlung seien die einzigen Elemente, die er zum Versetzen der Leserschaft ins Staunen benötige, ohne „[...] caballo con alas, quimera de Bellerofonte, dragones de Medea“ – im Gegensatz zu den alten Meistern der *peregrinatio*. Hierdurch verbinden das thronende Pferdebild und der dazu passende Kehrspruch das pragmatische mit dem literarischen Moment des *self-fashioning* als ‚Aut unicus aut peregrinus‘, das Félix Lope de Vega y Carpio mit seinem Roman unternimmt.

4.4 „TODAS ESTAS SENTENCIAS“: WISSEN ALS AUSWEIS FÜR STATUS

Die für das Werk zentrale Frage nach Status und Statusverlust zieht sich auch durch ein weiteres, auffälliges Merkmal des Romans, das bisher wenig interpretatorische Beachtung gefunden hat. Der Text ist durchsetzt von gelehrten Zitaten, Verweisen auf Autoritäten und ausführlichen Exkursen über disparate Themen, die von der Dämonologie über die Natur der Musik bis hin zur Geschichte des Flusses Ebro reichen.¹⁷⁸ Auch die *autos* beginnen in der Regel mit einem Prolog, der umfangreiches biblisches Wissen zur Schau stellt. Die Überladung des Textes mit gelehrtem Wissen oder mit gelehrten Posen wurde in der Regel als weiterer Gestus der Selbstprofilierung gelesen. In diesem Fall als eine Inszenierung Lopes als kultivierter Autor, die keineswegs neu war: Notorisch ist der Fall der *Arcadia*, die nicht nur reich an belesenen Anspielungen und Verweisen ist, sondern in der *Exposición* am Ende des Romans auch eine Reihe von Begriffsklärungen zur Schau stellt, die die Ostentation von Gelehrsamkeit noch verstärkt.¹⁷⁹ Diese Praxis, die im Vorwort des *Quijote* bekanntermaßen verspottet wird, ist dennoch keine Besonderheit Lopes.¹⁸⁰

177 Auf metaphorischer Ebene korreliert diese Lektüre mit dem von Ovid überlieferten Mythos, der Pegasos sei ausgerechnet aus dem abgeschlagenen Kopf der Medusa geboren (s. *Metamorphosen*, IV, V. 784–786).

178 S. hierzu bereits Peyton (1971), bes. 34–42.

179 S. bspw. Lope (1975), 64–71; dazu Morby (1975), 30–33 bzw. 48 f.

180 Bspw. Cervantes (2007), 96: „[...] salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes?“ Die Verbindung zu Lope bereits bei Castro (1960) und Thomov (1967); vgl. bes. zur Praxis der *imitatio* Porqueras Mayo (2003), 37–50, 113–126 und Fernández López (2005). Allein für die ersten drei Seiten der *Arcadia* verweist der Autor auf ein Dutzend Einträge in der *Exposición*: s. Lope (1975), 64 f. und die Anmerkung des Hgs., d. h. Morby (1975), 48 f.

In der Tat prägen teilweise kurioses Wissen, gelehrte Einlagen und kenntnisreiche Digressionen die Wiederentdeckung des hellenistischen Romans von Beginn an. Bereits Amyot lobte die nützliche *eruditio* der Erzählung, „[...] en la qual“ – so das Vorwort der Antwerpener Übersetzung von 1554 – „[...] de mas dela ingeniosa ficcion, ay en algunos lugares hermosos discursos, sacados dela philosophia natural y moral, muchos dichos notables, y palabras sentenciosas, muchas oraciones y platicas, en las quales el artificio de eloquencia está muy bien empleado [...]“.¹⁸¹ Diese Vielfalt an Wissen in der *Histoire Ethiopique* entsprach dem oben besprochenen Ideal einer königlichen ‚Eloquenz des Zwischenspiels‘, die einerseits fern von den Staatsangelegenheiten und geeignet für das höfische *otium*, andererseits aber ernst und gehoben sein musste und deren Themen bevorzugt aus der Geschichte, Architektur, Edelsteinkunde und Jagdkunst stammen sollten – und all diese Themen sind Gegenstand von Heliodors Exkursen.¹⁸² Neben der vollständigen Übernahme von Amyots Prolog fügte der anonyme Übersetzer eine alphabetisch geordnete, fünfseitige Übersicht der erinnerswerten Sprüche und Informationen hinzu, die im Roman zu finden sind: Beispiele dafür sind „Amethiste piedra tiene virtud de guardar a los hombres que la traen consigo, que no se emborrachen“, „Los eunuchos ordinariamente celosos“, „Homero natural de Egipto“ und „El hombre sabio y virtuoso no es pobre, porque tiene su riqueza en su voluntad“.¹⁸³ Die weit verbreitete Übersetzung des Fernando de Mena, die laut López Estrada an vielen Stellen unausgesprochen der Antwerpener und somit der französischen folgt, verzichtete indes auf Amyots Prolog und auf die *tabla*, versah gemäß dem eigenen philologischen Anspruch den Text jedoch mit Noten am Seitenrand, die teilweise ausführliches Kontextwissen liefern und auf die Quellen der Sprüche und Aussagen verweisen.¹⁸⁴ So ist gleich beim ersten Satz des Romans eine längere Anmerkung zu einer der Mündungen des Nils zu lesen: „Por siete bocas entra el Nilo en el mar. Herodot. li. 2. Llamase Heracleotica porq[ue] en aq[ue]lla ribera auia vn templo famoso de Hercules. Herodo. li. 2“.¹⁸⁵ Von den späteren Neuausgaben der De Mena-Übersetzung ist die 1615 in Madrid erschienene Auflage des Alonso de Martín bemerkenswert, der neben den Randanmerkungen eine knappe Biographie des Heliodor liefert und die *tabla* der „[...] sentencias, y cosas notables“ aus der Antwerpener Übersetzung wieder einführt.

181 Heliodor (1554), fol. 4^r bzw. Heliodor (1954), S. lxxx. Für das französische Original, s. Heliodor (1547), fol. Aiiij^r bzw. Heliodor (2008), 162.

182 S. Plazenet (2015), 27 f.

183 „Tabla de dichos graues, y agudos, y algunas cosas notables, que se contienen en esta Historia“ – Heliodor (1554), fol. 6^v–8^v.

184 S. López Estrada (1954), xi–xvii.

185 Heliodor (1587), fol. 1^r. Ausgerechnet an dieser Stelle begeht der philologisch motivierte Herausgeber einen Flüchtigkeitsfehler, indem er im Haupttext den Namen der Mündung mit „Herodotica“ anstatt „Heracleotica“ übersetzt. Spätere Editionen reproduzieren – Geronymo Margarit, Heliodor (1614); Alonso Martín, Heliodor (1615) – oder berichtigen – César Oudin, Heliodor (1616) – die Angabe.

Die Hervorhebung von Wissenswertem, die teilweise durch den Rekurs auf typografische Markierungen und ‚Notationsappelle‘ funktioniert, bietet bei der Lektüre eine schnelle Orientierung auf wiederverwertbare Notionen und Sprüche. Sie suggeriert somit eine allgemeine frühneuzeitliche Funktionalisierung von Heliodors Text als *promptuaire* oder *thresor* für die Eloquenz von Hochgeborenen und Literaten.¹⁸⁶ Entsprechend der oben diskutierten nobilitierenden Einstufung der *Aithiopika* als Epos in Prosa und der häufigen Konnotation epischer Werke als ‚Fürstenspiegel‘ verstärkt sich der Eindruck, dass auch dem *Peregrino* ein ähnlicher Anspruch innewohnt.¹⁸⁷

Tatsächlich verfährt Lope mit seinem Referenzmaterial analog zu den *Aithiopika*-Editoren und im Einklang mit der frühneuzeitlichen Kultur der Gelehrsamkeit: Er bietet seine Wissensschätze im Lichte einer Lektürepraxis an, die auf der produktionsorientierten Verarbeitung von *loci communes* beruht. Einerseits wird das autoritative Kapital von Quellen und Sentenzen beansprucht, andererseits erfolgt dies im Bewusstsein eines kollektiven Verfügens darüber. Da das auf- und ausgestellte Wissen auf Wiederverwertung zugerichtet ist, wird dabei die philologische Genauigkeit der Wiedergabe sekundär gegenüber ihrer Adaptierbarkeit. Als Beispiel dafür können zwei hervorgehobene Zitate dienen, die jeweils das erste und das dritte Buch abschließen und aus der *Genesis* bzw. aus Ciceros Briefen an Coelius Rufus stammen. Das erste Zitat, die Frage des Pharaos an Jakob über die „dies peregrinationis vitae“, belegt Lope in der *princeps* schlichtweg falsch, indem er Gen 47 statt Gen 23.4 angibt.¹⁸⁸ Die mangelnde Sorgfalt der biblischen Wiedergabe und die Einführung ‚heidnischer‘ Autoren als autorisierende Instanzen indizieren, dass hinter der Mobilisierung der Sentenzen kein ausgeprägtes didaktisch-religiöses Interesse steht, sondern dass selbst die Bezüge auf die Bibel als Verweis auf einen tradierten Fundus von Gelehrsamkeit zu betrachten sind.¹⁸⁹ Im zweiten Zitat wird zudem ersichtlich, dass der Bezug offenbar frei stattfindet: „Omnis peregrinatio obscura et sordida est, iis quo industria in patria potest esse illustris“ lautet es im Roman, wobei es im Original „industria Romae potest esse illustris“ heißt und zusätzlich ein „[...] quod ego ab adolescentia iudicavi“ zu lesen ist.¹⁹⁰ Die Abänderung ist an sich nicht falsch, denn Rom wird hier deutlich in der Funktion als *patria* angesprochen – wichtig ist hier, dass Lope den Bezugsort verallgemeinert und zugleich den Hinweis auf Ciceros persönliche Ein-

186 S. Plazenet (2015), 28. Auf einen vergleichbaren Umgang bereits in der Manuskriptkultur verweist Doody (1996), 179 f. Für den Begriff ‚Notationsappell‘ s. Traninger (2020), 105–107 in kritischer Auseinandersetzung mit dem englischen ‚gnomic pointer‘.

187 Lope selbst hatte die *Dragontea*, deren Status als historisches Epos auch der *Peregrino* zumindest nominal beansprucht, ursprünglich dem jungen Thronerben Philipp III. gewidmet. Eine Generation zuvor hatte Gonzalo Pérez dem jungen Philipp II. die eigens übersetzte *Ulyxea* als Fürstenspiegel angeboten. S. Wright (2001), S. 24–51, bes. 34.

188 S. Lope (2016), 244 (Anm. 325).

189 S. Ehrlicher (2010), 317 f.

190 S. Cicero, *Ad Familiares* 2.12.2 sowie Lope (2016), 474 (Anm. 216).

schätzung tilgt. Er universalisiert also das Zitat und macht es somit zu einer Sentenz, die dann der Leserschaft zur Verfügung gestellt wird.

In diesem Spruch wird letztlich der Lektüreschlüssel besonders deutlich, der auch allen anderen Zitaten an den Kapitelenden gemeinsam ist: die *peregrinatio* als Exil, als Status, und nicht als Reisebewegung. Zudem ist in Lopes freier Verfügung über die ‚Zitate‘ bzw. über die *loci communes* die frühneuzeitliche Praxis des *commonplacing* wiederzuerkennen, die durch die Zergliederung von als autoritativ betrachteten Texten Exzerpte, Wissens Elemente und Sprüche gewinnt, welche dann ein kompiliertes Repertoire flexibel wiederverwendbarer Versatzstücke bilden. Durch die Entbindung vom ursprünglichen Kontext und die Verallgemeinerung der einzelnen Aussagen zum Zweck des Wiedergebrauchs rückt dabei eine auf Kohärenz gerichtete Lektüre zugunsten der vielseitigen Einsatzfähigkeit in den Hintergrund.¹⁹¹ Es überrascht daher nicht, dass die Mobilisierung der Zitate zu keiner überzeugenden allegorischen Überlagerung der Geschichte führt, wenn die hier wirksame diskursive Praxis nicht die vertikale Analogisierung, sondern die freie Verfügung ist. Vielmehr erinnert die unsystematische Organisation der Bibelstellen und *auctoritates*-Auszüge im *Peregrino* an die Systemstelle, die in Amyots Projekt der königlichen Eloquenz den *Aithiopika* zukam: jene eines ‚Promptuaires‘ von Konversationswissen zum Gebrauch in der Hofgesellschaft.¹⁹²

Die Funktion, die der Einsatz der *loci communes* im *Peregrino* erfüllt, ist bisher unterbelichtet geblieben. In Anbetracht der ausufernden Textproduktion des Fénix, seines heterodoxen Umgangs mit dramaturgischen Normen und nicht zuletzt Cervantes‘ bekannter Bezeichnung seines Rivalen als „monstruo de la naturaleza“, herrschte lange Zeit für Lope das Bild eines naturbegabten Genies vor, das für sein Schaffen die mangelnden eigenen Kenntnisse durch die Verarbeitung von Wissen aus zweiter Hand kompensierte.¹⁹³ So hat sich die Forschung auf das Aufdecken der Quellen konzentriert: Die bekannteste ist die *Officina* des Ravisius Textor, die ich auch in 4.2 bezüglich der Auflistung der Nationalcharaktere angeführt habe. Für die *comedias* ist beispielsweise auch der Katalog gelehrter Frauen, der in *La doncella Teodor* (1608–1610) zu finden ist, direkt der *Officina* entnom-

191 Die Bezeichnung als ‚Zitat‘ ist insofern nicht korrekt, da die Praxis unserem modernen Zitationsverständnis nicht vollständig entspricht. Zum *commonplacing* als fundamentale Art des Umgangs mit Wissen anhand von *loci communes*, s. grundlegend Moss (1996); Blair (2010); die Beiträge in Cowling et al. (2011).

192 S. 3.1. Die Zergliederung und Isolierung einzelner – teilw. typografisch hervorgehobener – Wissensversatzstücke entspricht auch einer häufig parzellierten und fragmentarischen Lektüresituation, bei der das ‚Aufpicken‘ einzelner Passagen günstig war. Dies scheint auch bei den *enigmas* der Fall zu sein, s. Lope (2016), 243 f. bzw. 471 f.

193 S. Cervantes (1615), fol. III: „[...] dexè la pluma, y las Comedias, y entrò luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alçose con la monarquia cómica [...]“. S. auch Jameson (1936). Ein Überblick über Lopes Kenntnisse (und teilw. selbstironisches Spiel mit dieser Vorstellung) bei Dixon (2005, 2008), worauf auch Samson (2008) in Bezug auf das Vorwort des *Peregrino* hinweist.

men.¹⁹⁴ Zugleich scheint es so, als ob Lope diese Praxis bei sich selbst zu kaschieren oder zumindest bei anderen zu züchtigen versuchte: Er belächelte an vielen Stellen diejenigen, die an allen passenden und vor allem unpassenden Stellen Zitate aus den „libros de lugares comunes“ einmontierten.¹⁹⁵

Zugleich legte Lope offensichtlich Wert darauf, als gelehrter Autor zu gelten. Gerade im Kontext einer wertenden Diskussion über Gattungszugehörigkeit, -genealogien und -hierarchien bei der Prosaerzählung betrachtet er beispielsweise zu Anfang der *Novelas a Marcia Leonarda* die *Novelas ejemplares* des verstorbenen Rivalen süffisant und unterstreicht, sie hätten besser von „hombres científicos“ geschrieben werden sollen.¹⁹⁶ Entsprechend dieses Bildes und ähnlich wie bei der Wahl der generischen Vorlage, sieht die Forschung in der Regel in der starken Präsenz gelehrter Einlagen das Zeichen eines Versuchs der Selbststilisierung als *poeta culto*, die sich in der Überladung des Textes erschöpft.¹⁹⁷

Angesichts der oben besprochenen engen Verstrickung von pragmatisch zugeordneten Gesten der Selbstdarstellung und -aufwertung mit genuin dichterisch-kompositorischen Interessen im *Peregrino* stellt sich dennoch die Frage, ob und wie sich auch die Gelehrsamkeit als Träger von Status zum zentralen Bild des destituierten Helden verhält. Im Hinblick auf die oben angesprochene Tendenz des *commonplacing*, auf unitäre und kohärenzstiftende Lektüren zu verzichten, scheint es in erster Linie unwahrscheinlich, dass Lope eine Zurichtung seiner Digressionen und Sentenzen auf einen ‚Sinn der Handlung‘ unternimmt, wie sie Fusillo etwa für Heliodor und Tatos beschreibt.¹⁹⁸ In erster Linie lässt sich in der *peregrinatio* der Protagonist:innen kein Lernzuwachs durch die Wechselfälle und die Reisen wiedererkennen, weder im Sinne eines kognitiven Gewinns, einer Konversion noch hinsichtlich einer moralischen Einsicht. Die Figuren durchlaufen keine Evolution.¹⁹⁹ Die wenigen Momente, die mit dem Erlangen neuen Wissens

194 S. Lope (2008), 52; Trueblood (1958). Peyton (1971), 37–39 argumentiert hingegen für eine „verdadera erudición de Lope“.

195 S. Vosters (1997), 285: „In several works – *Laurel de Apolo* (1620), *La Dorotea* (1632) and in *Rimas humanas y divinas* del Lic. Tomé de Burguillos (1624) – [...] Lope de Vega turns against those authors who jot down, appropriately [sic] or not, whatsoever they find in Stobaeus' Greek *Florilegium* (1543), with its parallel Latin translation by the German-Swiss naturalist Conrad Gesner (1516–75), in the ‚Polianthea‘ and other ‚libros‘ (large books) of commonplaces and platitudes.“ S. auch Vosters (1975); Infantes (1988); Lerner (1998); López Poza (2000). Der Ausdruck „libros de lugares comunes“ stammt aus Lope (1987), 343: „Así son muchos, que cuanto hallan en Estobeo, la Polyantea y Conrado Gisnerio y otros libros de lugares comunes, todo lo echan abajo, venga o no venga a propósito“.

196 S. Lope (2002), 106 f. S. unten, 5.3.

197 S. bspw. bereits Avallé-Arce (1973), 37; González Rovira (1996), 40, 220–222; Ehrlicher (2010), 317 f. Samson (2008), 243 sieht indes eine Ironie des Textes gegenüber dem darin ausgestellten Wissen.

198 S. Fusillo (1989), 68–75.

199 Dies bemerkt auch Deffis de Calvo (1999), 62 f., die dennoch mit Verweis auf Lope (1973), 78, 236, 474 bzw. Lope (2016), 149, 356, 640 im *Peregrino* einen Anspruch auf die *peregrinatio* als Moment der Entdeckung und des Wissenserwerbs sieht. Ähnlich die Einschätzung

tatsächlich verbunden sind, werden in der Regel weder gewürdigt noch kommentiert.²⁰⁰ Als Pánfilo erfährt, dass der Auslöser seiner Leiden auf ein paradoxes, fast komisches Missverständnis zurückzuführen ist, zeigt er keine Reue über die unglückliche Entscheidung, sondern nur eine gewisse Erleichterung über die Klärung der Schuldfrage.²⁰¹ Als er im fünften Buch sein Handeln – das Zurücklassen der verletzten Jacinto und Nise – bereut, geschieht dies nur kurzzeitig und führt weder zum Entschluss, sich künftig anders zu verhalten, noch zu einer Lösung des Konflikts, die sich als Belohnung durch die Vorsehung oder als Folge seines neuen Verhaltenskurses interpretieren ließe. Diese Stelle wird auch im Folgenden nicht mehr thematisiert.²⁰² Schließlich wirkt sich die Begegnung mit Geschichten, die als beispielhaft gelten könnten oder gar eine moralische Struktur aufweisen (wie im Fall der Erzählungen der Eremiten von Montserrat), nicht auf die *peregrinos* aus: Das Lernen durch eigene Erfahrung betrifft womöglich die Eremiten; Pánfilo und seine Weggefährten profitieren aber nicht davon.²⁰³

Ein Erzählerkommentar zum lehrreichen Charakter der *peregrinatio* ist für diesen Zusammenhang aufschlussreich:

Quien no ha peregrinado, ¿qué ha visto? Quien no ha visto, ¿qué ha alcanzado? Quien no ha alcanzado, ¿qué ha sabido? Y ¿qué puede llamar descanso quien no ha tenido fortunas, o por la mar o por la tierra?, pues como Ovidio dice, no merece las cosas dulces quien no ha gustado de las amargas, ni ha tenido regalado día en la patria quien no ha venido de larga ausencia a los brazos de sus amigos, ni alegre noche el que al fuego, cercado de la atenta familia, no ha contado sus peregrinaciones, come en Zacinto Ulises a su querida Penélope y deseado Telémaco. Pánfilo va llegando al dichoso día de su descanso y si bien ha peregrinado, porque no venció a Troya ni con el animoso Cortés a la conquista de nuevos mundos, no ha sido poco valor haber defendido el pequeño suyo de tantas diferencias de asaltos de la Fortuna, y finalmente haber merecido por el medio de tan innumerables trabajos el fin del descanso de la patria, que ya se le acerca.²⁰⁴

Auf den ersten Blick scheint die Passage auf die Vorzüge einer Erweiterung der Erfahrung durch Reisebewegung hinzuweisen, die den Anschluss sowohl an das Epos, an Traditionen der Stilisierung des Odysseus als Erforscher als auch an eine ‚Reiseliteratur‘ im Allgemeinen bietet.²⁰⁵ Dennoch muss der Kontext dieses

bei Vilanova (1949), 139; Samson (2008), 235: „The notion of pilgrimage here [in the *Peregrino*] has more to do with exile and adventures as the best teachers of experience, wisdom and virtue“. Die Lerndimension der *peregrinación* würde in *Persiles y Sigismunda* etwa der „peregrino gallardo“ im 4. Buch verkörpern, der eine *Flor de aforismas peregrinos* zu kompilieren sucht. Vgl. dazu Ehrlicher (2010), 314–316.

200 Am eklatantesten ist die Tatsache, dass Nise binnen weniger Tage die arabische Sprache beherrscht. S. Lope (2016), 503.

201 S. ebd., 386.

202 S. ebd., 590–597.

203 Für die Erzählungen der Eremiten s. ebd., 264–301. Als exemplarisch wird bes. die Geschichte des sechsten Einsiedlers präsentiert (283). Zum Motiv des Einsiedlers s. Chenot (1980).

204 S. Lope (2016), 640 f.

205 Eine Diskursivierung des Reisens als Moment des Erwerbs neuen Wissens konnte bspw. an die konkrete Praxis der *peregrinatio academica* bzw. *erudita* – s. bspw. Ohler (1986);

Kommentars berücksichtigt werden, um zu verstehen, aus welcher Perspektive die Reflexion über den Mehrwert der *peregrinación* erfolgt. Die Digression erfolgt in Anschluss an den oben besprochenen Ausruf „Mirad cuán medrado llevamos nuestro peregrino“ und wird folgendermaßen eingeleitet:

¿Cuántas veces el salir los hombres de sus nidos les da provecho y honra y cuántas lo contrario? Todo consiste en la disposición del cielo, cuya influencia armónica guía los pasos de nuestra vida donde quiere, porque aunque sobre todo tenga imperio la libertad del albedrío, pocos resisten a su sentido, como lo dijo el que mereció nombre de Angélico. Ovidio reprendiendo a Icaro dice: *Dentro de su fortuna viva el hombre*. Y el poeta Juan Segundo, culpando a Faetón: “Aprenda el hombre a conocer sus fuerzas”. Mas también es flaqueza indigna de un noble el no atreverse, pues si los que acabaron grandes cosas no las comenzaran, era imposible haberlas conseguido. Comenzar es generoso ánimo de un hombre; el suceso da el cielo, que dispone los fines. Sobre todo la elección importa mucho, porque no son iguales todas las cosas a todos, como Propertio dice. De un viejo cuenta Séneca que preguntándole cómo sirviendo en palacio había llegado a tanta vejez, respondió: «Que sufriendo injurias y dando gracias». Esta no me parece a mi honrosa paciencia ni para solo envejecer sirviendo tengo yo por tan alta virtud el ejercitarla. Si la posteridad da a cada uno su debida honra, como refiere Cornelio Tácito, ¿qué fama puede dejar de sí el que murió dentro de la cáscara de su nacimiento y desde los pañales a la mortaja apenas ha salido de la línea, como cuentan de aquella planta que tiene forma de cordero vivo, saliendo el tronco de la tierra al pecho, pues no alcanzando a pacer más hierba de la que tiene en torno de sí mismo, muere por falta de sustento?²⁰⁶

Zuallererst macht die Betonung von *honra*, *noblez*, *dignidad* deutlich, dass es beim Verlassen der eigenen Stellung in der Welt nicht um die Erweiterung der Horizonte geht, sondern um den eigenen Wert und Status. Die Bezüge auf Ovid und Jan Everaerts („Juan Segundo“), die Seneca-Anekdote sowie die Reflexion über Ovid und Odysseus in der zweiten Hälfte des Erzählerkommentars verdeutlichen, dass es in der *peregrinatio* um das Verlassen des eigenen ‚Normalzustandes‘ und um eine an sich nicht wünschenswerte Situation geht, die aber die Erprobung des eigenen Wertes ermöglicht – und nicht um den Gewinn einer höheren Position. So eingerahmt, liegt in der vierfachen Frage („Quien no ha peregrinado, ¿qué ha visto? Quien no ha visto, ¿qué ha alcanzado? Quien no ha alcanzado, ¿qué ha sabido? Y ¿qué puede llamar descanso quien no ha tenido fortunas, o por

Kulczykowski (1989); French (1993); Irrgang (2002); Lalancette (2019) – oder an die ‚neuen‘, kolonialen Entdeckungsunterfangen nach 1492 anknüpfen. So zelebrierte das Epos *El peregrino indiano* (1599) des Antonio de Saavedra Guzmán die Taten von Hernán Cortés. S. dazu jüngst Marrero-Fente (2024), insb. 103–149. Zur Figur des Odysseus als wissbegieriger *peregrinus* s. bspw. Vilanova (1949), 114–120; Hahn (1973), 23–25, 41–61; Deffis de Calvo (1999), 40 f. Zur in 4.1 erwähnten *peregrinatio* in der Reiseliteratur s. Ehrlicher (2010), 100–133. González Rovira (1996), 151–154 verbindet die *peregrinatio* mit dem Lernen aus eigener Erfahrung durch den Bezug auf die *picaresca* und auf den Guzmán-Spruch „*legendo simulque peragrando*“.

206 Lope (2016), 638–640.

la mar o por la tierra?“) der Fokus vielmehr auf dem Wissen über sich selbst und auf der Gewissheit, dass die eigene – höhere – Stellung in der Welt verdient ist.²⁰⁷

Pánfilo hat dieses Recht, wie auch der Erzähler klar stellt, *trotz* seiner Missgeschicke verteidigt und nicht *dank* seiner Abenteuer erworben: „[...] no ha sido poco valor haber defendido el pequeño suyo de tantas diferencias de asaltos de la Fortuna, y finalmente haber merecido por el medio de tan innumerables trabajos el fin del descanso de la patria“.²⁰⁸ Die Tugenden des *peregrino* zur Verteidigung seines verlorenen Status sind Beständigkeit und Durchhaltevermögen angesichts widriger Umstände, in denen er solche Tugenden eben beweist und nicht erst erwirbt. Entsprechend besteht einer der wichtigsten Referenzhorizonte des Romans in der stoischen Tradition, welche in dieser Passage durch die *honrosa paciencia* des Seneca evoziert wird. Die frühneuzeitliche Stoa-Rezeption zeichnete sich durch eine Akzentsetzung auf die moralphilosophischen Reflexionen über den Menschen gegenüber seinem Schicksal aus und bildete somit eine reiche Materialquelle zur Lage des *peregrino*. Sprüche wie „ducunt volentem fata, nolentem trahunt“ boten die Flanke für die diskursive Vermittlung zwischen göttlicher Vorsehung und freiem Willen, die man auch im obigen Zitat beobachten kann. Gerade Seneca durfte als spanischstämmiger Philosoph großes Ansehen in Lopes Projekt genießen.²⁰⁹

Wissen wird also nicht im Zustand der *peregrinatio* erworben: Vielmehr ist es bereits davor gesammelt worden und wird in die Destitution mitgenommen. Darüber hinaus erweist es sich als einer der wenigen Schätze, die ungeachtet der prekären Lage, der Entrechtung und der Verstellung unter dem Deckmantel marginalisierter Figuren nicht verloren gehen.

Dies zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit am Anfang des zweiten Buches, als Pánfilo die Pilgerkleidung (wieder) anlegt und sich auf den Weg nach Montserrat begibt. Nach der dreimonatigen Gefangenschaft in Barcelona ist er nun frei, aber in seinen Rechten verletzt und vor allem überzeugt, Nise an den Banditen Doricleo verloren zu haben. Materiell sowie affektisch-sozial ist er also all seiner Güter beraubt. Als er zu Beginn des Pilgerweges dem deutschen und dem flämischen Pilger begegnet, entwickelt sich das Gespräch mit den neuen Weggefährten wie folgt:

[...] admirados de ver la dulzura con que los ruiseñores se quejaban, uno de los alemanes, que mostraba un gallardo natural adornado de buenas letras, comenzó a discurrir en los amores de Filomela, diciendo que todo el tiempo que después de haberle cortado la lengua Tereo estuvo muda, quería ahora esquitar con la parlería de su veloz garganta. El español replicó que aquellas mismas palabras había dicho Marcial en un dístico: *Filomela el incesto de Tereo / llora, y cuanto calló siendo doncella, / siendo ave parla*. Alegrese el alemán de que en el español

207 Dank dieses Bewusstseins wird der Genuss des eigenen ‚Guten‘ nach Exil und Destitution gesteigert; vgl. Hahn (1973), 83 f. zu dieser Textstelle.

208 Lope (2016), 640.

209 Das Zitat stammt aus Senecas Briefen an Lucilius (107, 11, 5). Zur spanischen Rezeption Senecas s. Blüher (1969), bes. 169–325; Delgado León (1994); Martínez Romero (2016); Del Río Sanz (2018).

hubiese capacidad para tratar con él más que humildes cosas, que es insufrible trabajo caminar al lado del que por lo menos ignora la lengua latina, cuando no sepa otro género de facultad.²¹⁰

Zwei völlig fremde Menschen, die höchstwahrscheinlich keine Muttersprache teilen und sich in einer unprivilegierten sozialen Stellung befinden, finden hier also eine gemeinsame Sprache im gebildeten Latein und einen gemeinsamen Nenner in der humanistischen Bildung.²¹¹ Gelehrsamkeit figuriert hier als einer der wenigen Reichtümer, die ein verarmter, destituierter Hochgestellter im Pilgergewand noch ausweisen kann. In der Regel wird Pánfilos adlige Abstammung auch nicht an seinem edlen Aussehen erkannt. Beispiele hierfür sind die Einstiegsszene, in der er von den katalanischen Fischern gerettet wird und die Szene im dritten Buch, in der er Jacintos Familie kennenlernt und eine erste körperliche Beschreibung des Protagonisten erfolgt.²¹² Auch an der Stelle, an der Pánfilos edle Gesichtszüge eine erste Rolle für die Anerkennung seines Rangs spielen, vollzieht sich diese über sein gebildetes Sprechen: Im dritten Buch solidarisieren sich er und Celio bei der ersten Begegnung miteinander, indem sie in einem hochgeistigen Austausch von *auctoritates* über Liebe und Unglück die gemeinsame Lage herausfinden. Als der Protagonist über das Schicksal klagt, wird eine weitere Gemeinsamkeit deutlich:

– Los hados – replicó el extranjero [Celio] – no debe culpar un hombre cristiano, ni entender que de ellos dependa su mal ni su bien. Sea verdad que muchos filósofos antiguos creyeron que era una cierta especie de demonios que algunos llamaron parcas, ciertas imaginadas mujeres que daban espíritu a la criatura nuevamente nacida, de las cuales habla Séneca en el primero coro de su primera tragedia, y de cuya opinión se ríe San Agustín en el sermón tercero sobre San Juan [...] – Bien sé - dijo Pánfilo- que los poetas llamaron hado a esas parcas y los filósofos, mayormente los estoicos, creyeron que fuese una orden o disposición de las segundas causas [...] Así lo sienten Tolomeo, Demócrito, Crisipo y Epicuro [...] Estos desvarios prueban algunos con la autoridad de Boecio en el cuarto libro de *Consolación* [...] quiero que sepas que yo hablé por la costumbre y que *hado* en español y otros idiomas cristianos solo se entiende ya por las desdichas. Y así en otra parte se ríe Lipso de Ovidio [...] y santo Tomás en el libro *Contra gentiles* y en el primero de las *Sentencias* dice que Dios con su divina Providencia habla por el hado como los hombres exprimen los conceptos del corazón con las palabras. – No me prometía menos de tu rostro – les respondió el mancebo [Celio] –

210 Lope (2016), 246 f. Das übersetzte Zitat stammt aus Martials 75. Epigramm.

211 Bei der Ankunft in Montserrat bezeichnet der Erzähler das Lateinische, aus dem er die lobpreisenden Verse der Pilger vermeintlich übersetzt, als „reina de las lenguas“ – Lope (2016), 262.

212 S. ebd., 139 („[...] recobrando vida el que tan cerca estuvo de perderla, mostró en las quejas la patria, en los ojos la admiración y en el deseo de hablar el agradecimiento“) und 396 („[...] salió decretado que Pánfilo debía de ser espía que con aquel hábito de peregrino andaba encubierto [...] y aunque hablaba español, en el rostro blanco, rubio y hermoso parecía extranjero y en las acciones, hombre noble“).

que lo que de tu boca escucho; y siendo así que tu presencia sea de tu nobleza indicio y tu lengua de tus letras, con más gusto te diré quién soy, la calidad mía y de mis desdichas.²¹³

Hier werden die in den *Aithiopika* zentralen *hado* und *fortuna* mit den *desdichas* gleichgestellt. Vor allem geht es aber um Status: Celio hatte zwar aufgrund von Pánfilos vornehmer Erscheinung bereits geahnt, dass vor ihm eine Person hohen Standes steht, aber diese erste Annahme wird erst durch die Belesenheit und Konversation des Gegenübers bestätigt und vervollkommen. Die individuelle Identität Pánfilos bleibt verdeckt, aber über Bildung und Erudition können sich Ebenbürtige gegenseitig identifizieren, die durch vergleichbare Schicksalsschläge gegangen sind – und jedoch gerade dank jener Bildung eine korrekte moralisch-weltanschauliche Einstellung bewahren konnten.

So bildet Wissen einen verlässlichen Nachweis von Stand und einen wortwörtlich un-entbehrlichen Schatz, selbst unter Fremden und dort, wo der materielle Zustand und die affektive Lage äußerst prekär sind. Die Figuren stellen ihre Bildung gerade im Zusammenhang mit marginalisierten Positionen besonders intensiv aus: auf dem Pilgerweg, als Fremder vor den Türen der Valencianer Anstalt sowie bei der Schau der Narren vor dem Graf Emilio. Diesen Zusammenhang markiert ebenso der Erzähler zu Beginn des dritten Buches in einer der beeindruckendsten ‚Sentenzensalven‘, die den Roman durchsetzen:

Dice Boecio que ninguno es desdichado, sino el que piensa que lo es; y Séneca, que ninguna tierra es destierro, sino otra diferente patria; y Terencio, que conviene pensar en las desdichas porque cuando vengan, ninguna parezca nueva; y Adimanto, en Platón, que ninguna cosa grande es fácil; y Aristóteles que más se ama lo que se alcanza con mayor trabajo; y Tulio, que el destierro es terrible a los que tienen lugar determinado para vivir y no para aquellos que todo el ámbito de la tierra llaman una ciudad sola; y Demóstenes, que ningún instituto ni consejo mientras que no consigue honesto y provechoso fin se puede llamar acertado. Todas estas sentencias visten el alma del Peregrino en su patria, cuyas fortunas refiero como testigo de las mayores.²¹⁴

Fortunas, *destierro*, *desdichas*, *patria* und *trabajo* beschäftigen den durch Prekarität und Unglück gekennzeichneten *peregrino*; zugleich wird behauptet, dass die Sentenzen ‚seine Seele umkleiden‘. Wenn der Pilgermantel, die Fesseln des Irren, das grobe Tuch des Gefangenen, aber auch die glänzende Rüstung des Soldaten und die prachtvolle Aufmachung des Höflings die Rolle und die Identität ihres Trägers metonymisch definieren, so gilt das auch für Wissen und Bildung – mit dem Unterschied, dass dieser letztere ‚Habitús‘ immateriell, immerwährend und nicht fortzunehmen bleibt.

213 Ebd., 366–370. Die Auslassungen betreffen Bezüge auf und Erörterungen aus unterschiedlichen *auctoritates*, darunter Augustinus, Justus Lipsius, Boethius, Leo I, Lievin Lemnes, Ovid, Platon, Bonaventura, Thomas von Aquin. Dass Pánfilo aufgrund der Wiederbegegnung mit Nise noch kurz davor außer sich war, scheint seine Fähigkeit zum gelehrten Welterklären nicht zu beeinträchtigen.

214 Lope (2016), 355 f. Vgl. auch ebd., 629–631 für eine weitere Sentenzenreihe zum Thema Liebe.

Schließlich lässt sich die Aussage „todas estas sentencias visten el alma del Peregrino en su patria“ doppeldeutig verstehen: Die Sentenzen ummanteln nicht nur das Romanpersonal, sondern den Roman selbst. Das Handeln der Figuren im *Peregrino* spiegelt die textuelle Nobilitierungsstrategie des Werkes und die paratextuelle Nobilitierung des Autors wider. Wie Amyot eine Legitimation der *Aithiopia* auch angesichts ihres Nutzens hinsichtlich der Vermittlung von Konversationswissen vertritt, so bietet Lopes Roman dies in verstärkter Form an. Der Autor hat die Gelegenheit, sich als gelehrter Mann, als *poeta culto* zu inszenieren, während der Text auch performativ den Wert der *eruditio* zeigt, die er praktiziert und die er den Leser:innen in Form von griffbereiten Wissensversatzstücken bietet, ohne dabei eine konsequente Exemplarität zu verfolgen. Entfällt durch allzu weltliche Fügungen der extrinsische Glanz ritterlicher oder höfischer Ausstattungen, so entwirft Lope in seinem Roman eine neue Art von Helden, der auf die Launen des Schicksals mit dem intrinsischen Wert seines humanistischen Wissensschatzes antwortet.

5. DIE NOVELA HELENIZANTE DE PEREGRINACIÓN

5.1 SCHIFFBRUCH MIT LESERSCHAFT: EINSTIEGE INS (UN)BEKANNTE

In den vorausgehenden Kapiteln habe ich herausgearbeitet, wie sich Lopes *El peregrino en su patria* in die frühe spanische Diskursivierung des hellenistischen Romans fügt. Dem Verhältnis zur Wirklichkeit, an das für Autoren wie Amyot und López Pinciano das Gelingen und die Bewunderungswürdigkeit der *Aithiopika* untrennbar gekoppelt sind, gibt Lope eine idiosynkratische Wendung, indem er seine Geschichte in dem Hier-und-Jetzt seiner spanischen Rezipient:innen spielen lässt. Unter dieser geografischen Einschränkung verstärkt sich der andere Schlüsselaspekt der hellenistischen *peregrinatio*: die Prekarität und Destitution der Protagonist:innen, die durch den Kontrast zum Heimatland radikalisiert werden.

Nun betrifft diese veränderte Schwerpunktsetzung auf Verunsicherung und Entäußerung auch das vielleicht auffälligste und meistdiskutierte Merkmal des heliodorischen Musters: den abrupten Erzähleinstieg. Wie es im Folgenden zu zeigen gilt, verwandelt Lope die anfängliche Strandszene der *Aithiopika* in eine Schiffbruchszene und steigert ihren befremdlichen Charakter gerade dadurch, dass er sie als weniger fremdartig charakterisiert – dafür aber den Fokus auf die Schutzlosigkeit der Figuren vor der Katastrophe legt.¹

Zugleich hängt aber die Anfangsszene auch stark mit der Frage nach der Generezität zusammen, der dieses Kapitel gewidmet ist. Aus systematischer Sicht ist der Einstieg in die Narration eine Schlüsselstelle, an der die Leser:innen mit der Art von Erzählung und erzählter Welt konfrontiert werden und an der sich daher eine (meist implizite) Gattungshypothese bildet – umso stärker, wenn durch die Abwesenheit eines sanktionierten Gattungsbegriffs eine erste Gattungszuordnung nicht oder nur schwach vorgeprägt ist. Lopes desolate Anfangsszene stimmt somit die Leser:innen des *Peregrino* auf die Erzählung von radikaler Destitution ein, die ihnen der Roman bietet.² Aus historischer Sicht besitzt der abrupte Beginn der *Aithiopika* zumindest gemäß dem poetologischen Diskurs der Frühen Neuzeit einen hohen Wiedererkennungswert, denn er verweist auf jenen ‚griechischen Kunstgriff‘ in der *dispositio* des Stoffes, der als Heliodors meisterliches Allein-

1 Bereits Carilla (1966), 285 f. zählt den Beginn *in medias res* zu den charakteristischen Merkmalen der Gattung. Zur Heliodorischen Erzähltechnik als zentrales Merkmal in der spanischen Rezeption s. bspw. González Rovira (1996), 73–100; Marguet (2004), 81–99. Zum Seesturm s. auch Flecniakoska (1979); González Rovira (1995b); Fernández Mosquera (2006), die jedoch keinen spezifischen Fokus auf die Einstiegsszene des *Peregrino* setzen.

2 S. 2.2.2.

stellungsmerkmal galt. Die Anfangsszene zeichnet somit wenn nicht ein definiertes Subgenre, zumindest eine klare Erzähltradition und einen Musterautor aus, deren generische Zuordnung ebenso Gegenstand von Verhandlungen war.³ Aus diesen Gründen stellt sie hinsichtlich sowohl des *Peregrino* als auch der weiteren Werke, die sich in die Heliodor-Tradition einschreiben, sozusagen ein narratives Eingangstor in die Geschichten und in die Welt der *helenizante* dar, das im Rahmen einer Rekonstruktion der generischen Verhältnisse in der frühneuzeitlichen Erzählprosa eine gesonderte Besprechung verdient.

Gemeinsam mit der Konturierung des Gattungsprofils der *helenizante de peregrinación* im Allgemeinen soll auch die Einschätzung des generischen Status des *Peregrino* bei Lope an anderer Stelle erfolgen. Mit ihr ist die Frage eng verbunden, warum im gesamten Roman sowie auch in späteren Aussagen Lopes der Bezug auf die *Aithiopika* konsequent verschwiegen wird.⁴ Bereits der oben zitierte Dialog aus *La dama boba* (1613) liefert dennoch einen klaren Hinweis darauf, dass Lope sich seines heliodorischen Modells bewusst war: Die Figuren der Nise und der Celia rufen mit ihren Namen die Protagonistin des *Peregrino* und ihren Bruder in Erinnerung und nennen als größten Vorzug Heliodors ausgerechnet den Erzähleinstieg. Im Austausch der zwei Damen wird auch klargestellt, dass dabei nicht die immerhin sehr bildlichen Qualitäten der Anfangsszene das größte Lob verdienen, sondern ihr Verhältnis zur gesamten Handlungsökonomie des Romans.⁵ Gerade das erzählstrategische Verhältnis von Anfangsszene und Gesamtstruktur unterscheidet die *Aithiopika* (und den ihnen nachempfundenen *Peregrino*) sowohl von anderen affinen Abenteuer Geschichten wie den *Amadis*-Romanen oder dem *Filocolo* als auch von Werken aus anderen generischen Konstellationen, die dennoch auf einen abrupten Beginn rekurren – etwa Jorge de Montemayors Schäferroman *Los siete libros de la Diana* (1559).⁶ Und gerade daran lässt sich außerdem erkennen, dass Lopes Heliodor-Bezug zugleich einen Überbietungsversuch darstellt.

Der bei López Pinciano beschriebene, in *La dama boba* nach dem Beispiel Heliodors genannte *artificio griego* lässt sich nicht auf einen einfachen abrupten Einstieg reduzieren, denn dieser tangiert an sich nicht die Disposition des Stoffes in der Erzählung, wie es sich auch an der Theaterproduktion Lopes zeigen lässt.⁷

3 S. 3.2.

4 S. 5.3.

5 „CELIA: No lo sabía. / Miré el principio, y cansóme. / NISE: Es que no se da a entender / con el artificio griego / hasta el quinto libro, y luego / todo se viene a saber, / cuanto precede a los cuatro.“ – Lope 1981, V. 282–288. S. 3.2.

6 S. bspw. die Übersicht bei González-Rovira (1996), 80–86.

7 Gómez (2017) zeigt, dass comedias wie *El perro del hortelano*; *El desprecio agradecido*; *El amor enamorado*; *La doncella Teodor*; *Los tres diamantes*; *Viuda, casada y doncella*; *Los esclavos libres*; *Virtud, pobreza y mujer*; *Las burlas de amor*; *El verdadero amante*; *El domine Lucas*; *El galán escarmentado* oder *Las pobrezas de Reinaldo* zwar ohne jegliche Präambel beginnen, aber dennoch nicht als theatrale Implementierung eines *ordo artificialis* ver-

Im Gegenteil geht aus den Ausführungen bei Lope und in der *Philosophía antigua poética* hervor, dass die rezeptionstheoretische Wirksamkeit des *artificio griego* nicht nur auf der Überraschung eines verwirrenden Beginns, sondern auch auf einer retardierten, über einen längeren Zeitraum verteilten Informationsvergabe beruht. Unter dem Gesichtspunkt des Überraschungseffekts ergibt sich ein weiteres Element der Novität der *Aithiopika* für das frühneuzeitliche Publikum – denn ihr Erzählverfahren unterscheidet sich subtil sowohl vom Spannungsaufbau bei ihrem homerischen Modell in der *Odyssee* als auch vom horazischen Prinzip des Erzählanfangs *in medias res*, mit dem es dennoch oft bezeichnet wird.

Die horazische Aufforderung, man solle *in medias res* anfangen, legt die notwendige Selektion eines klar umgrenzten Handlungsstoffes mit Anfang, Mitte und Ende nahe, der dann sofort anvisiert werden soll, ohne den gesamten Kontext dafür von Beginn an (*ab ovo*) zu liefern.⁸ Diese aristotelisch inspirierte Prägnanz in der Umgrenzung der Handlung und der Verzicht auf Kontextualisierung sind aber nur möglich, weil der heroische Stoff aus einem kollektiven Fundus allgemein bekannter Geschichten gewählt wird. Das eminente Vorbild für dieses Verfahren, Homers *Odyssee*, beginnt zwar *in medias res* mit der Strandung auf Scheria des Helden, dessen Vorgeschichte in einer Rückblende nacherzählt wird (Gesänge 9 bis 12) und dessen anschließende Wechselfälle erst ab dem dreizehnten Gesang linear dargestellt werden. Die Identität des Protagonisten steht dennoch von den ersten Versen an fest: Odysseus ist eine öffentliche Figur, ein Fürst, im Mythos eingebettet und durch klare Verweise (*epei Troiēs hierōn ptoliethron épersen*, ‚nachdem er die göttliche Stadt Troja zerstört hatte‘) und Epitheta (*polýtropon*, ‚vielfältiger‘) identifiziert.⁹

Die deutliche Referenz auf bekanntes Geschehen findet bei Heliodor allerdings keinen Platz, denn das Spannungserzeugungsvermögen des Erzählverfahrens basiert darauf, mit dem Unwissen der Rezipient:innen zu spielen – um Amyots Argumentation wiederaufzugreifen, schöpft die Erzählung ihren Unterhaltungswert aus jenem ‚Neuen‘ und Unerhörten, das *fiction* unvergleichlich effektiv zur Verfügung stellen kann. Theagenes und Charikleia sind keine Figuren der Tradition; zudem sind sie zwar in den jeweiligen Herkunftsländern adlig (obwohl dies bei Charikleia noch nicht bekannt ist), aber im fremden Ägypten nur private Reisende, *idiôtai*, dem Schicksal und den Mitmenschen ausgeliefert: zwei Unbekannte, über die das Publikum noch nichts weiß. So gründet der hohe Wiedererkennungswert des Heliodorischen Erzählbeginns etwas paradox aus der Unkenntnis um die Figuren und deren Geschichte.

fahren – der Befund entspricht den Empfehlungen im *Arte nuevo de hacer comedias* (1608), eine lineare Handlungsführung vorzuziehen.

8 S. Horaz: *Epistula ad Pisones/Ars poética*, V. 140–150. Zur Zentralität der Handlung in den neoaristotelischen Theorien der Frühen Neuzeit s. Kukkonen (2019), Schneider (2019).

9 *Odyssee*, V. 1–2.

So beginnt nämlich der Roman in der De Mena-Übersetzung, die als repräsentativste Vorlage für die spanische Rezeption um 1600 gelten kann:¹⁰

Avia poco antes comenzado a reyr el alba, y el Sol tendia sus rayos por las altas cumbres de los montes, quando vna quadrilla de hombres armados, que viuián de andar salteando, assomo sobre vna montaña que se leuanta, cerca de vna de las bocas por donde entra el Nilo enel mar llamada Herodotica [sic]. Los quales tendiendo la vista, por todo lo que del mar se descubria, y visto que no avia cosa que les diese esperança de alguna presa, voluieron los ojos a la cercana ribera, y vieron en ella lo que se sigue. Vna naue amarrada a la tierra con sus cuerdas y maromas, quieta y sossegada. Vazia y sola de gentes, pero llena y cargada de otras cosas: lo qual aun los que de lexos la mirauan, podian facilmente juzgar: porque su mucho peso la hazia hundir hasta la tercera cinta.¹¹

Die Narration beginnt bei Heliodor mit der Beschreibung der Strandlandschaft und der Bergspitzen am Nildelta: eine relativ präzise geografische Lokalisierung („am Heraklesarm“, nämlich am westlichsten Ende der Mündung), die jedoch zumindest für eine frühneuzeitliche Leserin durchweg exotisch wirken musste. Die Darstellung erfolgt aus der Perspektive der Räuber, die beim Sonnenaufgang dort hinkommen und ein ordentlich angelegtes, vermutlich reich beladenes, aber allem Anschein nach verlassenes Schiff entdecken. Die soweit kuriose Szene rückt aber schnell in den Bereich des Katastrophalen:

La ribera, toda cubierta de cuerpos de hombres rezien heridos, parte dellos muertos del todo, y algunos medios muertos: que muchos de sus miembros y partes de sus cuerpos aun les estaua bullendo y palpitando: manifiesto indicio de auerse poco antes acabado entre ellos la batalla y contienda. La qual, en las señales que sabian, no parecia cierto auerse hecho segun el orden, y vso verdadero de la guerra. Porque estauan mezcladas con las miserables reliquias de vn desdichado, y desastrado combite, que vino a tener semejante fin. Porque las mesas algunas estauan todavia llenas de viandas, y parte dellas se vian por tierra, entre las manos de muchos delos que estauan tendidos, a quien auian seruido por escudos: como la batalla les auia sucedido arrebatada y de improuiso [...] Los muertos, vno estaua partido de vn golpe de hacha, otro herido con vna concha de caracol, de las que por alli les auia ofrecido la ribera, otro quebrantado con vn leño, otro abrasado de vn tizon, y otros de muchas y diuersas maneras: pero los mas estauan passados con saetas. De modo, que en aquel pequeño lugar, junto la fortuna, muchas y diuersas cosas, mezclando el vino con la sangre, y voluiendo la fiesta y combite, en mortal y sangrienta batalla, y juntando las mesas con la muerte, y la amistad con las heridas.¹²

Der Anblick ist entsetzlich und rätselhaft zugleich: Die Anzahl und die Beschreibung der am Strand verstreuten Leichen machen das Ausmaß des Massakers deutlich, dieses steht dennoch im Kontrast zum Bankett, das die Verstorbenen noch Zeit hatten zu veranstalten. Vom Desaster verbleiben nur Spuren, und zudem sehr

10 Die Ausgabe zirkulierte viel mehr als die frühere, aus dem Französischen übertragene Antwerpener Übersetzung (1554) und genau so stark wie die lateinische Übersetzung (1552) und scheint von beiden beeinflusst worden zu sein. S. López Estrada (1954). Zwischen diesen vier Versionen, in denen der Roman im 16. Jhd. in Spanien rezipiert wurde, lassen sich bei der Anfangsszene keine für mein Argument signifikanten Abweichungen feststellen.

11 Heliodor (1587), fol. 1^{r-v}.

12 Ebd., fol. 1^{v-2^r}.

befremdliche. Ausgehend von der Position der Leichen und vom Zustand der Utensilien folgern die Beobachter, dass die Opfer während des Festessens vom Unheil überrascht worden sind und vergeblich versucht haben, sich zu verteidigen:

Este espectáculo se represento a los ojos destes salteadores de Egipto, estando en aquella montaña. Los quales, puesto que vian todas estas cosas, no podian entender el origen y causa dellas. Porque tenian delante los vencidos, y no hallauan los vencedores, vian la victoria, clara y manifiesta, y con todo esso no se auia llegado a la presa y despojo, estaua la naue sola y vazia de gentes, y sin auella tocado, como si de muchos vuiera sido guardada y defendida, y con tanta tranquilidad y sossiego, como si estuiera en toda paz y seguridad.¹³

Der Text verfolgt den Prozess der Fragestellung und der Vermutungen mit ziemlicher Genauigkeit, vermittelt zugleich aber nach wie vor die Verwunderung der Räuber über den sich ihnen darbietenden Anblick. Es bleibt unklar, wie das Bankett plötzlich zur Schlacht werden konnte und wer die Tischgenossen angegriffen haben könnte – sind doch das Schiff und ihre Reichtümer völlig unberührt geblieben: Wie die Wasserlinie bezeugt, liegt der Rumpf zum Gutteil im Meer, sodass der Laderaum noch voll sein muss. Es sind also nur gewaltsam Besiegte zu sehen, ohne dass weitere Spuren der Sieger auffindbar wären: schaudererregende Zeugnisse einer nicht nachvollziehbaren Ursache. Daher kommentiert der Text, dass die Szene so wirkt, als sei sie aus vielen widersprüchlichen Elementen zusammengesetzt worden, und so unerklärlich, als sei sie nur durch die Intervention eines Gottes (*daimon* in der griechischen, *numen* in der lateinischen Version) oder durch puren Zufall (*fortuna* in der oben zitierten, unter dem Einfluss der französischen Übersetzung durch *fortune*) zu erklären.

Mit mehr Indizien wird die Szene nicht klarer, sondern es verstärkt sich nur noch die Befremdung, als die Zuschauer unter den Leichen und den Resten die einzigen Überlebenden bemerken:

Mas aunque fueron grandemente marauillados, no sabiendo lo que fuesse, no dexaron por esso de echar ojo a la presa, determinando de hazerse ellos mesmos los vencedores. Y assi baxando del monte, y endereçando hazia la naue, quando estuuieron cerca della, y delos que estauan tendidos, se les offrecio a la vista, otro espectáculo, que les puso en mayor admiracion y espanto que el primero. Vieron vna donzella sentada sobre vna peña, de tan rara y estremada hermosura, que en sola su vista daua muestra de ser alguna diosa. Y puesto caso que el miserable estado en que se hallaua, la hazia estar triste y llorosa, no dexaua por esso de parecerse en ella, el valor y grandeza de animo de que era dotada. En la cabeça tenia vna corona de verde laurel, y de sus espaldas le colgaua vna aljaua de saetas. Debaxo del braço yzquierdo tenia arrimado su arco, dexando descuydadamente caer la mano. El cobdo del otro braço tenia sobre el muslo derecho, y la mano puesta en la mexilla, con que sustentaua la hermosa cabeça. Los ojos, hincados en tierra mirando vn hermoso mancebo que enel arena estaua tendido, lleno de muchas heridas. El qual parecia que se yua meneando y estirando, como quien despierta de vn profundo sueño, de los mas cercanos a la muerte: con todo esso se descubria enel vna varonil hermosura, porque la blancura de su rostro, acompañada con la sangre que por el estaua esparzida, resplandecia en mucho mayor grado. [...] Y assi reco-

13 Ebd., fol. 2^r–2^v.

giendo su spiritu y fuerças lo mas que pudo: porque difficultosamente podia echar la habla, le dixo con boz flaca y piadosa. “Es possible dulce anima mia que soys viua?”¹⁴

Inmitten des Gemetzels beugt sich eine junge Frau in seltsamer Kleidung mit Bogen, Pfeilköcher und Lorbeerkrantz auf einen jungen Mann an der Schwelle des Todes. Beide werden mit unmittelbarem Bezug auf ihre blendende Schönheit und auf ihr edelmütiges Auftreten beschrieben, welche selbst in ihrer extremen Lage erkennbar bleiben, sodass sich die Räuber fragen, ob die Jungfrau wohl eine Gottheit sei. Dabei wird hier in den griechischen und lateinischen Varianten eine Anknüpfung an die Vermutung der Räuber hergestellt, eine göttliche Macht sei verantwortlich für das Geschehene: Die Jungfrau ist in der Tat Ursache des Blutbades und hat mit ihren Pfeilen entscheidend daran mitgewirkt, wie man im fünften Buch erfährt. Die Räuber schließen aber am Ende diese Möglichkeit aus, denn eine Göttin würde kein Opfer ihres eigenen Zornes in den Armen halten und weinen.¹⁵

Die interne Fokalisierung auf den Blickwinkel der ratlosen Räuber spiegelt den Standpunkt der Leserschaft wider und unterstreicht deren Unwissenheit: Beide, Räuber und Leser:innen, wissen weder etwas über die Prämissen der Szene, vor der sie stehen, noch über die zwei seltsamen, fremden Figuren. Diese Einheit des Blickes wird aber wenig später aufgelöst:

Y auiedo sacado tanto, que su cobdicia fue satisfecha, lo [= lo despojado] pusieron en la ribera, donde haziendolo fardeles lo començaron a partir, no segun el valor de las cosas, sino solamente al peso dellas. Reseruando para la postre la determinacion de lo que auian de hazer del hermoso mancebo y de la donzella. En este comedio assomo sobre la montaña, otro mayor numero de salteadores, entre los quales venian dos de a cauallo: como por guias o caudillos de los demas. Los quales vistos por los primeros, sin esperar a mas, y sin aparejarse para otra defensa dieron a huyr, dexando todo lo que auian sacado de la nao, porque no fuesse causa de ser seguidos por ello, porque no eran ellos mas de diez, y los que venian parecian tres vezes mas. Y assi la donzella torno otra vez a ser presa, sin auello sido aun ninguna. Mas los que venian, puesto caso que la cobdicia del robar los traya corriendo, el espanto de las cosas que vian, y el temor, les hizo refrenar, pensando que los primeros salteadores vuiessen hecho tan gran mortalidad.¹⁶

Nach der Plünderung des Schiffes durch die Räuber trifft eine zweite, dreimal so große Gruppe von Banditen – die ‚Hirten‘ – vor Ort ein. Diese unternehmen denselben Ermittlungs- und Vermutungsprozess wie die erste Gruppe, ziehen aus der Beute in ihren Händen aber den Rückschluss, die ersten Räuber seien verantwortlich für das Massaker und vertreiben sie. Aus der Perspektiven der ‚Hirten‘ gibt die Szene kein Rätsel mehr auf, sodass sie die zwei jungen Menschen nicht verhören und die Leserin mit den vielen offenen Fragen zu diesem abrupten Beginn allein gelassen wird. Erst im weiteren Verlauf ist der Name der zwei Jugendlichen zu erfahren;¹⁷ erst im zweiten und bis zum fünften Buch wird ihre Geschichte

14 Ebd., fol. 2^v–3^r.

15 S. ebd., fol. 3^v–4^r.

16 Ebd., fol. 5^r–v.

17 Konventionell 1,8 beim griechischen Text; vgl. ebd., fol. 8^v.

rückblickend erzählt; und erst kurz vor dem sechsten von zehn Büchern werden die unmittelbaren Prämissen unserer Anfangsszene erläutert und die Erzählung nimmt einen chronologischen Kurs ein (in González Roviras Diktion erfolgt dort also die *secuencia de enlace*, die ‚Anschlusssequenz‘).¹⁸ Die Frage, was zu der verwunderlichen Anfangsszene führte, die die Rezipierenden so beeindrucken konnte, wird also kunstvoll offengehalten, um deren Fähigkeit zur Fesselung der Leserschaft weit über den Einstieg hinaus auszuschöpfen.¹⁹

Heliodors Szenerie übernimmt Lopes *Peregrino* als erster spanischsprachiger Vertreter. An den Strand von Barcelona spült eines Tages das Meer ein Bündel groben Tuches; die Fischer, die es als Beute gerettet hatten, entdecken darin einen jungen Mann, der an der Schwelle zum Tode liegt:

Salía sobre las blancas arenas de la famosa playa de Barcelona, entre unas cajas, tablas y rotas jarcias un bulto de sayal pardo, cubierto de algas y ovas, que, visto de unos pescadores y puesto en una barca con la codicia de que fuese alguna rica presa, fue llevado por la ribera abajo dos largas millas hasta que entre unos verdes árboles desenvuelto, como las demás cosas, fue conocido por un hombre que entre la vida y la muerte estaba en calma. Encendieron fuego los compasivos hombres de las cortadas ramas de una encina, a quien un rayo dispuso dos años antes para este efecto, y recobrando vida el que tan cerca estuvo de perderla, mostró en las quejas la patria, en los ojos la admiración y en el deseo de hablar el agradecimiento. Hizo su oficio naturaleza piadosa, común madre de los mortales, [...] pensó decir su vida; pero no le pareciendo al peregrino, en hábito y desdichas, capaz de referírselas a aquella bárbara gente, cubrió su nombre, su nacimiento y discursos, diciendo solo que habiéndose perdido aquella nave, asido a una de las tablas que la resaca del mar arrojó a la orilla, anduvo fluctuando dos días entre las espumosas olas, que a vista de la tierra, ya con piedad le acercaban, ya con crueldad le volvían [...]. Su viaje dijo que era de Italia, las gracias del año Santo en el pontificado de Clemente Octavo la causa de haber pasado a ella, y sollozando entre los pedazos confusos de su historia (que nunca un hombre discreto donde no le entienden la refiere entera), dio a entender que le faltaba un amigo, si no prenda de su gusto, a lo menos compañero de sus trabajos, y la verdad debía de ser lo uno y lo otro.²⁰

Die Fischer führen ihn zu ihrem Dorf, das nachtsüber von Banditen überfallen wird. In Lopes Auftakt werden am Strand die Folgen nicht einer Schlacht, sondern eines Schiffbruchs dargestellt. Die darunterliegende Gestaltung bleibt aber dieselbe: Lope baut den Einstieg in seine Geschichte in derselben schleierhaften Konfiguration der *Aithiopika* ein und steigert obendrein die Ungewissheit, die seinen Protagonisten umwölkt: dieser scheint zuerst alleine zu sein, mit nur vagen Hinweisen auf seine Reisegefährtin, die erst später im ersten Buch auftritt.

Die Hauptfigur wird, im Gegensatz zu Heliodors Held:innen, weder physisch noch moralisch charakterisiert. Die Fragen nach seiner Herkunft und Abstammung werden nur angedeutet und regen das Interesse und die Neugier der Leser:innen an, ohne dass die Indizien eine befriedigende Antwort zu liefern vermö-

18 S. González Rovira (1996), 211 (Anm. 6).

19 Über die Anfangsszene und die Informationsvergabe bei Heliodor s. bspw. Bühler (1976); Fusillo (1989), 125–135, 151–158 mit Verweis auf Winkler (1982); Morgan (2007); Grethlein (2017), 74–88; Palone (2020), bes. S. 24–66.

20 Lope (2016), 139 f.

gen: Z. B. verrät die Sprache des Schiffbrüchigen den katalanischen Fischern (aber nicht den Lesenden) seine Herkunft, die sich vermutlich von ihrer unterscheidet, da er sie für „bárbara gente“ hält und kurz daraufhin bemerkt, dass sie „no le entienden“. Dies könnten wir auch als Indiz über seinen den Fischern überlegenen (Bildungs-)Stand verstehen – seine Abstammung, seinen Namen und sein Vorleben verheimlicht er aber vernünftigerweise den Fremden und gibt nur an, dass er von einer Pilgerreise in Italien zurückkommt und einen Freund vermisst, der dieselben Missgeschicke erlitten hat. Wir wissen also nur, dass er vermutlich Spanier ist.

Die interne Fokalisierung auf die Strandszene wird in diesem Fall auf den Blickwinkel des Gestrandeten gesetzt. Während Theagenes und Charikleia aus der Perspektive der Räuber fast als Objekt dargestellt werden – nämlich als Gegenstand ihres verwirrten Blicks und deren Vermutungen –, gewinnt die Leserin im Fall des *peregrino* eine wenn auch vage Einsicht in die Motive des Schiffbrüchigen und in seine Entscheidung zur Zurückhaltung: Der Protagonist wird also eher subjektiv konnotiert. Dennoch ist der Einblick lange noch nicht viel aussagekräftiger als bei Heliodor: Dass der Fremde Missgeschicke erlitten hat, können ja auch die Fischer seiner Lage als Schiffbrüchigem und seinem allgemeinen Status als Reisender oder gar Wanderer entnehmen, für den *desdichas* naheliegenderweise zu erwarten sind. Zudem erblicken wir durch diese Form der Fokalisierung eher die pragmatischen Gründe des Protagonisten sowie die abstrakte Logik seiner Entscheidungen als seine eigenen, persönlichen Motive. Auch das Mitgefühl gegenüber seinem Schicksal wird zunächst als eines gegenüber einem jeden Mitmenschen allgemeines stilisiert, beruht es doch auf der gemeinsamen *conditio humana*: In der Figur des Schiffbrüchigen bleibt bei Lope also die Dialektik von Fremdsein und Identifikation, Mitgefühl und Distanz exemplarisch erhalten, verstärkt durch die präzisen raumzeitlichen Angaben (am Strand vor Barcelona, im Jubeljahr 1600). Das Einzige, zu dem wir gegenüber seinen intrafikcionalen Findern einen Wissensvorteil haben, ist, dass er seiner vermissten Begleitung romantisch verbunden ist – was seinerseits das generisch zentrale Thema der Liebesgeschichte signalisiert und an die Heliodorische Einstiegsszene mit ihren Protagonist:innen anknüpft.

Durch die Knappheit der Information sticht die wichtigste Charakterisierung der Hauptfigur besonders hervor: Die Aufmerksamkeit der Leserin fixiert sich auf die Bezeichnung des jungen Mannes als ‚peregrino‘, die man in diesem Kontext am besten durch ‚Fremder im Pilgergewand‘ übersetzt, denn er wird als „[...] peregrino, en hábito y desdichas“ präsentiert. Dieser erste optische Eindruck eines Fremden im Pilgergewand begleitet die Leserin durch die gesamten ersten zwei Bücher, bevor sie erst im dritten Buch die Vorgeschichte und die Identität des Protagonisten erfährt.²¹

21 Durch das sich einprägende Bild des Fremden im Pilgergewand spielt der Text also von Anfang an mit der Verschränkung zwischen der engen (*peregrinaje*) und der breiten (*peregrinación*) Bedeutung des Wortes *peregrino*. S. 4.1. Den nur allzu selbstverständlichen Zusam-

Selbst der Name des Protagonisten und jener seiner Geliebten werden erst im dritten Buch enthüllt: Vor diesem Zeitpunkt wird er nur als *peregrino* bezeichnet.²² Noch länger wird die Anschlusssequenz – also der Moment, an dem die ergänzende Analepse an das zu Beginn der Erzählung Dargestellte wieder anknüpft – hinausgezögert, denn wir erfahren erst zu Ende des vierten von fünf Büchern, wie der Protagonist zum katalanischen Strand und somit zum Anfang der Narration gelangt ist.²³

Der Text enthält also die letzten Teile der Vorgeschichte bis fast zum Ende nicht nur der Narration, sondern auch der Handlung insgesamt vor. Somit übernimmt Lope den *artificio griego*, führt ihn aber bis zum letztmöglichen Punkt weiter aus und lässt eine Logik der Überbietung erkennen. Hatte sich Heliodor durch die Retardierung der letzten Enthüllungen als Meister ausgezeichnet, so musste nach denselben Maßstäben Lope durch die extrem verspätete Verlagerung der *secuencia de enlace* im *Peregrino* ihn und mit ihm die zwei monumentalen Autoren des Epos übertreffen.²⁴ Es ist an dieser Stelle – nach knapp einer Seite seit Nises Bericht von der Seefahrt, der an die anfängliche Schiffbruchsszene anschließt –, dass der Erzähler den oben besprochenen Kommentar zum „caso digno de ponderación“ fallen lässt, der den *Peregrino* mit *Odysee* und *Aeneis* vergleicht und die Leserschaft dazu einlädt, kraft ihres „entendimiento discreto“ die Außergewöhnlichkeit des ihr vorliegenden Werkes anzuerkennen.²⁵

Die extreme Zuspitzung von Heliodors narrativem Kunstgriff gehört somit zu demselben *aemulatio*-Programm, das die Poetik des *Peregrino* im Allgemeinen und die Wahl des vertrauten zeitgenössischen Schauplatzes bestimmt. Bei der Übernahme der Strandszene der *Aithiopika* wird dennoch nicht nur ein formales Dispositiv zur Organisation der Erzählung imitiert. Darüber hinaus erfolgt nämlich die Zuspitzung eines inhaltlichen Aspekts, der bei Heliodor im Kern präsent ist und im *Peregrino* ins Zentrum gerückt wird: Der Sinn extremer Desorientiertheit und Gefährdung, den die Figur des gestrandeten Pánfilo kondensiert, welcher den Umständen restlos ausgeliefert ist, wie es – trotz ordentlich angelegten Schiffes – Theagenes und Charikleia auch waren.

Die Strandszene lädt Lope denotativ wie konnotativ mit der Bedeutung einer Schiffbruchsszene auf. Das Motiv des Schiffbruchs, das auf erzähltechnischer Ebene eine Plausibilisierung plötzlicher Wendungen und neuer Schauplätze und Situationen bereitstellt, signalisiert zudem, dass auf intradiegetischer bzw. intrafikionaler Ebene die Abwicklung der Geschehnisse jenseits der Kontrolle der

menhang von *peregrinación* und *desdichas* betont Lope zu Beginn des vierten Buches. S. Lope (2016), 477.

22 S. ebd., 361 (wenn man annimmt, dass die allererste Bezeichnung als ‚Pánfilo‘ auf S. 354 ein Versehen darstellt).

23 S. ebd., 509.

24 Es ist zweifelhaft, ob Lope das Bravourstück gelungen ist: Das fünfte Buch des *Peregrino* zeigt eine offensichtliche Überwucherung durch Handlungsverstrickungen auf, wo die anderen vier Bücher ausgeglichener organisiert waren.

25 S. 4.3.

Figuren liegt, denn diese können in der Regel keine Akteur:innen davon sein, sondern diesen nur erleiden. Die fast absolute Disruption, die Schiffbruch und Strandung darstellen, vermittelt als Extremfall das Paradigma der Prekarität vor-modernen Reisens und charakterisiert die Bewegung im Raum weder als neugierige Erkundung, noch als fröhliches oder glorreiches Abenteuer, noch als fromme Wallfahrt, sondern als Moment von Deplatzierung und Bedrängnis – die Kondition der *peregrinatio*, die im Zentrum von Lopes Roman steht.

Zugleich stellt die Schiffbruchszene durch die Abruptheit des Einstiegs auch auf Seite der Rezeption ein Moment des Kontrollverlusts und der Verunsicherung dar, das eine Parallele zur Desorientierung der Figuren bildet. Wir sehen uns der Darstellung einer lebensbedrohlichen oder sonst emotional ergreifenden Szene ausgesetzt, deren Prämissen wir nicht kennen und über deren Vorgeschichte wir zunächst kaum etwas erfahren können. Das ‚Geworfen-Sein‘ der Figuren ist somit unseres: Wie sie auf fremdes Gefilde oder in die Gefahrensituation, ‚stranden‘ wir in eine fremde Geschichte und teilen mit den Figuren die Ungewissheit über ihre Lage und ihr Schicksal. Der Einstieg durch Schiffbruch und die daran gebundene, sehr genau dosierte Freigabe von Informationen vermitteln sonach den Rezipierenden die Situation der Fremdheit und Unsicherheit, auf die der gesamte Roman perspektiviert ist. Auch wenn es sich um das eigene Heimatland Spanien handelt, sind die Welt, die sich der Leserschaft eröffnet und die Erzählung, die sie ihr präsentiert, gleichsam befremdlich und turbulent: Narration und Diegese werden in eine Parallele gebracht. Erst im Prozess der Lektüre wird die fremde Welt wieder er- und angeschlossen, wieder vertraut gemacht: den Rezipierenden durch die Enthüllung der Vorgeschichte, den Figuren durch die Heimkehr und vor allem durch die Lösung der Konflikte und die Restauration der standesgemäßen Ordnung.²⁶

Der Schiffbruch, der in zeitgenössischen Texten wie etwa den frühneuzeitlichen Utopien den Schritt vom Realen ins Erdachte markiert, konfiguriert im *Peregrino* den Einstieg in die Fiktion als einen liminalen Raum zwischen unstem, gefährlichem Meer und kaum sichererem, kargem Festland, in dem sich die Leserschaft mit der Ungewissheit, Prekarität und Desorientierung eines Gestrandeten bewegt und der sie von Anfang auf die Perspektivierung der *peregrinatio* als Destitution einstimmt.

Dieser Ton, den Lope in der Anfangsszene setzt und der, wie oben gesehen, für den gesamten Roman gilt, geht über den *Peregrino* hinaus. Ab 1604 und für das gesamte 17. Jahrhundert wird diese Konnotation der Eröffnungsszene nahezu untrennbar von der Übernahme des *artificio griego* und somit von der überwiegenden Mehrheit der Texte, die sich in eine Traditionslinie mit Heliodor einschreiben. Fast alle Auftaktsequenzen der *helenizantes* bieten, wenn auch in un-

26 Zur Erzeugung von Spannung und Desorientierung durch narrative Verfahren, s. Hillebrandt (2011), 103–127. Für die Ausdifferenzierung des Spannungsbegriffs und die Unterscheidung von dominant kognitiven Aspekten, etwa im Fall der Neugierde, s. zudem Anz (1998), 157–167; Junkerjürgen (2002), 6–15. S. allgemeiner auch Baroni (2007).

terschiedlichem Maße, einen ähnlich konnotierten Prozess des Einstiegs in eine ähnlich fremde und bedrohliche Welt und mobilisieren dabei eine vergleichbare Szenerie – teilweise mit eklatantem Aufwand, wie im Fall der *Historia de Hipólito y Aminta* von Francisco de Quintana. Darüber hinaus übernehmen auch Texte, die vom generischen Modell stärker abweichen, die eindringliche Bildlichkeit einer Katastrophe, die in das Leben der Hauptfiguren einbricht und sie an die Todesschwelle führt – auch dann, wenn sie vom semantischen Feld des Schiffbruchs fernbleiben.

Mit der Kristallisierung des ominösen Auftakts der *Aithiopika* in das elende Bild des Schiffbruchs verknüpft also Lope das distinktive Merkmal des Musterautors Heliodor mit einer affektiv gefärbten Konstellation, die zum unausgesprochenen generischen Marker wird, wie es sich nun im Rahmen der Analyse der nachfolgenden Exemplare der Gattung sowie in manchen affinen Texten des Corpus zeigen lässt.²⁷

5.2 TRAJEKTORIEN DER PEREGRINACIÓN

In den obigen Kapiteln wurde gezeigt, wie die *Aithiopika* durch Jacques Amyot als antikes Beispiel einer unterhaltsamen Geschichte präsentiert wurden, die ungeachtet ihres fiktionalen Charakters literarische Würde erreicht, weil sich ihr (moralisch tadelloser) Stoff nahtlos in die als wirklich attestierte Geschichte und somit in das Wissen über Wirklichkeit einfügt und weil sie für die produktive und erholsame Ablenkung Hochgestellter sowie für die Vermittlung nützlichen ‚Konversationswissens‘ eingesetzt werden kann. Dies stellt eine Würdigung dar, die anderweitig noch um die Verbindung zur epischen Tradition hinsichtlich ihrer komplexen Fabelführung gesteigert wurde. In einem nächsten Schritt arbeitete ich heraus, wie Lope als erster Nachahmer des heliodorischen Musters im spanischsprachigen Raum die gattungstypische *peregrinatio* durch eine Neuperspektivierung im Zeichen der Destitution formal und thematisch prägte, um aus dem Prestige antiker Autoren wie Heliodor, Vergil und Homer und in einem Überbietungsgestus ihnen gegenüber die eigene Kunst im höfischen Wettbewerb um die Gunst der Großadligen durch eine ernsthaft konnotierte, den zeitgenössischen Sensibilitäten nahe Erzählung zu profilieren.

Im Folgenden sollen die anderen Vertreter des Corpus der *novela helenizante* sowie Texte, die sich in deren generischem Affinitätsbereich bewegen, in Hinblick auf Lopes Aneignung des Musters analysiert werden, um die Nachhaltigkeit jener Neukodierung zu ermitteln. Hierfür bediene ich mich eines Rasters einschlägiger zu berücksichtigender Aspekte, die für *El peregrino en su patria* charakteristisch sind, wie auch in den entsprechenden Unterkapiteln besprochen.

Diese relevanten Aspekte, die notwendigerweise miteinander verschränkt sind und sich miteinander überschneiden können, sind die folgenden:

27 Zur kulturgeschichtlichen Metaphorik des Schiffbruchs s. jüngst Baumbach/Temelli (2024).

- die Gestaltung von Titel, Untertitel und etwaigen Titelzusätzen, sowie die Selbstcharakterisierung in den Paratexten;
- die Einstiegssequenz und der Duktus der ersten Passage, in denen ein liminaler Raum der Ungewissheit inszeniert wird und die Hauptfigur als *peregrino* charakterisiert wird – einerseits als vogelfreier ‚Irrfahrer‘, der allen Gefahren ausgesetzt ist und nahezu alles verloren hat, andererseits als ‚Fremder‘, der der Leserschaft sowie den intradiegetischen Zuschauern der Szene weitgehend unbekannt ist und durch die auffällige Zurückhaltung von Informationen merklich unbekannt gehalten wird;
- die Destitution und Deplatzierung der Held:innen als eigentliche Dimension des Geschehens, ihre Charakterisierung im Zeichen der Prekarität;
- die Lokalisierung der Geschichte, die Fremdheit bzw. Vertrautheit der Schauplätze für die Held:innen sowie für das Publikum;
- der gesellschaftliche Stand der Hauptfiguren, seine Thematisierung und Behandlung;
- der Umgang mit Wissen im Roman, der sowohl die Kompatibilität mit dem Wissen der Zeit (also sozusagen die Wahrscheinlichkeit im erweiterten Sinne) als auch die Ausstellung und gegebenenfalls Funktionalisierung von Gelehrsamkeit umfasst.

Anhand dieser Untersuchungsachsen wird es möglich, die *helenizantes*-Produktion im Hinblick auf den durch Lope in seiner radikalsten Form entwickelten *peregrinatio*-Komplex differenziert genug zu kartieren, um am Ende der Rundschau ein Profil der Gattung sowie einige Tendenzen ihrer Entwicklung zu gewinnen.²⁸

5.2.1 Das Untersuchungscorpus 1552–1701

Im Folgenden gilt es, das breite Corpus der Abenteuerromane zu analysieren, die unter verschiedenen Denominationen im Zusammenhang mit der Wiederdentdeckung des hellenistischen Musters von der Forschung besprochen wurden. Angesichts der oft in der Forschung konstatierten generischen Verflechtungen im emergierenden Roman des Siglo de Oro und im Einklang mit den Überlegungen in 2.2.2 zur Gattungszugehörigkeit als eines Spektrums wird hier auf eine strenge

28 Zu den Untersuchungsachsen gehört indes nicht die Handhabung von Pilgerfiguren, da diese – trotz des häufigen Vorkommens des Wortes ‚peregrino‘ in den Texten (s. 4.1 zur Polysemie) – in der Gesamtheit des Corpus eine eher marginale Rolle spielen, die sich i. d. R. in der beiläufigen Erwähnung erschöpft. Vgl. Marguet (2004), bes. 217–223. Für eine Analyse der Spezifik der Pilgerfiguren bei Lope, Cervantes und Gracián s. Ehrlicher (2010).

Klassifizierung und auf eine eindeutige In- und Exklusion von der Extension der *helenizante de peregrinación* verzichtet.

Einige der in den folgenden Abschnitten diskutierten Texte, die nach Autoren und in chronologischer Reihenfolge sortiert sind, weichen vom Modell des Heliodor sowie des Tatios beträchtlich ab: Manche Werke wie *El español Gerardo*, *Experiencias de amor y fortuna* oder *Liseno y Fenisa* situieren sich eher im Grenzbereich des Corpus der *helenizante*, während in manchen anderen Texten wie *Persecuciones de Lucinda* oder *Escarmientos de Jacinto* das Erzählschema nur ansatzweise übernommen wird, wobei die grundlegende, von Lope etablierte Perspektivierung des Erzählten, auch kraft des Einsatzes der typischen Anfangsszene, weiterhin implementiert wird. Bei anderen Texten, wie *Selva de aventuras* oder *Don Henrique de Castro*, ergibt sich aus der Analyse, dass ein direkter Einfluss über eine allgemeine Motivik des ‚Liebes- und Abenteuerromans‘ sowie über punktuelle Suggestionen hinaus kaum zu ermitteln ist.²⁹ Auch die entferntesten unter diesen Abenteuerromanen, deren Andersartigkeit es ohnehin erst zu zeigen gilt, bieten dennoch eine nützliche Vergleichs- und Kontrastfolie zur Behandlung desselben Sujets in der *helenizante* – gerade im Fall der verkaufstarken *Selva*, die mit ihren zahlreichen Neudrucken von der Präsenz und Bedeutung von Liebes- und Abenteuerschemata in der Erzählprosa der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeugt und deren Einfluss sowohl auf Lope als auch auf Cervantes’ *Persiles y Sigismunda* immer wieder vertreten wurde.³⁰

Nur zwei der hier besprochenen Texte gehen *El peregrino en su patria* chronologisch voraus, die zugleich beide nicht als Nachdichtungen oder Aneignungen Heliodors gelten können: Núñez de Reinosos *Los amores de Clareo y Florisea* (1552) und Contreras’ *Selva de aventuras* (1565 die erste, 1583 die zweite überarbeitete Ausgabe). Während die *Selva* (wie bereits angedeutet und im einschlägigen Kapitel besprochen) einer anderen Erzähltradition folgt und einen anderen Ton der Erzählung setzt, ist *Clareo y Florisea* an einem ganz anderen Werk als der *Aithiopika* modelliert, das wohl auch zur hellenistischen Romantradition ge-

29 Dies mag im Fall der kanonisch zur *novela bizantina* gezählten *Selva* mehr überraschen als beim ohnehin nur von Teijeiro Fuentes erwähnten *Don Henrique*, steht aber nicht mit den Ergebnissen der Forschung im Widerspruch. Einen Einfluss der *Aithiopika* ließe sich höchstens auf die zweite Ausgabe des Werkes vermuten. S. Kossof (1980). Das heliodorische Muster scheint bei Contreras nicht wesentlich wirksamer als in anderen ähnlichen Texten gewesen zu sein, in denen ‚Liebe‘ und ‚Abenteuer‘ als vage, nicht spezifischer definierte Konstituenten vorkommen und die dennoch nicht als *bizantinas* aufgefasst werden, wie etwa Díaz de Valdepeñas’ *Peregrino y Ginebra* – der anscheinend nur aufgrund der Chronologie (erster Druck 1516, nach dem italienischen Original 1508) als nicht gattungszugehörig aufgefasst wird. Die traditionelle Inklusion der *Selva* in das Corpus der *bizantina* durch die Forschung – wie bei González Rovira (1996) oder Fernández Mosquera (1997) ist nicht im Hinblick auf textuell herauslesbare historische Spezifika begründet, sondern überwiegend dem Verständnis vom ‚griechischen Roman‘ als einer transhistorischen Form geschuldet. S. 2.2.1.

30 S. Navarro Sánchez (1990).

hört: Achilleus Tatios' *Leukippe und Kleitophon*.³¹ Neben Fragen des Einflusses auf spätere Autoren ist Reinosos nie neugedrucktes Werk für die Untersuchung insofern von besonderem Wert, als es zeigt, wie auch jenseits der Heliodor-Rezeption der hellenistische Roman im Zeichen der oben konnotierten *peregrinación* rezipiert wurde und mithin Verbannung und Destitution durchaus brisante Themen darstellten, für deren Behandlung das antike Romanschema geeignet schien.

Von den Texten hingegen, die nach 1604 veröffentlicht wurden, und zu denen somit ein Vorbild oder zumindest eine Vorlage durch den *Peregrino* behauptet werden kann, gilt Céspedes y Meneses' *El español Gerardo* sowie Cervantes' *Persiles y Sigismunda* ein besonderes Interesse, da beide Titel die verkaufstärksten der Reihe sind und zugleich am Anfang der Konsolidierungsphase des Genres in Spanien stehen, sodass bei ihnen eine Vorbildrolle für die späteren Texte vermutet werden kann. Sie fügen sich in eine Konjunktur des hellenistischen Modells in Spanien ein, die mit dem mehrfachen Neudruck der De Mena-Übersetzung der *Aithiopika* 1616, 1617 und 1618, mit der ersten vollständigen Tatios-Übersetzung ins Spanische (1617) und mit der Rezeption von John Barclays *Argenis* (1621) sowie ihrer Fortsetzung *La Seconde Partie de l'Argenis* des Ancelot-Mathias de Mouchemberg (1625) durch die Übersetzungen von José Pellicer de Ossau Salas y Tovar (beide 1626) stattfand.³² Beide Texte – *Persiles y Sigismunda* sowie der *Gerardo* – stehen somit zu Beginn der Hochphase der *helenizante* und, wie im Folgenden zu zeigen, reinterpretieren die *peregrinación*, wie sie Lope vorgelegt hatte und wie sie dann in allen weiteren Aneignungen des hellenistischen Modells wirksam bleiben wird.

5.2.1.1 Núñez de Reinoso, ‚Clareo y Florisea‘

Über Alonso Núñez de Reinoso ist recht wenig bekannt. Möglicherweise in Guadalajara geboren und Rechtsstudent in Alcalá oder Salamanca, steht nur seine starke Verbindung zu Portugal fest: Neben Diego Hurtado de Mendoza und Feliciano de Silva war er mit Bernardim Ribeiro und Francisco Sá de Miranda befreundet, widmete ein Gedicht der Basto-Region und eine Ekloge dem Freiherren

- 31 „[...] leyendo una carta que al principio estaua, ui, que aquel libro auia sido escrito, primeramente en lengua Griega, y después en Latina, y ultimamente en Thoscana [...] a lo que pude juzgar, me paresçio cosa de gran ingenio y de biua y agradable inuencion. Por lo qual acordè de, imitando y no romanzando escreuir esta mi obra que los amores de Clareo y de Florisea y trabajos de la sin uentura Ysea, llamo [...]“ – Núñez de Reinoso (1552), Bd. 1: fol. Aij^{r-v}.
- 32 Vgl. Rovira (1995^a), 623–640. Die *Argenis*, die als Fürstenspiegel für den jungen Louis XIII. präsentiert wurde, kombiniert eine politische Allegorie über die französischen Religionskriege mit einer *peregrinatio amoris*, ritterlichen Elementen und eine abrupte Anfangsszene, die vage an eine Schiffbruchskonstellation erinnert. Als lange Prosaerzählung wurde sie teilw. mit Heliodor in Verbindung gebracht.

Francisco Pereira. Vor allem unterhielt er gute Beziehungen zu Kreisen der konvertierten portugiesischen Jüd:innen, insbesondere mit der vermögenden und einflussreichen Familie der Bänker:innen Mendes-Nasi, die 1536 infolge der Einrichtung der Inquisition in Portugal das Land verließ. Höchstwahrscheinlich teilte Núñez mit ihnen die Erfahrung des Exils in Italien, wo er vermutlich in Ferrara und Venedig residierte und unter anderen mit Ortensio Lando und Ludovico Dolce Freundschaft schloss. In Venedig ließ er 1552 die *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea* von Gabriel Giolito, gemeinsam mit einer Sammlung anderer Gedichte (*Con otras obras en verso, parte al estilo Español, y parte al Italiano: agora nuevamente sacada a luz*) drucken. Danach verliert sich seine Spur.³³ Neben dem Roman zählt Teijeiro Fuentes fünf Episteln, zwei Eklogen, einen *romance*, vier *letrillas*, eine *canción* und eine Paraphrase des *Furioso* zu seiner literarischen Produktion.³⁴

Clareo y Florisea ist Juan Micas alias João Miquez gewidmet, Neffe von Gracia Nasi, der in seinem Exil in Konstantinopel erst unter Süleyman, dann unter Selim II. mit dem Namen Yossef Nasi zu einem der einflussreichsten Menschen um die Hohe Pforte wurde, 1566 zum Herzog von Naxos ernannt wurde und den Krieg gegen Venedig befürwortete, in dem die auf christlicher Seite sehr gefeierte, für das Osmanische Reich letztlich jedoch folgenlose Schlacht von Lepanto stattfand. Der Roman wurde von der Lektüre von *Amorosi ragionamenti* inspiriert, Dolces Übersetzung (1546) von *Leukippe und Kleitophon*, der damals noch die ersten vier Bücher fehlten.³⁵ Der dadurch bedingte ‚abrupte‘ Einstieg wird daher von Núñez selbst mit einer eigens erfundenen Vorgeschichte gefüllt, sodass die Erzählung linear und *ab ovo* verläuft.³⁶

Clareo, Sohn eines reichen und angesehenen Adligen Konstantinopels, verliebt sich in seine Cousine Florisea und organisiert eine Flucht nach Alexandria mit ihr. Während eines Piratenüberfalls kommt die junge Frau scheinbar ums Leben. Der neunzehnjährigen Witwe Isea aus Ephesos, die in den nun verzweifelten

33 S. Bataillon (1964); Hubbard Rose (1971); Asensio (1972); Teijeiro Fuentes (1991).

34 S. Teijeiro Fuentes (1997).

35 Entsprechend der lateinischen Übertragung durch Annibale Della Croce (1544); 1551 folgte die ital. Übersetzung des vollständigen Werkes durch Angelo Coccio. S. Zimic (1967).

36 Marguet (1999), 14 verweist auf Clareo und Floriseas Stratagem, sich als Geschwister und nicht als Liebespaar zu geben und bemerkt zurecht, dass dieses Element nicht bei Tatios, sondern in den *Aithiopika* zu finden ist. Ob bei diesem verbreiteten Motiv der Liebes- und Abenteuerliteratur – vgl. Molinié (1982), 294–309 – ein tatsächlicher Einfluss Heliodors zu sehen ist, bleibt unklar, zumal Florisea tatsächlich mit Clareo verwandt ist und dieser dem Bruder Florisindo verspricht „de no casarse con Florisea sino de tenella como su propia hermana“, bis ein Jahr vergangen ist, so Núñez de Reinoso (1552), Bd. 1: 7/fo. Aiii^r. Auffällig ist vielmehr, dass sich Núñez de Reinoso für eine lineare Erzählung entscheidet, obwohl er das Spannungserzeugungspotenzial eines unvermittelten Einstiegs bemerkt: „[...] passando adelante halle que començaua en el quinto libro. el [sic] auer sido escrito en tantas lenguas, el faltarle los quatro primeros libros fue causa, que mas curiosamente deseasse entender de que trataua [...]“ – ebd., 3/fo. Ai^r. Die Vorzüge der heliodorischen Lösung scheinen nicht rezipiert worden zu sein.

Clareo verliebt ist, gelingt es, ihn von der Eheschließung zu überzeugen – unter der Bedingung, dass diese im ersten Ehejahr nicht vollzogen wird. Das Paar lässt sich in Ephesos nieder, wo es unter anderem eine junge Versklavte für den neuen Haushalt kauft. Nach einigen weiteren Verstrickungen, die den als Mörder der Florisea angeklagten Clareo fast zur Hinrichtung führen, stellt sich heraus, dass die junge Frau überlebt hat und niemand anderes als die Haussklavin ist. Die zwei heiraten und kehren heim, womit der Roman mit der *Tatios*-Vorlage abschließt (19. Buch). Ein zweiter Teil erzählt dann von den Reisen der zurückgelassenen Isea, die in Alexandria auf den heroischen Felesindos von Trapezunt – fahrender Ritter königlicher bzw. kaiserlicher Abstammung – trifft, den sie auf seinen Reisen und Heldentaten begleitet, bis er seine Geliebte Luciandra wiederfindet. Die erneut zurückgelassene Isea, der selbst der Rückzug in ein spanisches Kloster verweigert wird, landet auf einer bukolisch konnotierten Insel, auf der sie die eigene Geschichte – also die *Historia*, die sie aus der Perspektive der ersten Person erzählt – niederschreibt.

Der Titel bezeichnet das Werk in generischer Hinsicht mit dem neutralen *historia*-Begriff und stellt, wie bei *Tatios* und in den *Aithiopika*-Übersetzungen, die Namen des Paares aus – mit dem ungewöhnlichen Zusatz der dritten Figur und der eigentlichen Protagonistin, Isea. Zur Steigerung des Kontrastes wird die Geschichte von Clareo und Florisea als „amores“, die Begebenheiten der Isea hingegen als „trabajos“ und sie – in der ersten Kapitelüberschrift – als „sin ventura“ präsentiert, als ob es sich um zwei grundlegend unterschiedliche Erzählungen handeln würde. Der Einstieg in die Narration rekurriert zwar nicht auf den *artificio griego*, rahmt allerdings die Geschehnisse in die rückblickende Erzählung einer untröstlichen Frau ein und stimmt somit auf eine leidensvolle Geschichte ein:

Si mis grandes tristezas trabajos y desuenturas por otra Ysea fueren oydas, yo soi çierta que seran no menos lloradas que con razon sentidas; pero con todo, pienso que pues mis tristes lágrimas ablandaron y enterneçieron, las duras piedras, que así hará a los blandos y tiernos coraçones, sob pena que no siendo ansi, confesaran que son más duros que las duras peñas; esta mi obra que solamente para mi escriuo, es toda triste, como yo lo soi, es toda de llantos, y de grandes tristezas, porque ansi conforme con todas mis cosas, y tenga el hábito que yo tengo; cuenta fortunas ajenas porque mejor se uea quan grandes fueron las mias, y aun al presente son [...]; de quien leyerre esta obra que escriuo no pido remedio sino piedad, si para mi ay alguna; pero yo soy çierta que en esta tierra no la ay, porque en otras yà podria ser que se hallasse, y que muchos llorarian los trabajos de la sin ventura Ysea, que tan lexos agora de aquellas partes se halla [...]; [...] las quales a qui contar quiero, comenzando la historia en los trabajos de quien fue causa de todos los míos. Para lo qual piadosas y generosas señoras, aquién mis palabras endereço, es menester saber que en la ciudad de Bisança fue un caullero de noble sangre y honesta uida dotado, y cumplido de todas las partes, que a un gentilhombre conuenian, el cual por nombre tenia Clareo hijo de Helisandro persona la mas principal y rica de toda la çiuad; este Helisandro tenia un hermano que Heliseno se dezia, elqual tenia una sola hija que Florisea se llamaba, de la qual Clareo se enamorò, y tan estremadamente quiso que grandes penas y trabajos por ella sufrio.³⁷

37 Ebd., 5 f./fol. Aiiij^{r-v}.

Die Lokalisierung der Handlung ist für ein spanisches Publikum weitgehend exotisch bis fantastisch: Der Schauplatz umfasst Gebiete im östlichen Mittelmeer zwischen Kleinasien und Ägypten sowie einige eindeutig allegorisch konstruierte Inseln, wie beispielsweise die „Ínsula de la Vida“, die „Ínsula Deleitosa“ oder die „Ínsula de Crueldad“. Der Zeitraum ist unklar und nicht sehr genau definiert, wobei die satirische Episode im spanischen Kloster mit dem Vergleich zwischen den Kleinlichkeiten der iberischen Kirche und der Großzügigkeit der im Osten Herrschenden („aquel Gran Sennor de Egipto“) wiederum auf einen zeitgenössischen, teilweise vertrauten Horizont hinweist.³⁸ Hinsichtlich des sozialen Standes stammen Clareo und Florisea aus einer angesehenen Adelsfamilie Konstantinopels und auch Isea entstammt dem Kleinaedel. Dennoch steht ihr Status als Hochgestellte, *caballero y damas* ohne weitere Spezifizierung, im Kontrast mit der hyperbolisch glanzvollen Abstammung des Felesindos, dessen königliche und kaiserliche Blutlinie jeweils mit den weiter entfernten Orten Böhmen und Trapezunt verbunden ist. Schließlich zeigt das Werk keine besondere Ausstellung von Gelehrsamkeit auf, weder durch eine besondere Quantität von Wissensversatzstücken noch qualitativ durch deren typografische Hervorhebung.

Der Kompositcharakter des Romans und gerade die Koexistenz eines an Tatios inspirierten Kerns mit der extensiven Episode um Felesindos scheint auf Anhieb Menéndez Pelayos Auffassung zu bekräftigen, es handle sich bei den *helenizantes* um eine Form, die bereits bekannte, thematisch definierte Genera vermischt. *Clareo y Florisea* wäre dann grundsätzlich wie ein Abenteuerroman der Ritterliteratur strukturiert, dem eine Beschäftigung mit der Liebethematik als Handlungsgenerator hinzugefügt wäre.³⁹ In der Tat koexistiert im Roman das eigentliche antike Modell mit Einlagen aus dem generischen Repertoire der Ritterbücher, der Schäferliteratur und der Novellistik. Ferner lässt Reinoso die Erzählstimme, die bei der Vorlage die des Protagonisten ist, mit der zeitweilig durch das Heiratsversprechen zur Hoffnung bewegten, dann unglücklich zurückgelassenen Melite-Isea koinzidieren. Somit wird die Geschichte nicht rückblickend nach einem gattungstypisch glücklichen Ende erzählt, sondern eben aus einer desillusionierten Perspektive, die freilich an die Liebesenttäuschung der *novela sentimental* erinnert.

Jedoch ist es gerade diese Erzählerperspektive, die Reinosos kreativer Aneignung der griechischen Vorlage die generische Färbung einer *helenizante de peregrinación* verleiht. Zu Recht hat die Forschung darauf hingewiesen, dass Iseas melancholisch gestimmte Erzählung in der ersten Person als verbindendes Element die einzelnen disparaten Handlungseinheiten begleitet; als Spezifik und Mehrwert von Reinosos Appropriation drücke der an Ovids *Tristia* erinnernde

38 S. ebd., Bd. 1: 190–193.

39 Entsprechend der These von Menéndez Pelayo (1943), Bd. 15: 79.

„desarraigo existencial“ der Erzählerin die schwierige Lage von Ehebrecherinnen bzw. von jüdischen *conversos* in Spanien aus.⁴⁰

Wie tiefgreifend dieses Element das gesamte Werk strukturiert und es im Zeichen der *peregrinación* vereinheitlicht, hat jüngst Anita Traninger gezeigt. Die Perspektive der „sin ventura“ Isea stellt nicht bloß ein Beispiel in der breiten und eher unscharfen Palette des *peregrinatio*-Begriffs dar, der bisher seitens der Forschung als unspezifischer gemeinsamer Nenner für sehr unterschiedliche Handlungsmotive verwendet wurde, die im Roman aufeinanderfolgen. Die Perspektive der unglücklichen Erzählerin bestimmt hingegen geradezu das gesamte Werk – einschließlich der fantastischen, ‚ritterlichen‘, pastoralen oder novellistischen Einlagen, in denen Isea ihre *agency* aufgibt und die abgehobene, beobachtende Position einer Leserin einnimmt. Sie adressiert ihr Publikum, das als weiblich stilisiert wird, als eine Art „otra Ysea“ und lädt somit die Modelle Leser:innen dazu ein, sich in ihren Fall hineinzusetzen, der wie ein *casus conscientiae* strukturiert ist und die Leserschaft zu einer Reflexion über menschliches Urteils- und Handlungsvermögen vis-à-vis von Widrigkeiten herausfordert. In dieser Konstruktion offenbart sich die Verflechtung der Traditionen des griechischen Romans mit jenen der Rhetorik: Diese prägt einerseits die Herausbildung der hellenistischen Romane in der Spätantike durch die Inspiration der *controversiae* der Zweiten Sophistik, andererseits die frühneuzeitliche Rezeption und die spanischen Nachahmungen vor dem Hintergrund der Kasuistik. Das Resultat ist eine übergeordnete Perspektivierung des Erzählten, die die internen generischen Dissonanzen zugunsten einer einheitlichen Stimmlage der Narration entschärft und die auf die *peregrinación* im Sinne der Auseinandersetzung mit Prekarität und Statusverlust zentriert ist. Núñez interpretiert somit ein Unbehagen, das jenseits von patriarchal oder gojnormativ diskriminierten Minderheiten zahlreiche seiner Zeitgenoss:innen beschäftigte und zeigt, dass das Interesse für die Verarbeitung des hellenistischen Musters für die Behandlung der Thematik des Exils schon vor Lopes poetologisch motivierter Wendung des Modells präsent war.⁴¹

5.2.1.2 Contreras, ‚Selva de aventuras‘

Im Gegensatz zu *Clareo y Florisea* wurde die knapp zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung überarbeitete *Selva de aventuras* des Jerónimo de Contreras mehrfach neugedruckt: Es liegen dreizehn Ausgaben der ersten Version (1565) und sechs von der zweiten Version (1583) vor; zudem ist die Existenz von mindestens fünf weiteren Editionen bekannt, bei denen die Zuordnung zur ersten oder zweiten Variante nicht zu leisten ist. Für den Einfluss der erfolgreichen *Selva* auf die Rezeption des hellenistischen Musters in Spanien und die Entstehung der

40 S. jeweils González Rovira (1996), 169–182 und Hubbard Rose (1971; 1983) bzw. Bearden (2012), 47–65.

41 S. Traninger (2022a). Für den Begriff der Gojnormativität s. Coffey/Laumann (2021).

helenizante ist ebenso von Interesse, dass drei der Neudrucke der zweiten Version im Zeitraum zwischen 1600 und 1603 erschienen – also unmittelbar vor der Veröffentlichung der ersten heliodorischen *helenizante* mit Lopes *Peregrino*.⁴²

Auch von Jerónimo de Contreras (1505–ca. 1582) existieren nur wenige Spuren, obwohl sein Werk einen beträchtlichen Erfolg und er selbst im Leben einen höchstwahrscheinlich beneidenswerten Werdegang genoss. Aus seinen Werken lässt sich eine Vertrautheit mit den Reichen von Kastilien und Aragon und insbesondere mit Saragossa herauslesen, die eine aragonesische Herkunft sowie einen langen Aufenthalt im Königreich von Neapel vermuten lässt. Nach eigener Angabe soll sein *Don Polismán de Nápoles* (1573) in verschlüsselter Form von Adligen und Höflingen von Kastilien und Aragon handeln; er wurde dem einundzwanzigjährigen Don Juan Francisco Cristóbal Fernández de Híjar y Heredia gewidmet, Graf von Belchite und Mitglied der *Cortes* von Aragon. Am Hof und im Umgang mit der spanischen Elite im Allgemeinen musste sich Contreras gut führen. Vermutlich in Folge seiner *Selva*-Ausgabe von 1565 wurde er Hauptmann und Chronist seiner Majestät Philipp II., von dem er für die geleisteten Dienste 1560 eine Pension erhielt (wie aus dem Widmungsbrief der Gedichtsammlung *Vergel de varios triunfos* 1570 hervorgeht, die das spätere *Dechado de varios subjectos* 1572 unter anderem um fünf Sonette über den Sieg von Lepanto erweitert).⁴³

Die *Selva* selbst ist im ersten Druck der Königin Isabelle von Valois, Gattin Philipp II., gewidmet – obwohl anzumerken ist, dass dies nicht durch den Autor, sondern durch den katalanischen Herausgeber Claudes Bornat geschieht. Im zweiten uns bekannten Druck (1573) gilt die Widmung indes Antonio Gracián Dantisco, Nachfahren des polnischen Erasmisten Jan Dantyszek sowie Sekretär von Philipp II. und Bibliothekar im Escorial. Bereits in demselben Jahr lobte der aragonesische Dramaturg und Humanist Juan Lorenzo Palmireno in seinem *Tratado del estudioso cortesano* den Text und verglich ihn mit dem *Orlando Furioso*, der *Celestina* und der *Diana* als auch für Gelehrte lesenswerte Bücher.⁴⁴ Der Rhetoriker Palmireno kann sich jedoch einen Kommentar zur Unwahrscheinlichkeit der Handlung nicht verkneifen. Um denselben Punkt drehen sich auch die meisten kritischen Stimmen – wie Jiménez Patón, Valladares und Arbolanche –, die Rovira zählt.⁴⁵ Im Allgemeinen genoss das Werk jedenfalls großen Erfolg und wurde auch in die überseeischen Kolonien wie Mexiko, die Philippinen und Peru verschifft.⁴⁶

Für einen Abenteuerroman ist die Handlung der *Selva* nicht besonders komplex. Der Sevillaner *caballero* Luzmán, Sohn des Laumenio, ist in Arbolea, Tochter des Familienfreunds Cardiles, unglücklich verliebt. Diese hat sich Gott und der himmlischen Liebe geweiht, sodass der untröstliche Luzmán Sevilla verlässt und

42 S. González Rovira (1996), 184 (Anm. 4) mit Verweis auf Tubini (1975), 197.

43 Für einen Überblick s. Contreras (1991), vii–xi sowie Gardner (1985).

44 S. Contreras (1991), xi–xii.

45 S. González Rovira (1996), 183 f. (Anm. 3).

46 S. Contreras (1991), xiii.

sich auf eine Reise durch Spanien und Italien begibt, um sich abzulenken. Dabei trifft er immer wieder auf andere Verliebte, die ihm von ihren Fällern und Abenteuern erzählen, bis er auf dem Rückweg nach Spanien in eine (in der Tat sehr komfortable) Gefangenschaft in Algier gerät, aus der er ohne großen Schaden wieder in die Heimat gelangt. An dieser Stelle weichen die zwei Versionen voneinander ab: In der ersten kehrt Luzmán zu Arbolea zurück, die inzwischen den Habit angelegt hat, was wiederum den Protagonisten zu einem frommen Eremitenleben und einem nahezu heiligen Tod führt. In der zweiten Fassung, die um zwei Kapitel länger ist, wird indes enthüllt, dass Arbolea das Kloster verlassen und sich auf die Suche nach Luzmán begeben hatte, wobei sie recht kurz danach Unterschlupf in einem nahe gelegenen Schrein gefunden hatte, wo sie der heimkehrende Luzmán per glücklichen Zufall findet und zum Traualtar führt. Angesichts dieser radikalen Änderung ist in der Forschung mit großer Plausibilität vermutet worden, dass ein Einfluss der *Aithiopika* auf Contreras erst – wenn überhaupt – bei der zweiten Fassung vorlag, die eine aktivere weibliche Protagonistin und ein glückliches Ende der Liebesgeschichte vorweist.⁴⁷

Tatsächlich verweist der Titel *Selva de aventuras* nicht so sehr auf eine Inspiration durch den hellenistischen Roman, sondern vielmehr auf die lateinische Tradition der *silvae* als Miszellaneen unterschiedlicher Textsorten, die auf Statius (93 u. Z.) zurückgeht und von Poliziano (1480) wiederbelebt wurde. Neben der *variatio* in den Episoden, die inhaltlich dennoch tendenziell um das Thema der Liebe kreisen, zeichnet sich der Text durch zahlreiche verspoetische sowie dramatische Einlagen aus. Der Erzählbeginn *ab ovo* ist keineswegs abrupt, und die Linearität der Narration wird nur im achten Kapitel der zweiten Version durch die Analepse über das Handeln der Arbolea etwas durchbrochen.⁴⁸ Vor allem aber ist der Handlungsmotivator zu Beginn der Geschichte nicht das plötzliche und desorientierende Sich-Verlieben des Paares, sondern die Liebesenttäuschung des männlichen Protagonisten, der hinsichtlich des Standes als „caballero“ ohne weitere Spezifizierung daher als Kleinadliger zu verstehen ist.

Der Schauplatz ist durch die Lokalisierung auf vertraute Gebiete des westlichen Mittelmeerraums begrenzt: Es werden real existierende Städte genannt und es wird Bezug auf Figuren und Monarchen des 15. Jahrhunderts genommen. Wie bereits bei Lope gesehen, gehörte auch das *cautiverio* des Protagonisten in Algier sowohl als Angstfigur als auch als sehr konkrete Möglichkeit zum Horizont der

47 S. Vgl. Kossof (1980); Davis (1982); González Rovira (1996), 180–187, 197–201. Skeptisch über den Einfluss hingegen Ehrlicher (2010), 119 (Anm. 313). Menéndez Pelayo (1943), Bd. 13: 70–74 deutet vielmehr auf einen Einfluss durch *El peregrino y Ginebra* des Hernando Díaz de Valdepeñas hin.

48 „En la famosa ciudad de Sevilla hubo un caballero, llamado Laumenio, de nobles costumbres y muy cristiano; éste tuvo un hijo llamado Luzmán. Pues Laumenio tenía un caballero de la misma ciudad por muy amigo, tanto que la amistad se había convertido en parentesco, y llamábase Calides; tenía una sola hija en extremo hermosa. Pues como estos dos amigos tanto se tratasen, entre Luzmán y Arbolea (así se llamaba la hija de Calides) fue tanto el amor, conversación y amistad, que como si hermanos fueran se trataban“ – Contreras (1991), 10).

spanischen Rezipient:innen.⁴⁹ Zugleich wird aber die nahe Vergangenheit mitnichten ‚fehlerfrei‘ referiert, wie einige bereits von Buenaventura Aribau hervorgehobene Anachronismen verraten.⁵⁰ Auch schweift die Erzählung nicht in historischen oder gelehrten Exkursen aus: Bezüglich der Wissensvermittlung konfiguriert sich die Wanderung des Luzmán zwar als eine Art Lern-, Erkundungs- und Ablenkungsreise, aber es erfolgt keine Ausstellung von Wissen, weder durch die Figuren noch etwa durch typografische Hervorhebung – trotz didaktischer Diskursivierung in der Vorrede.⁵¹

Vor allem aber ist die *peregrinación* als Destitution kaum zu spüren. Freilich geht der Text ansatzweise eine Charakterisierung des Protagonisten als *peregrino* an: „[...] viéndome tan mudado de lo que solía ser con los grandes trabajos que por tu causa he pasado [...]“; „[...] siendo sus barbas muy largas, sus cabellos muy cumplidos y ropas muy pobres [...]“.⁵² Dennoch handelt es sich an jener Stelle um die Wiederbegegnung mit der abweisenden Arbolea, nämlich um den Moment, in dem sich der Hauptcharakter mit der eigenen unerwiderten Liebe konfrontiert sieht und die eigentlich ablenkende, unterhaltsame Parenthese der Abenteuer endet. Sein Unglück besteht nicht so sehr in dem, was er ihretwegen erlebt hat, sondern in der fehlenden Reziprozität des Liebesgefühls. In der Tat bewegt sich Luzmán durch die Episoden seiner ‚Peregrination‘ eher wie ein neugieriger Zuschauer fremder Geschichte als wie ein entwurzelter *peregrino*. Während seiner nahezu touristischen Reise und selbst im *cautiverio* wird er nicht erprobt, sondern er schöpft daraus vielmehr die Kräfte und das Gleichgewicht, Arboleas Versagung zu verschmerzen. Auch in der zweiten Version widerfahren den Protagonist:innen keine nennenswerten Schicksalsschläge, zumal Arboleas Suche nach Luzmán verhältnismäßig kurz andauert, ehe sie bei dem Eremiten Zuflucht findet – mehr als das Warten müssen die zwei Liebenden nicht erdulden.

Der Ton der Erzählung und der Anlass der Geschehnisse mögen melancholisch gefärbt sein, die weltpessimistische, auf Meditation und Transzendenz hin gerichtete Tendenz geht aber mit einer Handlung einher, die auf der Reise eines enttäuschten Liebenden beruht, der nach Ablenkung und Trost sucht, wodurch er am Ende ein zölibatäres Leben akzeptieren kann. Seine Wanderungen stehen daher nicht so sehr im Zeichen der *peregrinación*, sondern vielmehr im Zeichen des Rückzugs, der eine Form von *consolatio* bieten und auf den Verzicht von Welt und Liebe vorbereiten soll. Dahingehend scheint der Text sich eher an der Tradition der *novela sentimental* als an jener des hellenistischen Romans zu orientieren.

49 Die Wahl der Stätten Rom und Algiers interpretiert indes Rosario (2020) im Zeichen einer spiritualistisch-religiösen Symbolik.

50 S. ebd., x. Ein Beispiel bilden die Prophezeiungen der Cumäischen Sybille.

51 Der Herausgeber – der eben nicht Contreras ist – listet zuerst zahlreiche antike Autoren verschollener Schriften auf; er führt dann ein Florilegium von Beispielen literarischer ‚Wälder‘ aus, um schließlich die Vorzüge der vielfältigen behandelten Fälle für eine breite Palette von Rezipient:innen zu enumerieren. S. ebd., 6–9.

52 Ebd., 142 (Buch 7).

Doch obwohl sich nicht am Text argumentieren lässt, dass die *Selva* im Rahmen jener Aneignung des heliodorischen oder hellenistischen Musters verfasst wurde, kann sie nichtsdestoweniger zu den Folien des *Peregrino* und somit der nachfolgenden *helenizantes* gezählt werden. Das zweite Buch, in dem sich Pánfilo auf den Pilgerweg nach Montserrat begibt, reproduziert im Grunde die *peregrinatio*, wie sie die *Selva* stilisiert: als Moment des Rückzugs und der Aufarbeitung von Liebesenttäuschung. Es liegt nahe, dass Lope in einer solchen Gestaltung des Kapitels und mit der Wahl der Pilgerfigur eine Möglichkeit sah, an die Beliebtheit der *Selva* anzuknüpfen. Eine weitere Anschlussmöglichkeit bot ihm die Imitation der dramatischen Einlagen, die Contreras' Roman charakterisieren, und die für den talentierten und bereits erfolgreichen Dramaturgen einen sicheren Gewinn darstellten.⁵³ So kommentiert Tirso de Molina in *La fingida Arcadia* die erfolgreiche Überbietung der Vorlage durch Lope:

ÁNGELA: Aqueste es el Peregrino
 LUCRECIA: Más lo es quien lo escribió.
 ANGELA: ¡Qué bien faltas enmendó
 siguiendo el mismo camino
 de aquel Luzmán y Arbolea
 cuyas Selvas de aventuras
 por Lope quedan oscuras!
 LUCRECIA: ¡Qué bien los autos emplea,
 qué mezclados en él van!
 ¡Qué elegantes, qué limados!
 ÁNGELA Y más bien acomodados
 que los que mezcló Luzmán.⁵⁴

Contreras' erfolgreiche *Selva de aventuras* bildete also für Lope mit größter Wahrscheinlichkeit eine Vorlage zur Anknüpfung. Zugleich gab Lope, der sich von Anfang an und nicht nur nachträglich des heliodorischen Musters bediente, dem Motiv der *peregrinatio amoris* eine eigene Wendung. Dem Weg zum Montserrat mag dieselbe Logik innewohnen, die Luzmán zu seinen Reisen bewegte; er stellt im *Peregrino* allerdings nur eine Episode in den zahlreichen Schicksalschlägen Pánfilos dar, die bereits im ersten Buch pausenlos aufeinander abfolgen und die ihn von Anfang an als destituiert erscheinen lassen. Lopes Annäherung an die *Selva de aventuras* bleibt daher hauptsächlich eine Gelegenheit zur Absetzung, die ihm ermöglicht, der Peregrination ein neues, heliodorisch geprägtes Profil zu verleihen.

5.2.1.3 Céspedes y Meneses, ‚El español Gerardo‘

Mit *El español Gerardo* (1615) des Gonzalo Céspedes y Meneses beginnt die Reihe der Abenteuerromane, die nach Lopes *Peregrino* verfasst wurden. Es han-

53 Vgl. Rubiera Fernández (2002).

54 Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, V. 159–170, zit. nach Contreras (1991), xiii.

delt sich zugleich um einen der am meisten gedruckten und verkauften Texte des Corpus – eine Tatsache, die in der *bizantina*-Forschung oft übersehen wird, wenn es darum geht, die Herausbildung der Gattung im Siglo de Oro auszuloten.⁵⁵ Dies mag daran liegen, dass der Roman in manchen relevanten Hinsichten vom Modell abweicht. Darüber hinaus besteht beim *Gerardo* – im Gegensatz zu Cervantes' berühmtem *Persiles y Sigismunda* – keine direkte Beanspruchung einer Filiation aus den *Aithiopika*. Dennoch enthält der paratextuelle Apparat bereits bei der Erstausgabe manche Hinweise einer Rezeption im Assoziationsfeld Heliodors, wie beim Begleitsonett „Para tal laberinto, tal Teseo“ der Doña Beatriz de Zúñiga y Alarcón, das den *Gerardo* metonymisch als „trágico Cordoues, Griego Heliodoro“ bezeichnet.⁵⁶ Ähnlich bezieht sich Francisco de Avalo y Orozco auf die *Aithiopika*, als er in der Lobrede die gekonnte Fassung des *Gerardo* als – normenkonform belegte *historia* und erdichtete *fábula* mischende – Prosadichtung preist:

Abrazase también la fabula con la historia, con maravillosa disposición y hermosura, guardando lo que dice Aristóteles, que la tragedia ha de tener alguna historia: pero que su anima ha de ser la fabula [...] no consiste la esencia del poema en que se escriba su invención en verso, o en prosa, pues poema es muy estimado, Teagenes y Clariquea, y le escribió Heliodoro en prosa, como don Gonzalo a su Gerardo [...].⁵⁷

Schließlich suggerieren die Paratexte einen Vergleich nicht nur mit Heliodor, sondern auch mit Lopes *Peregrino*, wie im Fall des einführenden, allem Anschein nach selbst verfassten Sonetts „El poema al lector“ („No me escribió Belardo [= Lopes poetisches Alter Ego], que no implora / mi autor laureles a su patria ingrata“).⁵⁸

Wie Lope hatte Gonzalo Céspedes y Meneses (1585–1638) die eigene Madrider Herkunft immer wieder beteuert – obwohl er eigentlich aus Talavera de la Reina stammte und seine Familie vermutlich in Portugal beheimatet war, wie aus den Paratexten hervorgeht.⁵⁹ Im Gegensatz zu Lope gelang ihm aber trotz bescheidener Familienverhältnisse und eines von ständigen Unglücken gezeichneten Lebens nicht nur Publikumserfolg, sondern auch eine Ernennung zum königlichen Chronisten Philipps IV. Gerade sein Debütroman *Gerardo*, der ihm die Einkkerkerung einbrachte, wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts zwölf Mal gedruckt – vier Drucke davon zwischen 1615 und 1628 – und wurde auch ins Englische und Italienische übersetzt.⁶⁰ Zu seiner Produktion zählen außerdem die Novellensammlung *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), die autobiografisch-pikareske *Va-*

55 Die jüngeren Arbeiten, die das Werk in die Tradition des hellenistischen Romans einordnen, sehen ihn i.d.R. eher als einen generisch hybriden Grenzfall denn als prägenden Text in der frühen Entstehung der Gattung an. S. Teijeiro Fuentes (2007), 114; Cucala Benítez (2010) sowie Julián González-Barrera (2020).

56 Céspedes y Meneses (1615), fol. ¶¶ij^v.

57 Ebd., fol. 2^v.

58 Ebd. 1615, fol. ¶¶¶ijj^v.

59 Bspw. im o.g. Elogio des Avalo y Orozco, s. ebd., fol. [¶¶viiij^v].

60 S. Cucala Benítez (2010), 1 f. – die Übersetzungen jeweils 1622 (*Gerardo the vnfortunate Spaniard*) und 1630 (*Lo Spagnuolo Gerardo*). Zu Letzterer s. Zoppi (2019).

ria fortuna del soldado Píndaro (1626), eine *Historia apologética* über Saragossa und Aragon (1622), wofür er nach Portugal verbannt wurde, eine *Historia de Felipe IV* (1631–1634), die ihm die Gunst des Grafen von Olivares brachte, sowie die antifranzösische Schrift *Francia engañada, Francia respondida* (1635).

Erstmalig in Madrid gedruckt, gibt der *Poema trágico del Español Gerardo, y desengaño del amor lascivo* bereits im Titel einige Hinweise für die Rezeption – auch aus generischer Sicht. Erstens betont die Bezeichnung als „poema“ den Anspruch der hohen Dichtung, die in ihrer Prosaversion eminent mit dem Namen Heliadors verbunden ist. Zweitens wird die Erzählung als ‚tragisch‘ qualifiziert, sodass der Ton des Romans von jenem anderer, ‚leichterer‘ Abenteuererzählungen klar unterschieden wird. Drittens, und daran anschließend, soll es sich nämlich um ein „desengaño del amor lascivo“ handeln, also um eine Erzählung mit exemplarischem Charakter über die Liebe. Zuletzt erfolgt durch das Adjektiv „español“ eine geografisch-nationale Angabe, die die Geschichte in einem lebensnahen Horizont situiert (und an Lope erinnert). Gewidmet ist der Text Don Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba, dritter Herzog von Feria, Marquis von Villalba, der zu jenem Zeitpunkt Vizekönig von Valencia war. Der Widmungsbrief ist jedoch kurz gehalten und ist auch nicht besonders persönlich oder gezielt gestaltet.

Der durchaus düstere Charakter der Erzählung wird unmittelbar durch den wortwörtlich stürmischen Einstieg vermittelt:

Bramaba el aire y, con nublados negros, a trechos matizaba el celestial y turquesado color; y, entre espesos relámpagos, y temerosos truenos, muriendo en los ardientes cuernos del dorado Toro, las Hiadas anunciaban las futuras aguas, y saliendo la noturna Proserpina de su oscura y tenebrosa cueva, embozada y cubierta con su triste manto, apenas del hurtado resplandor hacia alarde, cuando entre el sordo retumbar de las hojosas ramas y tajadas peñas de una montaña espesa, hirió en las orejas tímidas de tres pastores rústicos, que a la sazón unas ligeras cabras en ella apacentaban, una lastimosa y penetrable voz, de que quedaron tan confusos como temerosos, pareciéndoles hubiese salido de las entrañas y cavernosas partes de la tierra. Suspendiéronse algún tanto, por entender si acaso hubiese sido antojo de la soledad o fantasia del miedo que les ocupaba. Mas, volviendo a oír los lamentables y profundos ecos, salieron de esta duda, se persuadieron, a que si ya no fuese temerosa sombra, alguna afligida y humana criatura se quejava.⁶¹

Beim Ausbrechen eines Sturms vernehmen einige kastilische Schäfer die Schreie einer klagenden Stimme. Bergauf verfolgen sie die akustische Spur bis zu einer Felsenkluft, bahnen sich einen Weg im wilden Gestrüpp und gelangen zu einem „[...] casi difunto y desmayado joven, palida y amarilla la color del rostro, traspilados los dientes, eclipsados los ojos [...] con su sangriento humor teñidas las menudas y cercanas yervas [...]“.⁶² Der üble Zustand des verletzten jungen Mannes, der sich an der Schwelle zum Tode befindet, ähnelt jenem des Theagenes und des Pánfilo; das Erbarmen der Hirten, die den Verwundeten verarzten und zu ihrer Hütte tragen, erinnert an die Barmherzigkeit von Lopes katalanischen Fischern. Auch hier muss die Leser:in die Erkundungen der intradiegetischen Figuren ver-

61 Céspedes y Meneses (1615), fol. 1^{r-v}.

62 Ebd., fol. 2^{r-v}.

folgen, die gegenüber der Situation genauso verwundert sind wie sie – und auch hier signalisiert somit der Text von Anfang an, dass die Erzählung die Hintergründe des Geschehens nicht so schnell preisgeben wird. Die turbulente Atmosphäre des Beginns (auch im meteorologischen Sinne) kündigt indes eine sehr bewegte Geschichte an, wie auch der unmittelbare Verlauf bestätigt: Kaum haben die Hirten den jungen Mann geborgen und sich auf den Weg zu ihrem Unterschlupf gemacht, so müssen sie vor einer bedrohlichen Reiterbande fliehen.⁶³

Wie sich bald herausstellt, handelt es sich bei dem lebensgefährlich Verletzten um einen jungen Madrider *caballero* namens Gerardo, der sich während eines Aufenthalts in Talavera in eine junge Dame verliebt hat – was zu einer langen Reihe unglücklicher Vorfälle führte, die ihn in die üble Lage der Anfangsszene brachten.⁶⁴ Die Anschlusssequenz folgt relativ früh, noch im *Discurso Primero*; das Spiel mit der Informationsvergabe ist gegenüber Lope und Heliodor also stark reduziert. Auch weicht der Text vom hellenistischen Muster insofern ab, als Gerardo im Laufe seiner Irrwege nicht der Francisca treu bleibt, von der in der Analepse berichtet wird, sondern sich in drei weitere Damen verliebt, wobei die Geschichte von der Dritten unter ihnen dominiert ist, die er am Ende durch Zufall wiederfindet. Dennoch findet zum Schluss keine Heirat statt, da er der Geliebten Nise – die womöglich durch die Protagonistin des *Peregrino* inspiriert ist – den Eintritt in ein Kloster vorzieht, um die eigenen früheren Sünden zu sühnen – unter anderem die Unkeuschheit, die die Geschichte weiterhin von der heliodorischen Vorlage abbrückt.

Mithin vertritt der Text eine Form von *reprobatio amoris*, die neben dem *Peregrino* einen Einfluss der *Selva de aventuras* suggeriert. Mit beiden Texten teilt der *Gerardo* den undefinierten kleinadligen Stand seines Protagonisten, sowie die Lokalisierung in einem vertrauten Mittelmeerraum, präziser: auf der Iberischen Halbinsel.⁶⁵ Mit Lope teilt er zudem den – von der Anfangsszene an gesetzten – Fokus auf den Absturz und auf die Misere des Protagonisten, obwohl diese *peregrinación* moralisch bis exemplarisch, nämlich als Konsequenz eines Fehlverhaltens, eines „amor lascivo“ moduliert wird. Vom *commonplacing*, das Lopes Umgang mit Wissen im *Peregrino* darstellte, bleibt im *Gerardo* hingegen keine Spur. Die einzige didaktische Funktion ist eine moralisierende, die auch die Paratexte mit dem wiederholt verwendeten Begriff des „escarmiento“ hervorheben.⁶⁶

Ist die *fortuna* ein wiederkehrendes Thema in den Romanen des Céspedes, der in seinen historischen Werken hingegen stärker zu Interpretationen im Sinne der

63 S. ebd., fol. 3^r–7^r.

64 Der Name wird mit dem Beginn von Gerardos Analepse (fol. Biiij^r, S. 12^r) enthüllt; die *secuencia de enlace* erfolgt dennoch erst am Ende der fünfzig Seiten starken Rückblende (Iij^r, S. 66^r). S. dazu Scuderi Ruggieri (1959) und Pittarello (1980).

65 Die im ersten Satz erwähnte „montaña espesa“ ist Teil des Carpentanos-Gebirges in der Nähe von Talavera de la Reina, im Herzen Kastiliens, in der Nähe des ehemaligen Thronortes Toledo und am Ufer des seit Garcilaso de la Vega stark literarisch besetzten Flusses Tajo. S. Céspedes y Meneses (1615), fol. Aiiij^r, 4^r.

66 S. bspw. ebd., fol. [¶vi]^r, [¶vij]^r, ¶¶iiij^v, ¶¶iiij^r.

göttlichen Vorsehung neigt (naheliegenderweise, denn die Geschichtsschreibung als ernsthaftere und faktual verpflichtete Gattung fordert einen stärkeren Einsatz von Kontrollnarrativen), so ist für den *Gerardo* nicht die bloße Betonung der Unbeständigkeit des Schicksals, sondern der Akzent auf gesellschaftlichen Absturz und auf den Verlust von Status spezifisch.⁶⁷

5.2.1.4 *Loubayssin de Lamarca*, ‚*Don Henrique*‘

Die ohnehin wenig untersuchte *Historia tragicómica de don Henrique de Castro* (1617) des Francisco Loubayssin de Lamarca, die Pablo Neruda für den ersten chilenischen Roman hielt, wurde selten im Zusammenhang mit dem hellenistischen Modell betrachtet.⁶⁸ In der Tat erschien der Text, der auch hinsichtlich der verschiedenen nationalliterarischen Traditionen eine Schnittstelle besetzt, einige Monate vor dem ungleich mehr beachteten *Persiles y Sigismunda* des Cervantes und reproduziert an den wenigsten Stellen die dort indes treu bedienten Stileme des Modells, sodass man kaum von einer *helenizante* sprechen kann.⁶⁹ Circa 1587 in Astaffort in der Gascogne geboren, war Francisco (François?) eines von acht Kindern des Kaufmanns Gérard Loubayssin und der wohlhabenden Erbin des Pierre Lamarque, Nandine. Die Verbindung nach Spanien entstand durch die väterlichen Geschäftsreisen und durch den erstgeborenen Bruder Jean, der sich in Salamanca niedergelassen hatte. Dadurch erlangte Francisco eine sichere Beherrschung des (literarischen) Spanischen. Infolge eines binnenfamiliären Rechtsstreits fand sich Francisco aufgrund seiner Nähe zum Vater und zum ausgewanderten Bruder teilweise von der Mutter Nandine entfremdet, die ihm einen Teil des Erbes entzog. Nichtsdestoweniger errang der brillante junge Mann bald einen Platz am französischen Hof im Kreis von Literaten und Künstlern, schrieb unter anderem Panegyrika für Richelieu und für den Herzog von Orléans und wurde zum Kammerherrn des Louis de Lorraine, Kardinal von Guise. Ab 1617 trug er somit die Würden eines Kleinadligen, und blieb im Laufe seines Werdegangs finanziell gut genug ausgestattet, um den Titel des Herrn von Lamarque (1632) und des Tilladet (1647) zu akquirieren – selbst der Ausbruch der französisch-spanischen Kriege 1635 schädigte seinen Aufstieg und seine Geschäfte nicht. Er gründete jedoch kein neuadliges Geschlecht, da die zwei Kinder, die er mit seiner Ehefrau Angélique de Rivière hatte, sich beide weihen ließen. Der Sohn Jean-Marie teilte als Prediger und religiöser Schriftsteller die Interessen des Vaters für Literatur. Vor 1663 gestorben, hinterließ Francisco neben den besagten Panegyri-

67 Vgl. hierzu Ferreras (2009), 327–331.

68 In *Para nacer he nacido* (5, „Una novela“).

69 Für die Zuordnung zur *bizantina* s. Teijeiro Fuentes (2007a), 114, unter Vorbehalten. González Rovira (1996), 276 spricht sich indes für die *cortesana* aus. Vgl. auch Pacheco Ransanz (1982) sowie Castillo-Sánchez (1998; 2000), die Einflüsse durch die *Celestina* feststellt.

ka und dem *Don Henrique de Castro* ein Pamphlet als Reaktion auf den Krieg mit Spanien (*Deffy de la langue françoise et de l'espagnole pour sçavoir quelle des deux est plus eloquente, fait en forme de panegyrique*, 1639) sowie zwei weitere in der Jugend verfasste Romane: *Engaños de este siglo* (1615, unmittelbar von zwei französischen Übersetzungen gefolgt) sowie *Les adventures heroyques et amoureuses du Comte Raymond de Tholouse et de don Roderic de Vivar* (1619), wodurch er den Stoff des *Cid* in Frankreich eingeführt haben soll.⁷⁰

Die *Historia tragicómica de don Henrique de Castro* erschien 1617 in Paris bei der Witwe von Matias Guillemot, als Loubayssin de Lamarca bereits fünfunddreißig Jahre alt war; sie wurde nie neugedruckt, aber 1684 posthum ins Französische übersetzt – der Untertitel der Übertragung (*Dom Henrique de Castro, ou La Conqueste des Indes*) vermittelt einiges über die tendenziell kühn-heroische Perspektivierung der Erzählung. Über dem Titelblatt des spanischsprachigen Originals thront ein elaboriertes Wappen der neuadligen Familie mit dem Motto *Foelix si tam notus*; der Titelzusatz weist darauf hin, dass das Primärinteresse eher an der staunenswerten Vielfalt der Geschehnisse als an der Lage der Figuren liegt: „*En cuyos estraños sucessos se veen, los varios y prodigiosos efectos del amor, y de la guerra*“. Das Werk ist Louis de Lorraine, dem Schutzherren des Loubayssin gewidmet und im kurzen Vorwort freut sich der Autor auf etwaige Korrekturen und Verbesserungen durch den Leser, während die restlichen Begleittexte aus weitgehend unsignierten Gedichten bestehen: ein französisches Sonett, drei Variationen des gleichen Epigramm-Modells „An sich selbst“ auf Altgriechisch, Lateinisch und Französisch, zwei spanischsprachige Sonette sowie einige auktoriale *Décimas*.⁷¹

Die Erzählung beginnt mit dem Debakel bei der Schlacht von Tucapel in Chile 1553, das von Anfang an mit der Angabe des Namens des Don Diego de Almagro historisch-geografisch kontextualisiert und mit der Begründung durch die Habgier seines Statthalters Valdivia als Folge eines moralischen Fehlers rationalisiert wird:

En la Antartica region, ay vna Prouincia llamada Chile, cuyos limites confinan de la parte del Oeste, con el mar Océano, y de la banda de Leste, con vna grande y muy alta Sierra. Don Diego de Almagro Español, fue el primero que la descubrió, despues que el famoso Colon le vuo señalado el camino, con el dichoso viage que hizo, al Nuevo Mundo [...]. Valdiuia, el qual tomando a pechos, esta guerra, la remató con vna grande y sangrienta batalla, que dió a los Indios, en el valle de Tucapel [...]. Valdiuia, viéndose en aquel supremo grado de alteza, en lugar de estudiar algun remedio, para poderse conseruar en ella, y captar la beneuolencia de los barbaros, començò a inuentar tantos subsidios, e imposiciones, que al fin, el Cielo no las pudiendo sufrir, permitió su total destruycion, y ruyna.⁷²

70 S. Pacheco Ransanz (1982), 245–253.

71 S. Loubayssin de Lamarca (1617), fol. Aij^r–[Avij]^v. Die 1994 von Mohamed El-Kihel verfasste kritische Ausgabe des Romans ist eingeschränkter erhältlich als das Digitalisat der Originalausgabe, da nur als Mikrofiche veröffentlicht (Biblioteca Nacional de España sowie Bibliothek der Universidad Autónoma zu Madrid).

72 S. ebd., 1–3.

Die ausführlich dargestellte Schlacht füllt die ersten anderthalb Kapitel und erst am Ende wird der junge Titelheld namentlich eingeführt, als er dem Massaker gerade noch entgehen kann.

Con todo esso se saluaron algunos Españoles, los quales ayudados de la escuridad de la noche, y de la bondad de sus cauallos, se alexaron a pesar de los Indios que los auian seguido mucho tiempo. Entre estos que dico, venia vn mancebo de lindo talle y de grandes prendas, llamado don Henrique de Castro, el qual por no poder correr tanto como los otros, a causa de vna grande llaga que su cauallo tenia en la hijada, quedò atras, y al fin a pie, porque el cauallo se le murió entre las piernas. La tristeza y afliccion que tuuo por verse assi solo y tan cerca de los enemigos, imagínelo cada qual? Con todo esso sacando fuerças de flaqueza empeço a correr lo mejor que pudo tras los otros, mas viendo que sus fuerças empeçauan a faltar por perder cantidad de sangre (con el gran mouimiento que hazia) de tres, o quatro llagas, no peligrosas, que los Indios le auian dado peleando se fue caminando poco a poco, hasta que a buen rato de la noche, vino a entrar en vn espesso monte.⁷³

Nachts findet er in einer Höhle Zuflucht und begegnet dort unerwarteterweise seinem tödlich verletzten Vater Lorenzo wieder, der ihm im Sterben erzählt, wie er von einem Kriegskameraden verraten wurde.⁷⁴ Getröstet und geleitet von einer himmlischen Stimme, verlässt Henrique am Folgetag die Höhle und erreicht eine Einsiedelei.⁷⁵ Dort erzählt er dem Eremiten und seinem jungen Gast Sicandro in den folgenden zwei Büchern seine Liebesgeschichte mit der verstorbenen Dame Leonora und wie er nach Tucapel gelangte.⁷⁶

Der Rest des Romans besteht aus der Erzählung der Geschichten des Einsiedlers (der sich als Henriques Großvater zu erkennen gibt) sowie aus Berichten von den französischen Italienkriegen bis zur Schlacht von Pavia. Es folgen die Erzählungen des Sicandro (der eine als Mann verkleidete, blendend schöne Jungfrau namens Elisaura ist) sowie des Juan de Serrano, der als Kapitän auf Magellans Expedition diente. Im Anschluss wird von den Feldzügen im östlichen Mittelmeer gegen das Osmanische Reich berichtet. Erst im neunten Buch setzt die Haupterzählung mit der Wiederbegegnung von Henrique und Leonora wieder ein, die Henrique fälschlicherweise für tot gehalten hatte. Es folgen einige Abenteuer, die primär Missverständnissen und Eifersucht in den chaotischen Liebeskonstellationen der Figuren geschuldet sind, bis es zur abrupten Unterbrechung bei einer Brandszene kommt. Im letzten Buch gewinnt also die Haupthandlung eine Bewegtheit, die in den vorausgehenden abschweifenden Binnenerzählungen im ruhigen Rahmen der Einsiedelei nicht gegeben war. Eine Auflösung fehlt dennoch: Loubayssin lässt explizit die meisten Handlungsstränge offen und verspricht „seinem teuren Leser“ eine baldige Fortsetzung, die aber, soweit überschaubar, nie erschien.⁷⁷

73 S. ebd., 34 f.

74 S. ebd. 1617, 36–49.

75 S. ebd.

76 S. ebd., 81–144, 149–228.

77 S. ebd., 876–879.

Bis auf den relativ abrupten Beginn und gegebenenfalls das Bild der Zusammenkunft in einer Höhle als Anlass zur Erzählung der Vorgeschichte greift die kurz besprochene Anfangsszene sowohl das oben konturierte Modell der *helenizante* als auch eine allgemeine Heliodorische Motivik kaum auf. Die Anfangssituation des Protagonisten mag durch die Verknüpfung mit der Niederlage in Tucapel als prekär-katastrophal konnotiert sein, es erfolgt im Anschluss jedoch kein besonderes Spiel mit der Informationsvergabe, da die Identität des Helden sowie der Verlauf der Erzählung (auch mithilfe der ausführlichen Kapitelüberschriften) von Anfang an deutlich sind. Auch verleiht die ausführliche, über dreißig Seiten in Anspruch nehmende geografisch-historische Kontextualisierung der Handlung dem Einstieg eine langatmige Qualität, die ihn vom hellenistischen Modell stark abweichen lässt.

Die Wahl des ‚Westindiens‘ als Schauplatz rückt *Henrique de Castro* von den meisten *helenizantes* ab, bei denen die Neue Welt höchstens als Ort der extremen, unterzivilisierten und undetaillierten Exotik figuriert. In der Tat weist der Text eine unüblich ausgeprägte Integration geschichtlichen Wissens in die Handlung auf, die sich in der Textkonstruktion in historischen Ausschweifungen auf Kosten der poetischen Wirksamkeit der Erzählung artikuliert. So folgt er in der Beschreibung der Schlacht von Tucapel der *Crónica* des Pedro Mariño de Lobera, während der Protagonist und sein Großvater an dem von Gonzalo Fernández de Oviedo in der *Historia General y Natural de las Indias* erwähnten Baltasar de Castro inspiriert zu sein scheinen.⁷⁸

Auch die Figurenkonstellation weicht um einiges vom hellenistischen Modell ab. Der Fokus liegt deutlich auf dem männlichen Protagonisten statt auf dem Liebespaar und die Liebesachse, in der er sich befindet und die die Handlung motiviert, ist wechselhaft und vielfältig, denn in dem ersten Teil changiert diese zwischen Leonora und Elisaura. Vor allem aber trübt die Untreue der Damen den typischen Fokus des hellenistischen Modells, da Leonora sich mehrfach anderweitig verliebt und Elisaura/Sicandro sogar eine Art ‚Gruppenmissverständnis‘ arrangiert, wobei mehrere Charaktere ohne ihr Wissen zum Beischlaf verleitet werden sollten, um durch ein solchen *fait accompli* die Bildung von Paaren zu forcieren. Erscheint die Liebe somit mehr als chaotischer Stifter von Wirrungen, so ist auch die *peregrinación* des Henrique nur bedingt wie eine Geschichte des Verlusts unter den Schlägen der *Fortuna* konfiguriert. Zwar befindet sich der Protagonist momentan in fremdem Gefilde nach einer militärischen Niederlage und verliert dabei den Vater – wofür er aber sofort göttlichen Trost erfährt –, jedoch zeigt bereits die waghalsige Flucht aus der Schlacht das heldenhaft-abenteuerliche Profil eines Abenteurers in der ‚Neuen Welt‘, das von Anfang an in die Geschichten großer Entdecker und Eroberer fremder Gebiete eingebettet wird. Auch die Ankündigung der Fortsetzung vermittelt den Eindruck, dass hier ein Reigen von Figuren und dazugehörigen Geschichten präsentiert wird, unter denen einerseits der

78 S. Pacheco Ransanz (1982), 265 f.

Titelheld besondere Aufmerksamkeit genießt, andererseits aber seine Geliebte in der Erzählökonomie keine ebenbürtige Rolle bekleidet.⁷⁹

Weniger wie eine *novela helenizante* oder *de peregrinación* profiliert sich die *Historia tragicómica* demnach mehr wie ein Abenteuerroman, der einige geschätzte, im hellenistischen Roman prominent vorkommende Verfahren und Motive – wie etwa die zahlreichen Ortswechsel, Wiedererkennungen und Scheintode – mit den lebensnäheren Intrigen und Liebesverwicklungen der Novellistik sowie mit einem episch-heroischen Interesse an Zeitgeschichte kombiniert.⁸⁰ Ähnliche Züge finden sich in der sonstigen Romanproduktion des Autors wieder, der mit den (nicht zufällig in Spanien und im Mittelmeerraum lokalisierten) *Engaños deste siglo* eine novellistische Schreibweise, in den *Advantures heroyques* indes eine Verbindung von Historie und Liebe pflegte, die die französische Tradition der *romans héroiques* vorwegnimmt.⁸¹

Jenseits dieser Auseinandersetzung und Verwicklung mit dem historischen Stoff verarbeitet der Text schließlich kein Wissen in der Art, die aus vielen *helenizantes* sonst vertraut ist: Es werden keine Sentenzen oder hervorgehobenen Wissensversatzstücke zur Verfügung gestellt. Die Abneigung gegenüber jeglicher Form von gelehrter Digression oder sonstiger Ausstellung von Erudition hatte bereits Vital D’Audiguier – Autor einer *Histoire trage-comique de notre temps, sous le nom de Lysandre et Caliste* (1616) und anderer Werke – im Prolog der französischen Übersetzung von *El peregrino en su patria* zum Ausdruck gebracht. Aus *Les diverses fortunes de Panfile et Nise* (1614) tilgte er nämlich programmatisch die reichen und ostentativen Wissensinhalte der Vorlage, in der seiner Auffassung nach Lope „[...] pour faire voir qu’il a beaucoup leu, il allegue tant d’Autheurs sans qu’il en soit aucunement besoin [...]“.⁸² So scheint sich Loubayssin in dieser Hinsicht an die Prinzipien des eigenen kulturellen Milieus zu halten und reaffirmiert dabei dem Urteil des D’Audiguier gegenüber – demzufolge „[...] generalmente tous les Espagnols sont vains en leur discours“ – die eigene Gallizität.⁸³

79 „Que si deseas de saber (ô amigo Lector: quien auia puesto el fuego en la ciudad, lo q[ue] los salteadores hizieron de icandro [sic], y de Leonora; las auenturas q[ue] sucedieron a Don Diego, buscandola a Doña Eluira, yendo tras Don Diego; y a Velazquez; siguiendo; a Doña Eluira; Con los otros sucesos y estrañas auenturas de Andalio, de Tidora, y de Serrano, que auemos dexado en el mar; y sobre todo de Don Henrique, el qual ha de representar siempre el mejor papel de nuestra Historia, como es razón“ – Loubayssin de Lamarca (1617), 877 f.

80 El-Kihel (1994), bes. 67–110 schätzt sie aus diesem Grund gar als ersten historischen Roman der spanischen Literatur ein, der überwiegend auf Alonso de Ercillas *Araucana* (1569–1589) und auf Antonio Pigafettas *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* (1524) basiere.

81 Vgl. Pachecho Ransanz (1982), 256 f.

82 Lope (1614), fol. Eij^{r-v}.

83 Ebd., fol. Ij^v. Zu D’Audiguier und der französischen *Peregrino*-Übersetzung s. Tropé (2010). Die Untersuchung der transnationalen Netzwerke der Rezeption der *helenizante* zwischen Frankreich, England und Deutschland im Zusammenhang der Emergenz der Romangattung im 17. Jhd. bleibt eine noch zu leistende Forschungsaufgabe.

5.2.1.5 Cervantes, ‚*Persiles y Sigismunda*‘

Als die auch heute bekannteste *helenizante* kann zweifelsohne *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* von Miguel de Cervantes gelten. Freilich handelt es sich dabei um den ersten spanischen Text, für den ein expliziter Heliodor-Bezug in Anschlag gebracht wurde. Seinem Publikum kündigte Cervantes den Roman in der Vorrede der *Novelas ejemplares* 1613 folgendermaßen an: „[Lector,] te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza [...]“.⁸⁴

So ist der Roman als erste spanische *bizantina* betrachtet worden und könnte in gewisser Hinsicht als Architext der spanischen Rezeption des Genres gesehen werden.⁸⁵ In der Tat entstand in den zwölf Jahren nach der Publikation von *Persiles y Sigismunda* die dichteste Konzentration an Werken, deren Titel an Cervantes' Roman modelliert scheinen oder zumindest an dessen generische Wiedererkennbarkeit anknüpfen (*Angelia y Lucenrique*, *Hipólito y Aminta*, *Eustorgio y Clorilene*, *Semprilis y Genorodano*). Wie oben bereits dargelegt ist diese Einschätzung von *Persiles y Sigismunda* als Gattungsgründer aber zu relativieren, denn sie verkennt die genuin hellenisierende Ausgestaltung von Lopes *Peregrino* und den entscheidenden Einfluss, den er auf das Genre übte, sowie sie auch die wichtige Stellung des *Gerardo* vernachlässigt, der wiederum eine dezidierte Prägung durch den *Peregrino* aufweist. Nichtsdestoweniger positionieren die Popularität des Cervantes und die zahlreichen frühneuzeitlichen Editionen *Persiles y Sigismunda* an einer Schlüsselstelle für den weiteren Verlauf der Gattungsgeschichte im 16. Jahrhundert.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616) ist der bekannteste Autor der frühneuzeitlichen spanischen Literatur – ungeachtet der zahlreichen ihm gewidmeten Studien ist dennoch über sein Leben wenig bekannt. Dritter Sohn aus einer kinderreichen, niedrigrangigen Ärztesfamilie, die sich unter prekären Umständen in Alcalá de Henares niedergelassen hatte, und nur teilweise in einem Studium ausgebildet – unter anderem in Madrid bei dem Humanisten Juan López de Hoyos –, begann er eine militärische Karriere, nachdem er nach Rom geflüchtet war, vermutlich um der Festnahme für einen Duellmord zu entgehen. Die abenteuerlichen Soldatenjahre hinterließen ihre Spur: In der Schlacht von Lepanto 1570 verlor Cervantes den Gebrauch der linken Hand; 1575 wurde er gefangen genommen und nach Algier gebracht, wo er bis zum Freikauf fünf Jahre als *cautivo* verbrachte. Mit der Rückkehr nach Spanien hörten die Unglücke dennoch nicht auf: Seine ersten Werke wie der Hirtenroman *La Galatea* (1585) und einige Dramen wurden nicht besonders erfolgreich und aufgrund seiner extraliterarischen Geschäfte wurde Cervantes mehrfach wegen Veruntreuung oder Bankrott eingekerkert. Erst mit *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) erzielte er enormen Erfolg, in dessen Gefolge er eine Reihe von Erzählprojekten sowie weitere Werke

84 Cervantes (1982), 65.

85 S. Ehrlicher (2010), 302. Zum Einfluss des Werkes s. bspw. Alcalá Galán (2016a).

voranbrachte: die *Novelas ejemplares* (1613); das Langgedicht *El viaje del Parnaso* (1614), die *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615) und den zweiten Teil des *Don Quijote* (1615). Trotz der Gunst der Grafen von Lerma und Lemos und des Herzogs von Béjar entging Cervantes weder weiteren Konflikten mit der Justiz noch der Armut: Er erhielt keine Pension, musste dem franziskanischen Terziarorden beitreten und bevor er *Persiles y Sigismunda* oder den verlorenen zweiten Teil der *Galatea* veröffentlicht sehen konnte, starb er im relativ hohen Alter von neunundsechzig Jahren krank und verarmt in Madrid.⁸⁶

Seine Rivalität mit Lope ist wohl bekannt. 1605 parodiert der Prolog des *Don Quijote* die gelehrte Pose einiger Romanautoren seiner Zeit:

[...] acotaciones en las márgenes y [...] anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes.⁸⁷

Die Beschreibung erinnert an die Haltung Lopes im *Peregrino* und insbesondere im Schäferroman *La Arcadia* (1598), der mit seinen zahlreichen Editionen im 16. Jahrhundert die *Galatea* überschattete.⁸⁸ Im Kapitel 48 polemisiert zudem Cervantes implizit gegen den Erfolg der Theaterstücke des Fénix, die sich in ihrer Verletzung der überlieferten poetischen Vorschriften am Geschmack des Publikums und nicht an der Regel der Kunst orientierten.⁸⁹ Auch wenn Cervantes, der seinerseits das Theater sehr schätzte und dessen Stücke nie erfolgreich wurden, Lopes Talent anerkannte (aus seiner Feder stammt das Epitheton „monstruo de naturaleza“, das über die Leichtigkeit staunt, mit der der Fénix dramatische Verse produzierte), konfiguriert sich somit ein Konflikt über künstlerische Entscheidungen und über den Wert des jeweiligen dichterischen Werkes.⁹⁰ In der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts standen sich Lopes mundaner, durch (vermeintlich überbewertetes) literarisches Können erlangter Erfolg und die eklatante Not des Cervantes kontrastierend gegenüber, selbst wenn sich letzterer auf dem Gipfel

86 Für eine ausführlichere Biografie s. bspw. Canavaggio (1986); McCrory (2002); Lacarta (2005); Neumahr (2015).

87 Cervantes (2007), Bd. 1: 96.

88 Bis 1605 und somit binnen sieben Jahren wurde die *Arcadia* acht Mal gedruckt (Madrid 1598 und 1599, Valencia, Barcelona, Madrid 1602, Madrid 1603 und 1605, Antwerpen 1605), im Vergleich zu den zwei Editionen der *Galatea* in zwanzig Jahren (Alcalá 1585 und Lissabon 1590).

89 „[...] como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destes reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren“ – Cervantes (2007), Bd. 1: 126. Ausführlicher dazu Martín Jiménez (2006).

90 S. Cervantes (1615), III^f.

seiner literarischen Beliebtheit befand. Cervantes, dessen literarische Anerkennung – trotz der Versuche in der Novellistik, Versdichtung und im Drama – überwiegend mit einer komischen Figur assoziiert war, visierte mit *Persiles y Sigismunda* eine höhere Schreibweise an, in der Form der hohen Dichtung oder zumindest in einer ‚neuen‘, würdevolleren Form der Unterhaltungsliteratur, die ihn aus dem Rang des komischen „regocijo de las musas“ emanzipieren sollte.⁹¹

Eine Polemik gegen Lope lässt sich, laut Hanno Ehrlicher, auch in einer Episode des dritten Buches von *Persiles y Sigismunda* lesen, als die Protagonist:innen in einem Gasthaus in Extremadura auf einen „moderno poeta“ treffen, der vergeblich versucht, ihre bewegende Geschichte zu instrumentalisieren und die Protagonistin als Schauspielerin zu gewinnen, um aus ihrer Schönheit und aus der Dramatisierung ihrer Wechselfälle Berühmtheit und kommerziellen Profit zu schlagen (III.2).⁹² Gegenüber der *vanitas* dieser Lope’schen Figur charakterisiere sich Cervantes in der Vorrede zum Roman indes implizit selbst als ein (betagter) *peregrino*, dessen Reise dennoch nicht zur mundänen *fama*, sondern zum Tode und zum erhofften Heil führe.⁹³ Es ergebe sich somit ein starker Kontrast zu Lopes Stilisierung nicht nur im *Arte nuevo*, sondern auch im Vorwort zum *Peregrino*: Auf die Beanspruchung literarischer Außergewöhnlichkeit und Exzellenz antworte Cervantes nicht mit aufrichtiger oder spiritueller konnotierter Bescheidenheit, sondern mit einer Art ‚Rhetorik der Antirhetorik‘, die auf das nahezu unkommentierte Zeigen des eigenen erzählerischen Könnens und auf die Bloßstellung der Aufgeblasenheit des Rivalen abhebe. Intradiegetisches Pendant dieser auktorialen Haltung sei schließlich die Figur des „gallardo peregrino“ zu Beginn des vierten Buches, der Aphorismen für einen Band sammelt, den er *Flor de aforismos peregrinos* betiteln will („[...] a costa ajena, quiero sacar un libro a luz, cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno y, el provecho, mío. [...] sentencias sacadas de la misma verdad [...] más de trescientos aforismos, todos dignos de saberse y de imprimirse [...]“)⁹⁴. Die Arbeit mit dem von anderen bereitgestellten Material sei hier nur konzeptionell und gründe auf Erfahrung und auf der Logik der Gabe: Das Werk soll schließlich nicht gedruckt werden, denn im Gegensatz zu Lopes Mühen liege sein Sinn nicht in Massenproduktion und Publikumserfolg.⁹⁵

91 So Romero Muñoz (2003); den Ausdruck „regocijo de las musas“ legt Cervantes selbst in den Mund des fiktiven Studenten im Prolog zum Roman. S. Cervantes (2003), 121, vermutlich in Widerspiegelung verbreiteter, zeitgenössisch ihm gewidmeter Epitheta. Zum hochliterarischen bis epischen Anspruch von *Persiles y Sigismunda*, auch unter dem Einfluss von López Pinciano, s. etwa Atkinson (1947); Canavaggio (1958); Riley (1962); Forcione (1970); Stegmann (1971); O’Neil (1992); Blanco (1995, 2016); Armstrong-Roche (2009); Schwartz (2016).

92 S. Cervantes (2003), 441–445.

93 S. ebd., 118–123. Vgl. 3.1.

94 Ebd., 631 (IV.1).

95 S. ebd., 630–635. Sämtliche Analyse und Gegenüberstellung von Cervantes’ Selbstdarstellung gegenüber Lope bei Ehrlicher (2010), 309–315 sowie Ehrlicher (2012).

So – könnte man ergänzen – platziert Cervantes eine Lope-Figur zu Beginn jenes spanischen Teils der *peregrinatio* seiner Held:innen, der auf *El peregrino en su patria* anspielt. Die eigene auktoriale *peregrino*-Figur situiert er indes gleich zu Beginn des letzten Buches, also symbolisch zur Eröffnung der (vermeintlichen) Kulmination des Pilgerwegs. Die Selbststilisierung im Vorwort und in der Gestalt des *peregrino gallardo* suggeriert, dass das posthum erschienene Werk nunmehr auf eine durch literarisches Vermächtnis zu erreichende Transzendenz zielt. Dass ein solches Vermächtnis in seiner *novela helenizante* bestehen soll, die alle anderen Unterhaltungsbücher übertreffen soll, betont Cervantes in dem Widmungsbrief des zweiten Teils des *Don Quijote*, der an jenen einflussreichen Pedro Fernández de Castro y Andrade, Graf von Lemos und Marquis von Sarria gerichtet ist, dem der Fénix auch den *Peregrino* gewidmet hatte:

[...] con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible.⁹⁶

Der Roman, der mit sechs Ausgaben im ersten Jahr (1617 in Madrid, Barcelona, Lissabon, Valencia, Barcelona und Paris), sowie einer zusätzlichen und zwei französischen Übersetzungen 1618, einer englischen Übersetzung 1619 und einer italienischen 1524 sofortigen Erfolg erzielte, stellt bereits im Titel den besagten Überbietungsbezug aus. Mit der Betonung ihrer *trabajos* setzt der Titel deutlich den Fokus auf den thematischen Kern des Musters: Liebe und Unbilden. Der Untertitel *Historia setentrional* ergänzt einerseits die generische Selbsteinordnung, die an Amyots ambivalenten *histoire*-Begriff anknüpft, andererseits markiert er zugleich die Differenz zur *Aithiopika*, indem er Cervantes' Erzählung in geografischer Hinsicht als Gegenstück zu Heliodors Geschichte konfiguriert: Spielten die *Aithiopika* in der entlegensten, südlichsten, durch extreme Hitze konnotierten Gegend der klassischen Ökumene, so finden die Irrfahrten von *Persiles y Sigismunda* am anderen Ende der europäischen Welt statt – in der weitesten Distanz der eisigen Nordsee.⁹⁷

Jedoch wird durch die Struktur des Werkes deutlich, dass es sich nicht um eine binäre Opposition handelt, dass *Persiles y Sigismunda* nicht bloß ‚die *Aithiopika*, aber im Norden‘ sind, sondern dass sich Cervantes in einer Dimension des Übertreffens bewegt, die bereits Lope eröffnet hatte. Der nördliche Schauplatz nimmt nämlich nur die erste Hälfte des Romans in Anspruch, in der auch der größte Teil des charakteristischen Informationsspiels eingesetzt wird, wie unten zu besprechen ist. Die Parallele zu Heliodor als antiker Vorlage der *imitatio* bildet

96 Cervantes (2007), Bd. 2: 65, in der *Dedicatoria al Conde de Lemos*. Zum Roman als „libro de entretenimiento“ s. Redondo (2004); zum Genre i. A. s. Piskunova (2004); Martín Morán (2008).

97 Zur generischen Einordnung des Textes s. Sacchetti (2001), die den Schwerpunkt auf die Opposition *romance/novel* un insb. auf die Figurenentwicklungen setzt.

somit nur einen Teil des Unterfangens: In den weiteren zwei Büchern bewegen sich die Held:innen indes im vertrauten Raum Portugals, Spaniens und Italiens, ihre *peregrinatio* nimmt die Züge einer Pilgerschaft nach Rom an. Auch die zeitliche Entfernung vom Erzählten ist minimal, findet die Reise ja im 16. Jahrhundert statt, circa fünfzig Jahre vor Erscheinen des Romans.⁹⁸ *Persiles y Sigismunda* verlässt somit die Konnotate einer bloßen Variante der heliodorischen Exotik und tritt ins Zeitgenössische und ins Eigene der spanisch beherrschten Gebiete und des Zentrums des Katholizismus ein. Auch symbolisch überführt der Text das ‚Alte‘ des exotischen Abenteuerromans in seinen ‚neuen‘ Kontext, indem die Geschehnisse der ersten Hälfte auf ein bemaltes Tuch übertragen werden, das die Protagonistin in der zweiten Hälfte mit sich trägt und das immer wieder handlungsrelevant thematisiert wird – mitunter durch den oben genannten „poeta moderno“.⁹⁹

Die Appropriation des alten Musters mit seiner die Geografie widerspiegelnden Variation erfolgt intrafiktional in einem mediterranen Mittelpunkt zwischen Norden und Süden, in einem Zentrum, das für das eigene Hier-und-Jetzt steht und das unter dem Deckmantel der Pilgerschaft neu erkundet wird. Die Heliodor-Überbietung wird also in der nahezu gleichen Konstellation inszeniert, wie sie bereits Lope im *Peregrino* vorgelegt hatte: Auch *Persiles y Sigismunda* entspricht somit der Vorstellung der *aemulatio*, die freilich eine vertikal ausgerichtete, wett-eifernde *imitatio* des alten Modells ist, aber darüber hinaus auch einen horizontalen Wettbewerb mit den zeitgenössischen Rivalen austrägt. Cervantes gestaltet seine Aneignung des Musters anders (und komplexer) als Lope aus, aber in der Übernahme des Settings der Rezeption erkennt er implizit das Potenzial der vom Fénix unternommenen Erneuerung, akzeptiert sozusagen die Bedingungen der Herausforderung und verstetigt somit eine durch den Rivalen eröffnete Tradition. Nicht zufällig beginnen das dritte und das vierte Buch wie oben besprochen jeweils mit den Lope bzw. Cervantes stilisierenden Figuren des „moderno poeta“ und des „peregrino gallardo“. Es liegt nahe, dass Cervantes vielleicht den *Peregrino* nicht imitierte, sich aber mit seinem Roman zumindest dazu positionieren musste.¹⁰⁰

Die Romanhandlung lässt sich folgendermaßen grob zusammenfassen: Der Prinz von Thule, Persiles, und die Prinzessin von Friesland, Sigismunda, verlieben sich ineinander, müssen jedoch vor Maximino, dem älteren Bruder des Persiles, flüchten, der ebenso in die junge Frau (oder genauer gesagt in ihr Porträt) verliebt ist. Als Vorwand unternehmen sie eine Pilgerfahrt nach Rom, um die richtige Glaubensdoktrin zu erlernen, fallen aber dennoch zahlreichen Unglücken zum

98 Was offenbar auch für gewisse Anachronismen die Flanke bietet, bspw. die Anwesenheit eines habsburgischen Vizekönigs in Portugal, obwohl das Land vor 1580 nicht unter der spanischen Krone stand. S. Dünne (2011), 334 f. Zum Umgang von Cervantes mit der Zeitgeschichte s. Nevoux (2016).

99 Über die metafiktionale Valenz des *lienzo* s. Socrate (1990); Dünne (2011), 303–323; Alcalá Galán (2016b); Tanico (2016).

100 Vgl. etwa Grilli (2004; 2016a); Matzat (2004), 91–93, der von einer Inversion des *Peregrino* spricht; Martín Jiménez (2009).

Opfer. Unter den Decknamen Periandro und Auristela beginnt somit eine Irrfahrt durch die nordischen Meere, bis sie in Portugal landen, die Ereignisse ihrer Seereise auf eine Leinwand (*lienzo*) malen lassen und von Lissabon die Pilgerreise auf dem Landweg durch Nordspanien und dann über die Provence und Norditalien bis Rom fortsetzen. Über den gesamten Weg ziehen die Schönheit und Vornehmheit der beiden Protagonist:innen immer wieder unerwünschte Aufmerksamkeit auf sie; die Geschichten und Vorfälle zahlreicher Nebenfiguren kommen noch hinzu. In Rom lernt Sigismunda wie gewünscht die orthodoxe katholische Lehre kennen, vor allem aber stellt sich heraus, dass Maximino tot ist, sodass die Liebenden heiraten und beide Kronen erben können.

Die Geschichte wird jedoch nicht linear erzählt. Wie man erwarten kann, unterliegt die Narration dem für die *Aithiopika* typischen, von Lope bereits wieder aufgegriffenen *ordo artificialis*. Dabei wird der Roman mit einer schaurigen Szene eröffnet:

Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada. [...] Descolgó en esto [Corsicurvo] una gruesa cuerda de cáñamo y, de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba; en la cual cuerda, ligado por debajo de los brazos, sacaron asido fuertemente a un mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años, vestido de lienzo basto, como marinero, pero hermoso sobre todo encarecimiento. [...] le sacudieron los cabellos, que, como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían; limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban. No mostraba el gallardo mozo en su semblante género de aflicción alguna; antes, con ojos al parecer alegres, alzó el rostro y miró al cielo por todas partes y, con voz clara y no turbada lengua, dijo: – Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte [...] Bien querría yo no morir desesperado, a lo menos porque soy cristiano, pero mis desdichas son tales que me llaman y casi fuerzan a desearlo. – Ninguna destas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo, y así, cerrando primero la boca de la mazmorra con una gran piedra y cogiendo al mancebo, sin desatarle, entre los cuatro, llegaron con él a la marina, donde tenían una balsa de maderos, y atados unos con otros con fuertes bejucos y flexibles mimbres. Este artificio les servía, como luego pareció, de bajel, en que pasaban a otra isla que no dos millas o tres de allí se parecía.¹⁰¹

Auch hier, wie bei Theagenes und Pánfilo, befindet sich die noch namenlose Heldenfigur in Lebensgefahr, da er in den Händen fremder, ja als barbarisch markierter Übeltäter ist. Dabei handelt es sich auch in der Raumgestaltung um eine liminale Situation – und zwar gleich zweifach: nicht nur in Küstennähe wie bei Lope und Heliodor, sondern auch aus der Tiefe eines unterirdischen, grabähnlichen Kerkers herausgehoben. Bald wird diese Konstellation um die Darstellung einer kurzen Navigation und eines tatsächlichen Schiffbruchs ergänzt:

101 Cervantes (2003), 127–130.

En esto estaban cuando los maderos llegaron a la mitad del estrecho que las dos islas formaban, en el cual, de improvviso, se levantó una borrasca que, sin poder remediallo los inexpertos marineros, los leños de la balsa se desligaron y dividieron en partes, quedando en la una [...] el mancebo, que de otra muerte que de ser anegado tan poco había que estaba temeroso. Levantaron remolinos las aguas; pelearon entre sí los contrapuestos vientos; anegáronse los bárbaros; salieron los leños del atado prisionero al mar abierto. Pasábanle las olas por cima, no solamente impidiéndole ver el cielo, pero negándole el poder pedirle tuviese compasión de su desventura. Y sí tuvo, pues las continuas y furiosas ondas, que a cada punto le cubrían, no le arrancaron de los leños y se le llevaron consigo a su abismo; que, como llevaba atadas las manos a las espaldas, ni podía asirse ni usar de otro remedio alguno. Desta manera que se ha dicho salió a lo raso del mar, que se mostró algún tanto sosegado y tranquilo al volver una punta de la isla, adonde los leños milagrosamente se encaminaron y del furioso mar se defendieron. Sentóse el fatigado joven y, tendiendo la vista a todas partes, casi junto a él descubrió un navío, que en aquel redoso del alterado mar como en seguro puerto se reparaba. Descubrieron asimismo los del navío los maderos y el bulto que sobre ellos venía y, por certificarse qué podía ser aquello, echaron el esquife al agua y llegaron a verlo y, hallando allí al tan desfigurado como hermoso mancebo, con diligencia y lástima le pasaron a su navío, dando con el nuevo hallazgo admiración a cuantos en él estaban.¹⁰²

Im Gegensatz zum *Peregrino* werden Sturm und Schiffbruch auserzählt; vom behelfsmäßigen Boot verbleibt am Ende nur das Wrack. Der Knabe, der erst der Grausamkeit seiner Peiniger, dann den Wellen ausgeliefert ist, treibt auf dem Relikt und wird durch einen reinen Zufall zu einem – im Vergleich mit den *Aithiopika* verhältnismäßig ordentlich angelegten – fremden Schiff getrieben. Wir Leser:innen wissen aufs Neue weder, was sich gerade abspielt, noch – im Gegensatz zum *Peregrino* und zu den *Aithiopika* – wo es sich abspielt. Deutlich sind nur die Ungewissheit, die Gefahr und die Notlage, in der sich der junge Mann befindet, wie er selbst mit Verweis auf sein Geworfen-Sein unterstreicht, das durch eine fast existenzielle Reichweite geprägt ist: „En triste y menguado signo mis padres me engendraron, y en no benigna estrella mi madre me arrojó a la luz del mundo [...]“.¹⁰³

Der aus *Aithiopika* und *Peregrino* vertraute Ton der bedrohlichen Befremdung ist gesetzt, die generischen Erwartungen auf die Erzählung mobilisiert. Erst im zweiten, bzw. im vierten Kapitel erfährt man, wer die Barbaren waren, was sie vorhatten und wer die anfänglich erwähnte Cloelia ist.¹⁰⁴ Der Knabe bleibt indes zunächst namenlos: Arnaldo, Kapitän des Schiffes, das ihn gerettet hat, nimmt Rücksicht auf seine Erschöpfung und befragt ihn zunächst nicht.¹⁰⁵ Von einer anderen Passagierin, der der junge Mann zufällig begegnet, erfahren er und die

102 Ebd., 131 f.

103 Ebd., 134. Zur Kontextualisierung des Schiffbruchs in *Persiles y Sigismunda* s. Baena (2022).

104 S. Cervantes (2003), 137 bzw. 152.

105 Und dies obwohl er sich – die Gefühlslage der impliziten Leserin widerspiegelnd – hinsichtlich der Ursachen und der Vorgeschichte seiner außergewöhnlichen Lage sehr wissbegierig zeigt: „le comenzó a fatigar el deseo de saber dél, lo mas presto que pudiese, quién era, cómo se llamaba y de qué causas había nacido el efeto que en tanta estrechez le había puesto; pero, escediendo su cortesía a su deseo, quiso que primero se acudiese a su debilidad que cumplir la voluntad suya“ – Cervantes (2003), 133.

Leserschaft, dass der verliebte Kapitän eine Frau namens „Auristela“ sucht und dass diese womöglich zu einem gewissen Periandro eine Liebesbeziehung führe, der sie aus ihrer Heimat entführt habe. Im Gespräch mit Arnaldo gibt sich der Schiffbrüchige dann als Periandro, Bruder der Auristela, aus.¹⁰⁶

Anders als bei Lopes anonymem *peregrino* bleiben Name und Identität des männlichen Protagonisten der Leserschaft nicht lange vorenthalten. Zudem wird er von der allerersten Szene an als berückend schön sowie – im Gegensatz zu den *Aithiopika* – als trotz des sehr jungen Alters extrem stoisch-mutig und christlich-tugendhaft gegenüber dem widrigen Schicksal beschrieben. Kurz darauf zeigt er sich dankbar und höflich sowie vorausschauend und bedacht.¹⁰⁷ Er wird also wesentlich konturierter und weniger mysteriös als sein Vorgänger im *Peregrino* dargestellt. Auch die *secuencia de enlace* findet nicht am Ende des vorletzten Buches, sondern – heliodorisch – inmitten des Romans statt.¹⁰⁸

Dafür treibt Cervantes das Spiel mit der allmählichen Informationsvergabe durch Metadiegeese bis zum Äußersten. Der Text hält die Enthüllung der wahren Identität der Protagonist:innen sowie der Hintergründe ihrer *peregrinación* bis zum drittletzten Kapitel zurück, womit die Narration der Vorgeschichte vervollständigt wird, die nur scheinbar mit der Anschlusssequenz abgeschlossen wurde.¹⁰⁹ Diese erste Überbietungsstrategie, die die bereits von Lope eingeführte Retardierung bis zum Ende des Romans aufschiebt, scheint aus künstlerischer Sicht weder besonders interessant noch sehr gelungen: Die Namen des Paares kündigt der Titel noch vor Lektürebeginn an; die enthüllende Passage und die Auflösung wirken sehr hastig verfasst – eine Tatsache, die der extrem knappen Zeit geschuldet sein muss, die Cervantes für die Abfertigung des Manuskripts vor seinem Lebensende zur Verfügung blieb.¹¹⁰

Wesentlich komplexer stellt sich die Handhabung der rückblickenden Erzählung bis zur Anschlusssequenz dar. Erstreckte sich diese bei Heliodor über die Bücher zwei bis fünf in einem Zug, der nur kurz zum Voranbringen der Haupthandlung unterbrochen wurde, und erfolgte sie bei Lope hingegen in zwei längeren Abschnitten im Buch drei und vier, mit einer breiteren und ereignisreichen Unterbrechung, so deckt sie in *Persiles y Sigismunda* sieben Kapitel ab und wird immer wieder durch Ereignisse der Rahmenhandlung unterbrochen.¹¹¹ Die Reflexion darüber, inwieweit sich dies erfolgreich ausreizen lässt, überlässt Cervantes als offene Aufgabe seinen intra- wie extradiegetischen Rezipient:innen:

106 S. ebd., 136–142.

107 S. ebd., 134 f. bzw. 141 f.

108 Im zwanzigsten von einundzwanzig Kapiteln des zweiten Buches, s. ebd., 14–19. Angekündigt wird dies zu Beginn der Analepse im Buch 2, Kap. 9, 339. Zum Erzählbeginn s. auch Grilli (2016b).

109 S. Cervantes (2003), Buch 4, Kap. 12–13, 697–709. Zur Handlungsführung des Romans s. die Analyse bei Schwartz (2016).

110 S. Grilli (2016a). Alle, die jemals einen Text unter Einhaltung einer strengen Frist einreichen mussten, werden diese Lage zumindest im Ansatz nachvollziehen können.

111 S. Cervantes (2003), Buch 2, Kap. 10–20, unterbrochen durch die Kap. 11, 17 und 19.

– Callad, señor – dijo Transila, su esposa –, que, por más que digáis, no podréis decir que no prosigue bien su cuento Periandro.

El cual, como se ha dicho, cuando algunas razones se entremetían de los circunstantes, tomaba aliento para proseguir en las suyas, que, cuando son largas, aunque sean buenas, antes enfadan que alegran.¹¹²

– ¡Válame Dios, – dijo Rutilio en esto – y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, o Periandro! – Por lo que debes al deseo que todos tenemos de servirte, – añadió Sinforosa – que abrevies tu cuento, ¡oh historiador tan verdadero como gustoso! – Sí haré, – respondió Periandro – si es posible que grandes cosas en breves términos puedan encerrarse.¹¹³

– De tal manera [...] ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía. A lo que añadió Mauricio: – Ésas son las fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdaderas. – A todo esto, callaba Arnaldo y consideraba los afectos y demostraciones con que Periandro contaba su historia, y de ninguno dellos podía sacar en limpio las sospechas que en su alma había infundido el ya muerto maldiciente Clodio de no ser Auristela y Periandro verdaderos hermanos. Con todo eso, dijo: – Prosigue, Periandro, tu cuento sin repetir sueños, porque los ánimos trabajados siempre los engendran muchos y confusos, y porque la sin par Sinforosa está esperando que llegues a decir de dónde venías la primera vez que a esta isla llegaste [...] – El gusto de lo que soñé – respondió Periandro – me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada. [...] ¹¹⁴

Gemeinsam mit der Frage nach der narrativen Organisation adressiert das dritte Zitat zum Traum auch die Frage nach der Wahrscheinlichkeit und zeigt – wie bei Lope –, dass *dispositio* und *factio* zum Zweck der erzählerischen Wirksamkeit verflochten sind. Das Spiel, mit dem Cervantes die Unplausibilitäten und Schwierigkeiten des hellenistischen Musters anspricht, ist dennoch raffinierter: Anstatt die Schwachstelle durch Erzählerkommentare zu überfüllen, inszeniert er einen Dialog, in dem die Zuhörer:innen selbst auf die Ungereimtheiten von Periandros Bericht hinweisen – inklusive der Ungereimtheiten von Cervantes' eigener Überbietung Heliodors durch die extreme Fragmentierung und Retardierung der Analypsen und der *secuencia de enlace*. Die metanarrative Reflexion wird somit performativ implementiert, ihr Ausgang jedoch offengelassen.¹¹⁵ Nur die Perspektivierung der Wechselfälle als *trabajos* und nicht als ‚Abenteuer‘ bleibt durch die gesamte Erzählung des Periandro unangefochten:

– Yo, señor Arnaldo, soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben, y no hay ninguna fuera del lugar, y en mí le tienen todas las que son desgraciadas,

112 Ebd., 383.

113 Ebd., 391.

114 Ebd., 386. Weitere Beispiele jeweils 351 f., 363 f., 371 f., 378, 385, 414 und 419 f.

115 S. dazu bspw. González Rovira (1996), 235–238. Einer klassischen Forschungslinie entsprechend liest Ruffinatto (2004) dieses Spiel im Zeichen der Parodie; s. auch Baquero Escudero (2003).

aunque, por haber hallado a mi hermana Auristela, las juzgo por dichosas; que el mal que se acaba sin acabar la vida, no lo es.¹¹⁶

– Si es verdad, como lo es, ser dulcísima cosa contar en tranquilidad la tormenta, y en la paz presente los peligros de la pasada guerra, y en la salud la enfermedad padecida, dulce me ha de ser a mí agora contar mis trabajos en este sosiego; que, puesto que no puedo decir que estoy libre de ellos todavía, según han sido grandes y muchos, puedo afirmar que estoy en descanso [...]. Los trabajos que yo hasta aquí he padecido, imagino que han llegado al último paradero de la miserable fortuna, y que es forzoso que declinen: que, cuando en el extremo de los trabajos no sucede el de la muerte, que es el último de todos, ha de seguirse la mudanza, no de mal a mal, sino de mal a bien [...].¹¹⁷

– Si, como tengo pocos, tuviera muchos años, en trances y ocasiones me ha puesto mi fortuna que tuviera por suma felicidad que la soledad me acompañara, y en la sepultura del silencio se sepultara mi nombre; pero no me dejan resolver mis deseos, ni mudar de vida la priesa que me da el caballo de Cratilo, en quien quedé de mi historia.¹¹⁸

Die Akzentsetzung auf die Destitution stellt die Frage nach der Position des destituierten Sprechers, nach der Situation der Figuren in ihrer Welt: Welchen Status haben sie verloren und unter welchen Umständen? Über die Charakterisierung der Romanheld:innen lässt sich relativ schnell sagen, dass sie – musterkonform – eine idealisierende ist, denn beide weisen eine Reihe von Qualitäten auf, die von Schönheit und Treue bis zur Weisheit der Auristela und zur Tapferkeit des Periandro reichen (letztere kompensiert offenbar wie bei Pánfilo die Waffenscheue, die Amyot an Theagenes bemängelt hatte).¹¹⁹ Über die oben erwähnten intradiegetischen Kommentare werden dennoch die Taten und somit die Exzellenz des Protagonisten zumindest in Frage gestellt. Eine ähnliche Problematisierung betrifft auch Auristela, deren Erscheinen und Präsenz durch die Abbildung auf dem *lienzo* und die damit verbundenen Fiktionalitätsfragen verkompliziert werden.¹²⁰ Der Zweifel an einer möglicherweise unzuverlässigen Erzählung betrifft somit alles, was sich im ersten Teil ereignet – ob dies in Periandros Bericht oder aber in der *lienzo*-Darstellung wiedergegeben wird. Freilich könnte dadurch auch die Konnotation des Geschehens als Unglück und *trabajos* eine ähnliche Infragestellung erfahren. Die cervantinische Ironisierung, die womöglich auch die Perspektivierung des Erzählten als Destitution betrifft, bedeutet allerdings zugleich, dass das Muster betreffende, also generische, Erwartungen wiedererkannt und durch Iteration bestätigt werden, wie sie durch Lopes *Peregrino* wesentlich geprägt wurden – und die *trabajos* der Protagonist:innen setzen sich auch nicht zufällig ebenso auf dem iberischen Pilgerweg fort. Ist die Exzellenz der Figuren bis auf die genannte Problematisierung deutlich markiert, so bleibt indes ihr Stand für den Großteil des Romans unbestimmt, da erst am Ende enthüllt wird, dass sie aus kö-

116 Cervantes (2003), 363.

117 Ebd., 397 f. Wie im vorigen Zitat interpretiert der optimistische Kommentar die Unglücke als eine Parenthese in der Biografie – vgl. Bachtin (2008), 9–36.

118 Cervantes (2003), 414.

119 So in Amyot (1547), fol. Aijj^r und López Pinciano (1953), Bd. 3: Ep. 11, 224.

120 S. bspw. Dünne (2011), 303–323.

niglichen Familien stammen. Zu dieser sehr beträchtlichen Fallhöhe kommt die Tatsache hinzu, dass ihre *peregrinación* durchgehend in der Fremde stattfindet (dazu zählt für die skandinavischen Held:innen auch Spanien), weswegen sie einerseits umso stärker sich selbst überlassen sind, andererseits der scharfe Kontrast von Ort und Befindlichkeit im Vergleich zum *Peregrino* und zum *Gerardo* gemindert wird.¹²¹

Mehr als der Stand der Figuren hat in der Forschung die Lokalisierung der Handlung Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die lineare Zurichtung der Peregrination mit dem Ziel nach Rom zu kommen, veranlasste allegorische Lektüren des Textes, sowohl im Sinne einer katholischen Orthodoxie als auch einer erasmistische Heterodoxie.¹²² Angesichts der schwierigen Vertretbarkeit restlos dekodierender Lektüren interessiert hier vielmehr die Art und Weise, wie die jeweiligen Schauplätze funktionalisiert werden und in welchem Verhältnis diese zur Lage der Figuren stehen. Wie oben bereits angedeutet, hält Cervantes in der Wahl des nördlichen Settings die Empfehlungen von Pinciano und Tasso ein, für fingierte Ereignisse exotische Orte zu präferieren – insbesondere Tasso wies ausdrücklich auf skandinavische Gegenden hin.¹²³ Neben der Unbestimmtheit der geografischen Position auf dem Meer, die eine Flexibilität des Handlungsverlaufs gewährt, boten die wenig bekannten Gebiete des europäischen Nordmeeres in der Tat einen Rahmen, der gegenüber Fragen der Historizität bzw. der Fiktionalität weitgehend ‚indifferent‘ war und den Einsatz von Elementen ermöglichte, die der Imagination freien Lauf ließen – wie etwa Seeungeheuer und auf Meeresreis laufende Menschen. Solche imaginativen Passagen konzipiert der Text nicht als schlichtweg fantastisch, denn sie sind in der Regel so entwickelt, dass sie mit dem zeitgenössisch verfügbaren Wissen durchaus kompatibel sind.¹²⁴ Dennoch wirken sie, im Gegensatz zu gewöhnlicheren Figuren und Situationen, aus sich heraus und nicht erst durch einen aufwändigen Handlungsaufbau Erstaunen erregend. Zudem eignet sich eine fremde Meeresszenerie für die Platzierung utopischer kultureller und gesellschaftlicher Konstruktionen, die auf Inseln angesiedelt werden, viel besser für den Vergleich mit dem Existierenden und Bekannten.¹²⁵

121 Zum Exil im Werk s. Leopold (2017).

122 Beispiele für beide Positionen bilden De Lollis (1924); Boehlich (1956); Forcione (1972); Boruchoff (2001); Nerlich (2005); Marx (2017); s. auch Gagliardi (2004); die Allegorie wird nicht immer konfessionell interpretiert, s. bspw. Armas Wilson (1991); Ife (2005). Vgl. den reichen Überblick bei Lozano-Renieblas (2017), 492–494. Ehrlicher (2010), 330–334 führt die Notwendigkeit der Allegorese der Liebesperegrination in der bizantina zurück auf die Kluft zwischen weltlicher und spiritueller Verwirklichung der Liebe, die in der hellenistischen Vorlage koinzidierten.

123 S. Tasso (1964), II, 109.

124 S. bspw. Dünne (2011), 263–297. S. auch Mancini (1987–1988); Marías (1990); Núñez Ronchi (2005).

125 S. bspw. Simson (2017); Armstrong-Roche (2004); Soupault (2004); Knight (2003); Andrés (1990). Hinzu kommt die Tradition einzelne Begriffe allegorisierender Inseln, wie sie schon Reinoso in *Clareo y Florisea* aufgegriffen hatte. Vgl. Lozano-Renieblas (2017), 464–

Die nur in Grundzügen vorhandene Exotik wirkt sowohl für den Autor als auch für die Figuren befreiend. Der Autor kann so über die Komposition der Raumbewegungen und über wunderbare Inhalte großzügiger verfügen als in bekannten Gegenden, und die Figuren sind außerhalb des eigenen Schiffes von jeglichen Bindungen losgelöst. Mit der Ankunft der Reisenden in der spanischen Kulisse, die Cervantes' Publikum vertraut ist und die für das Imaginationsspiel deutlich weniger Leerstellen bereithält, wird dann indes stärker mit der Fremdheit der Figuren gespielt. Nach Eintritt in den territorial und konfessionell kontrollierten Raum der europäischen Mächte verkleiden sich die *peregrinos* als Pilger:innen, um sich vor Verdacht und unerwünschter Aufmerksamkeit abzuschirmen und ihre Reise gegenüber Fremden zu rechtfertigen. Wie bei Lope ziehen die Protagonist:innen also das Pilgergewand als Tarnung an – und wie bei Lope führt dies bei mehreren Gelegenheiten zu Argwohn und Anschuldigungen.¹²⁶ Die Wallfahrer:innen zeigen sich also als marginalisierte Figuren, die die konfessionelle Identität nicht verkörpern, sondern diese aus der Notwendigkeit eines Umgangs mit der Macht bloß performieren.¹²⁷

Nach der Darstellung der Fremde schlechthin wird nun also Spanien aus der Perspektive der Fremden betrachtet. Ging es dabei im *Peregrino* letztlich um die Ent-Fremdung des Vertrauten, also um seine Reduktion auf das Bedrohliche, so kommt bei Cervantes der Aspekt einer Verfremdung hinzu, die die Grenze von Fremdem und Vertrautem trübt. Dies suggeriert auch der prägnante Kommentar zur Ein- bzw. Verkleidung: „Hízose así, y, de allí a dos días, se vieron peregrinamente peregrinos“ – also nehmen die Fremden, die den ihnen fremden spanischen Zuschauenden durch einen vertrauten Habit nicht aufzufallen trachten, sich selbst als fremd wahr.¹²⁸ Spanien und Rom dominieren das dritte und vierte Buch, denn die Reise durch die Provence, Norditalien und Lucca wird kaum geografisch thematisiert. Die iberische Strecke ist weitgehend ländlich charakterisiert, mit der Ausnahme von Lissabon, das auch die Schwellenstation zwischen dem nördlichen und dem mediterranen Teil darstellt, wobei die Handlung auf die kleine Ortschaft Belém fokussiert ist. Im Gegensatz zum *Peregrino* werden keine größeren Städte dargestellt – nichtsdestoweniger entpuppt sich auch der Weg durch Spanien als gefährlich, teilweise aufgrund von Schwindlern, Lügnerinnen und *salteadores*,

466. Zur Romanwelt s. Müller-Bochat (1996); Lozano-Renieblas (1998); spezifisch zu den zeitlichen Aspekten s. Allen (1970–1971); vgl. Lozano-Renieblas (2017), 466–468.

126 S. Cervantes (2003), Buch 3, Kap. 4, 457–470 sowie Buch 3, Kap. 10, 526–539.

127 So spricht Fuchs (2003) von „performative fiction of identity“, die sich gegenüber der regulativen Fiktion der *limpieza de sangre* und des katholischen Dogmas anpassend positionieren muss. S. Dünne (2011), 330–335 für Instanzen dafür, wie das Pilgerdasein anhand von ‚Requisiten‘ taktisch inszeniert wird. Ehrlicher (2010), 330 f. weist darauf hin, dass die ‚echte‘ Pilgerschaft der Held:innen gegenüber manchen anderen Identitätsfiktionen (die *falsos cautivos* in 3, 10 oder die Pseudopilgerin in 3,6) nur darauf basiert, dass der letzte Beweggrund für die Reise von Persiles und Sigismunda im dritten Buch noch unbekannt ist.

128 Cervantes (2003), 436. Vgl. Martín Morán (2004); Mariscal (1990); Castillo/Egginton (2016). Spezifisch zu den ‚Barbaren‘ s. Boruchoff (2016); Bearden 2006.

teilweise durch den Eingriff der Gewalthaber und der Justiz, beispielsweise der Santa Hermandad und des Ordens von Santiago, die als willkürliche bis korrupte Machtinstanzen porträtiert werden.¹²⁹ Fernerhin wird nicht nur Spanien als selbst ernannte Bastion des Katholizismus, sondern sogar die Heilige Stadt des Petrus, die das Ziel der gesamten Irrfahrt bildet, als Ort der Intrige, der Gefahren und der Laster dargestellt, sodass zum einen gegenreformatorische Lektüren des Textes erschwert werden, zum anderen ein endgültiger ‚sicherer Hafen‘ der *peregrinación* entfällt.¹³⁰

Schließlich stellt sich die Frage nach dem Umgang mit Wissen im Roman. Seit dem erwähnten Prolog des *Quijote* steht Cervantes für die Ablehnung der Ausstellung von Gelehrsamkeit, sodass die Abwesenheit eines Sentenzenapparats nicht überrascht – höchstens der Aphorismen sammelnde „peregrino gallardo“ mit seiner Blütenlese an Weisheitssprüchen könnte daran erinnern. Der Ausweis von Status durch die Figuren erfolgt vielmehr über deren tugendhafte Handlungen, teilweise gar über Zertifikate wie die *credencial de peregrinaje* – wobei, wie gesehen, erstere durch die Kommentare der intrafiktionalen Zuhörerschaft oder die Problematisierung von Fiktionalität in Frage gestellt werden und letztere sich hingegen als rein performative Identitätsfiktion entpuppen. Bemerkenswert im Umgang mit Wissen scheint vor allem, dass die Kuriosa und das Wundersame möglichst nahtlos mit dem faktualen Diskurs, also mit dem Wissen der Zeit, verflochten werden, sodass die Geschichte mit der Historie, „en forme d’histoire“ kompatibel gemacht wird, ohne dass die Quellen, die sie stützen, ausgestellt würden. Es entsteht somit ein Spiel an der Grenze zwischen Fiktivem und Faktuellem.¹³¹

Ein Zwischenfazit: In *Persiles y Sigismunda* wie in *El peregrino en su patria* bleibt also die Welt – ungeachtet der heimatlichen, vertrauten oder zumindest bekannten Schauplätze – ein fremder und bedrohlicher Ort, der mit dem radikal prekären Status der destituierten Held:innen korreliert. Im Gegensatz zu späteren *helenizantes* weist Cervantes’ Text sehr dezidiert und explizit das Spiel mit Fremdem und Vertrautem als zentralen Bestandteil auf und indiziert umso stärker die Auseinandersetzung mit Lope. Mit ihrer Alternanz von Exotischem (oder gar

129 S. Cervantes (2003), Buch 3, Kap. 4, 457–470. Laut Dünne (2011), 334–336 korreliert der aus den Fugen geratene Verwaltungsapparat mit der – nicht nur durch das Wahrscheinlichkeitsgebot motivierten – Abwesenheit des Königs als zentralem Machthaber, was die *peregrinos* dazu bewege, größere Zentren zu meiden und das liminale Dasein des Pilgers als Option zu wählen, um der staatlich implementierten Erfassung der Identität zu entgehen. Matzat (2004) konstatiert hingegen einen fast idyllischen Eindruck, der durch den ländlichen Fokus das Spanienbild in *Persiles y Sigismunda* präge.

130 Zur Charakterisierung Roms s. Mariscal (2002); Alcalá Galán (2002); Egido (2005), 37–68; Darvasi (2008); Dünne (2011), S. 338–367.

131 Neben den oben genannten Fragen bzgl. des *lienzo*, der Charta Marina des Olaus Magnus als wiss. Rückversicherung und bzgl. Cervantes’ eigenen Erfahrungswissens über algerische Gefangenschaft in der Episode der *falsos cautivos*, s. Requejo Carrió (2004); Dünne (2011), 315–322. Reed (2016) liest den Roman im Kontext des zeitgenössischen technologischen Beherrschungsbestrebens durch Navigation; vgl. Domínguez (2007). Allgemeiner zum subversiv-metafiktionalen Umgang mit dem Weltbezug im Roman s. Williamsen (1994).

‚Barbarischem‘) und Eigenem ist die *Historia setentrional* dennoch weniger auf die fremdgewordene Heimat als Zeichen durchgängiger Destitution kristallisiert als Lopes Roman. Die radikale Prekarisierung von Status und Identität, die sie anbietet, beruht vielmehr auf Relativität und Polyperspektivität und eröffnet somit einen Raum für Ironie und Kritik des ‚eigenen‘ Diskurses.¹³²

5.2.1.6 Anonym, ‚*Angelia y Lucenrique*‘

In den fünfzehn Jahren nach der Erscheinung von *El español Gerardo* und von *Persiles y Sigismunda* lässt sich die dichteste Konzentration neu verfasster *helenizantes* beobachten, die zudem die wenigsten Abweichungen vom typischen Gattungsmuster aufweisen. Über den (vermutlich) chronologisch ersten dieser Texte – *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* – ist recht wenig bekannt, da der Autor oder die Autorin anonym blieb und vom Werk nur zwei Manuskripte vorliegen – eines davon unvollständig: Der Roman wurde soweit überschaubar nie gedruckt. *Angelia y Lucenrique* ist somit allem Anschein nach nicht als literarisch einflussreicher Text von Interesse – er zeigt dennoch einige Elemente auf, die für die aneignende Rezeption der mustergültigen *helenizantes* von Lope, Céspedes und Cervantes nach 1620 aufschlussreich sind.

Der erste Herausgeber von *Angelia y Lucenrique*, Antonio Cruz Casado, datiert seine Abfassung zwischen 1623 und 1628 aufgrund eines in der Erzählung vorkommenden Verweises auf die Verhandlungen zur Heirat des Charles Stuart mit Maria Anna von Spanien, die schließlich aber Ferdinand von Ungarn, den künftigen Ferdinand III. heiratete. Casado schlussfolgert: Der Roman musste zwischen der Aufnahme und dem Scheitern der Verhandlungen geschrieben worden sein, denn die Erwähnung der Heiratspläne wäre nach Abschluss der Eheverträge 1628 unangebracht gewesen. Über die Identität des Verfassers (der Verfasserin?) kann anhand stilistischer und inhaltlicher Elemente nur vorsichtig angemerkt werden, dass es sich womöglich um jemanden aus Kastilien handelte, der Italien und Bayern gut kannte und wertschätzte, Affinitäten zum *conceptismo* zeigte und sich im Streit über das Schutzheiligtum Spanien als Verfechter des Heiligen Jakobus positionierte – höchstwahrscheinlich handelt es sich bei *Angelia y Lucenrique* um eine Jugendschrift.¹³³

Viel mehr ist über den Anonymen nicht bekannt. Dies betrifft auch die Überlieferung der Manuskripte, da keine Originale vorliegen. Als unveröffentlichtem

132 Als Beispiel hierfür die Rede des *morisco* Jarife zugunsten der Vertreibung von Seinesgleichen im Buch 3, Kap. 11. S. Cervantes (2003), 545–549; dazu bspw. Grünagel (2010), 86–91; Dünne (2011), 337 f. S. auch Díez Fernández/ Aguirre de Cárcer (1992); Bernabé Pons (2016); Gerli (2016).

133 S. Antonio Cruz Casado (1989a), 157–160. Die einzig überlieferten Quellen von Cruz Casados kritischer Edition liegen jeweils in der Biblioteca Nacional de España (das auf 1945 datierte Mss/6314, dem ich den Untertitel mit der Gattungsbezeichnung ‚novela original‘ entnehme) und im Archiv der Kathedrale von Córdoba (Ms. 156, unvollständig).

Text fehlen *Angelia y Lucenrique* jegliche Begleittexte, die eine präzisere Situierung ermöglichen würden (mit Ausnahme der rätselhaften Bezeichnung als *novela original*, die höchstwahrscheinlich bei der Kopie 1645 nachträglich hinzugefügt wurde und auf die ich in 5.3 zurückkomme). Einige textuelle Merkmale scheinen dennoch von Belang. Zunächst ist der Titel zu nennen, der mit der namentlichen Erwähnung der Protagonist:innen sowie mit ihrer Bezeichnung als „amantes peregrinos“ den Fokus auf das irrfahrende und Widrigkeiten trotzende Liebespaar legt. Auch die Romanhandlung entspricht den mit dem Muster assoziierten Erwartungen: Der Protagonist, der, wie sich herausstellen wird, Kronprinz von Bayern ist, verliebt sich in die Prinzessin Armeniens, die bislang alle ihr von der Familie aus heiratspolitischen Gründen auferlegten Anwärter zurückgewiesen hat. Als das keusche Liebespaar vor den Bedrohungen der armenischen Königsfamilie auf dem Seeweg flüchtet, beginnt eine Irrfahrt zwischen Konstantinopel, Achaia, England, Frankreich, Italien, Persien und Deutschland, während der die Held:innen etliche Wechselfälle, Trennungen und Drangsale durchstehen müssen, bevor es zur Heirat und zum glücklichen Ende kommt.

Erinnern die Struktur und die Beibehaltung tendenziell fremder bis exotischer Schauplätze (die Iberische Halbinsel und die spanisch beherrschten Gebiete fehlen augenfällig in der Liste der bereisten Orte) an die Aneignung der *Aithiopika* bei Heliodor, so verrät die Lektüre des Erzähleinstiegs einen weniger intuitiven, aber dennoch eklatanten Einfluss, der, so weit überschaubar, noch nie festgestellt wurde:

Bramaba el aire y, con nublados negros, a trechos matizaba el celestial color; y, entre espesos relámpagos y temerosos truenos anunciaba al cielo las futuras aguas cuando, entre el sordo retumbar de las hojosas ramas y tajadas peñas de una montaña espesa que contenía el proceloso mar, hirió en las orejas a unos humildes pescadores, que a la sazón sus nudosas redes recogían, una lastimosa y penetrable voz. A que quedaron tan confusos como temerosos, pareciéndoles salía de las entrañas y cavernosas partes de la tierra.

Suspendiéronse algún tanto, por entender si acaso hubiese sido antojo de la soledad o fantasía del miedo que les ocupaba. Mas, volviendo a oír los lastimosos ayes y quejas, salieron de esta duda y se encaminaron al sitio adonde, a su parecer, procedían.

No anduvieron mucho trecho cuando se hallaron con un hermoso joven que, tendido en el suelo, manchado de sangre, apenas ya podía articular palabra por la mucha que había vertido.¹³⁴

Der Text übernimmt nicht nur die Szenerie und die Situation, sondern sogar wortwörtlich die Ausdrücke vom Auftakt des *Español Gerardo*: Die ersten zwanzig Worten sind identisch.¹³⁵ Interessanterweise bestehen die größeren Abweichungen in der Lokalisierung der Szene: Es sind nicht mehr Hirten am Ufer des Tajo in der Nähe des kastilischen Carpentano-Gebirges, sondern Fischer in der unmittelbaren Nähe zur stürmischen See. Auch wenn der anonyme Autor die Digressionen und den Schwulst des Céspedes wegnimmt und die Narration im

134 *Angelia y Lucenrique* (1989), 585.

135 Vgl. Céspedes y Meneses (1615), fol. 1^{r-v}.

Allgemeinen verkürzt, bleibt die Struktur dieselbe: Die verblüfften Fischer folgen den vernommenen Klagen, finden einen verletzten Knaben und tragen ihn bis zu ihrer Hütte, um ihn zu versorgen.

Levantárole con presteza, llevarónle y, con al gunas [sic] yerbas, volvió en todo su acuerdo. Y reconociendo el estado en que se hallaba, más con señas que con razones, agradeció la piedad a los corteses villanos pidiéndoles, con el mismo silencio, que repartiesen entre los cuatro un bolsillo [...] Y cuando coronaban alegres el fuego, esperando que él les sazonzase parte de la sabrosa pesca de aquel día, oyeron a la puerta de la choza ruido de caballos. Asustóse el herido y suspendiéronse los pescadores [...]¹³⁶

Die Parenthese der Ruhe nach der Lebensgefahr wird vom bedrohlichen Wiehern der Pferde eines ominösen Besuchers sofort unterbrochen: Genauso wie den intradiegetischen Zuschauern der Szene wird auch der verblüfften Leserschaft signalisiert, dass die Erzählung des Schicksals der Figur sehr bewegt sein und dass die Erfüllung der erweckten Neugierde immer wieder aufgeschoben werden wird. *Angelia y Lucenrique* reproduziert somit das in 5.1 analysierte Schema, das die Ungewissheit eines rätselhaften Auftakts mit jener einer lebensbedrohlich prekären Lage kombiniert, verstärkt es aber weiterhin gegenüber dem *Gerardo*, indem es die sonst als idyllisch diskursivierte iberische Tajo-Landschaft durch den liminalen Raum der Seeküste ersetzt, die auf die *Aithiopika*, auf den *Peregrino* mit seinen Fischerfiguren und auf *Persiles y Sigismunda* zurückweist. Die evozierte Schiffbruchskonstellation schreibt den Text von Beginn an in die spanische Traditionslinie der Heliodor-Aneignung ein, die Lope und dann Cervantes inauguriert hatten.

Wird der charakteristische Erzähleinstieg als generisches Signal und als Tonsetzer für die Narration mobilisiert, so ist der Rekurs auf den *ordo artificialis* dennoch stark reduziert. Es gibt keine gemeinsame Vorgeschichte des Paares, das sich auch erst nach Romanbeginn kennenlernt, als Lucenrique (unter dem Pseudonym Carlos) am armenischen Hof ankommt.¹³⁷ Entsprechend fällt auch die rückblickende Narration des Protagonisten mit knapp zehn Seiten sehr kurz aus und die *secuencia de enlace* erfolgt bereits nach circa einem Viertel der Gesamterzählung – hier folgt der Text im Wesentlichen dem *Gerardo*.¹³⁸ Die künstliche Retardierung in der Auflösung der anfänglichen Rätselszene scheint daher in der Appropriation durch den anonymen Autor zugunsten anderer Strategien zurückgehalten zu werden. Präferiert wird die Einflechtung der Berichte anderer Figuren, die aber auch in die Haupterzählung eine Rolle spielen und somit keine reinen eingelegten Geschichten darstellen – man zählt rund zehn davon.¹³⁹

Hinsichtlich der Lokalisierung deckt die Handlung eine Reihe von näheren bis abgelegeneren Orten ab; bezeichnenderweise wird Spanien weitestgehend ausge-

136 *Angelia y Lucenrique* (1989), 585.

137 S. ebd., 60 f. (744 f.); Carlos-Lucenrique hatte sich allerdings bereits in *Angelia* verliebt, als er von ihrer Schönheit gehört hatte, wie an der genannten Stelle auch die Prinzessin anmerkt.

138 S. ebd., 74 (758).

139 Vgl. den Überblick durch Cruz Casado in ebd., 1016 f.

lassen, womöglich, um nicht in die Verlegenheit eines zeit- sowie landesgenössischen Settings zu kommen. Nach dem iberischen Fokus bei Lope und Céspedes und dem nord-westlichen bei Cervantes ist der geografische Schwerpunkt hier tendenziell im Osten gelegen, auch wegen der armenischen Herkunft der Protagonistin. Wie bei Lope werden dennoch auch die exotischeren Kulissen kaum funktionalisiert, um durch Kuriosität oder Faszination für die Fremde zu beeindrucken. Die Charakterisierung der Gegenden bleibt tendenziell abstrakt. Besonders relevant werden die Orte, an denen sich das Paar nach längerer Trennung wiederbegegnet: Konstantinopel, der persische Hof und der Schrein von Loreto, wodurch ein Wallfahrtsort handlungsstrukturierend wird.¹⁴⁰

Nichtsdestoweniger – und obwohl sich ein Teil der Handlung um die Bekehrung der orthodoxen Heldin zum Katholizismus dreht – bleibt das Element der Pilgerfahrt nur nebensächlich.¹⁴¹ Die *amantes* sind *peregrinos* nicht aufgrund einer Wallfahrt, sondern weil sie durch die Liebe die Sicherheit ihrer privilegierten Stellung verlieren, entwurzelt werden und allen möglichen Gefahren ausgesetzt sind. Ihr hochadliger, königlicher Stand schlägt sich auch im Stil der Erzählung und in der Idealisierung der Figuren nieder: Das Register ist an jeder Stelle gehoben, ohne Spuren von Komik. Lucenrique pflegt eine Form ritterlicher Höflichkeit, die an die *caballerías* erinnert, während Angelia als buchstäblich engelsgleich dargestellt wird: fromm, bis ins Extreme keusch und zudem kultiviert.¹⁴² In dieser letzteren Charakterisierung besteht allerdings auch das einzige Zugeständnis, das der Roman der Lope'schen Gelehrsamkeit gegenüber macht. Dies stellt eine hinsichtlich der genannten, auch quantitativen, Reduktion gegenüber den Vorlagen kaum eine überraschende Tatsache dar.

5.2.1.7 Quintana, ‚*Experiencias de amor y fortuna*‘ / ‚*Hipólito y Aminta*‘

Auch die *Historia de Hipólito y Aminta* des Francisco de Quintana scheint sich an den zwei großen, von Lope beeinflussten Modellen zu orientieren, nämlich an *Gerardo* und an *Persiles y Sigismunda*. Wie auch bei seinem Erstroman *Experiencias de amor y fortuna* ist der Hang zu Céspedes ausgeprägter, was angesichts des Hintergrunds und der literarischen Beziehungen des Autors nicht überrascht.¹⁴³

Francisco de Quintana (1599–1658) wurde im Zentrum von Madrid in der Nähe zum königlichen Palast in eine Gerberfamilie hineingeboren, wurde nach dem philosophischen Studium 1616–1622 Doktor der Theologie und 1624 zum Priester geweiht. 1625 trat er der *Congregación de San Pedro de los sacerdotes*

140 Spezifisch zur Behandlung der deutschen Schauplätze und Figuren s. Cruz Casado (1999).

141 Vgl. Marguet (2004), 225.

142 Vgl. González Rovira (1996), 258 f.

143 Reichlich Material zu beiden Romanen liefert die einführende Studie in der kritischen Ausgabe von María Rocío Lepe García: Quintana (2013). Zu den *Experiencias* s. auch den kritischen Apparat in der Ausgabe von Andrea Bresadola: Quintana (2011).

naturales de Madrid bei, die mit der Unterstützung der verarmten Mitglieder des niederen Klerus beauftragt war und wo er bis zum Lebensende eine Fülle an verschiedenen Funktionen bekleidete, wobei er von den Zeitgenossen besonders als Prediger geschätzt wurde. Die *Congregación* hatte sein illustrier Onkel zweiten Grades Jerónimo de Quintana 1619 gegründet, der bereits Rektor des Madrider Hospital de la Latina gewesen war. Als Autor einer Geschichte von Madrid (1629) und einer Geschichte der Jungfrau von Atocha (1637) wurde Jerónimo von Lope in der Silva VII des *Laurel de Apolo* (1630) gelobt und war verantwortlich für die Druckgenehmigung des zweiten Teils des *Quijote*, von *Persiles y Sigismunda*, von *Zayas y Sotomayors Novelas amorosas y ejemplares*, von *Graciáns Agudeza y arte de ingenio* sowie von Lopes *Licenciado Tomé de Burguillos*. Auch Francisco verfolgte literarische Interessen: Neben zwei Romanen und einer Reihe von Gedichten verschiedenster Natur pflegte er, wie sein Onkel, historiografische Ambitionen mit dem Projekt einer – wie sein Traktat über die *República imaginada* spurlos verschollenen – Geschichte Spaniens und verfasste vor allem Predigten und die *aprobaciones* unterschiedlicher Druckausgaben. Nach dem Tod des Jerónimo 1644 erbte Francisco dessen finanzielle Verpflichtungen, die zu den Anforderungen als Rektor des Hospital de la Latina hinzukamen; als Geistlicher genoss er bis zu seinem Tod 1658 großes Ansehen.

Nicht zuletzt durch den Onkel Jerónimo war Quintana im literarischen Milieu der Hauptstadt gut eingebunden. Bereits 1620 hatte er an der *Justa poética* zur Seligsprechung des Heiligen Isidor teilgenommen, die Lope organisiert hatte, und wurde bald Mitglied der kurzlebigen Academia de Medrano, wo er sich Tirso de Molina annäherte. Zu späteren Zeiten wurde er mit Alonso de Castillo Solórzano sowie José de Valdivielso vertraut. Am wichtigsten aber war die Beziehung zu Juan Pérez de Montalbán und zum deutlich älteren Lope de Vega, die zu gleicher Zeit wie Quintana das Studium mit anschließender Ordination unternahmen und gemeinsam mit oder kurz nach ihm der *Congregación de San Pedro* beitraten. Gerade Lope stand Quintana so nah, dass dieser 1635 die Lobrede für die Beerdigung des Fénix schrieb, der ihn zum Vollstrecker seines Testaments ernannt hatte.¹⁴⁴

Lope ist auch der vielgepriesene Widmungsträger von Quintanas Erstroman *Experiencias de amor y fortuna* – wahrscheinlich in den Studienjahren verfasst, 1624 vervollständigt und 1626 in Madrid unter dem Pseudonym (bzw. Matronym) Francisco de las Cuevas veröffentlicht.¹⁴⁵ Der Roman, der mit elf Neuausgaben bis 1723 sowie mehrfachen Übersetzungen (Französisch 1636, Englisch 1651, Italienisch 1654) beträchtlichen Erfolg erzielte, erzählt von dem jungen Madrider *caballero* Feniso und dessen Liebe zu Laura, die zum Konflikt mit deren Familie

144 S. Lepe García (2013), 13–40, die zahlreiche weitere biografische Informationen zu Quintana sammelt.

145 Quintana (1626), fol. ¶2^r–¶3^v. Die *Dedicatoria* enthält auch eine beträchtliche Liste der bis 1625 erschienenen Werke Lopes. Zum Einfluss von Lopes Theater auf die Romane Quintanas s. Bresadola (2011).

und mithin zu einer Reihe von Wechselfällen und Irrfahrten führt. Im Laufe dieses bewegten Lebens, das ihm Begegnungen mit zahlreichen Nebenfiguren und deren Geschichten einbringt, erfährt er von Lauras Untreue und Tod und verliebt sich in María, die er nach ebenso vielen neuen Vorfällen letztlich heiraten kann.

Bereits der Titel verweist auf die Macht von Liebe und Zufall und zeigt somit eine thematische Nähe zum hellenistischen Muster auf, die auch die Paratexte betonen: Ein Begleitsonett des Pérez de Montalbán vergleicht die angebliche Überbietung der *Aithiopika* durch Quintana mit dem Verhältnis von Morgenstern und Sonne, während ein Kommentar in Lopes Vorrede Quintanas Vorrangstellung in der Liebethematik sogar gegenüber Heliodor konstatiert.¹⁴⁶ Freilich ist im Siglo de Oro hinter dem Verweis auf Heliodor keine definierte Vorstellung des ‚griechischen Romans‘ zu vermuten, wie sie sich in der Moderne ausgearbeitet hat, gilt der Hemesenus ja im Allgemeinen als Musterautor für Dichtung in Prosa und/oder für das Liebessujet. Es lässt sich dennoch ein Einfluss durch die spanische *Aithiopika*-Rezeption feststellen, insbesondere durch den *Gerardo*. Gerade der Erzählbeginn spielt am Tajo bei Toledo, wo die melancholischen Gesänge des Schäfers Silvio von einem mysteriösen, farbenprächtig gekleideten Adligen unterbrochen werden:

No lexos de vna pequeña fuente, que à vn verde sauze puso de transparente cristal candidas prisiones, Siluio, pastor por su entendimiento y por su disposicion celebrado en los montes, que à la Imperial Toledo vezinos son aspera poblacion de duros robles, ò alberque poco culto à varias fieras, mayoral de vn mediano aprisco, dueño de vn apacible rebaño, que à trechos era esmalte del prado, nieue del monte, siendo en partes aumento de las peñas, estaua vna tarde, de las que suauemente alienta Mayo, respirando à vn tiempo zefiros y flores, tan melancolico, que ni los campos de diuertian, ni las fuentes le dauan alegria [...]. [...] sintió que à breue distancia se alborotauan las hojas de vnas espesas matas, puede ser que estrañando tan nueuo trage como vian en vn Cauallero bizaro las que solamente tenian acostumbrada la vista à pardo y rustico sayal, ò tosco paño.¹⁴⁷

Der *caballero* beklagt die *desdichas*, die ihn zur Flucht auf das Land bewegt haben und erhofft die Hilfe des Hirten; insbesondere verweist er auf eine retardierte Informationsvergabe und trachtet, ein *disfraz pastoril* anzulegen.¹⁴⁸ Als sich Sil-

146 „No el primer arrebol, por ser primero / Lo pudo ser en luzes, aunque quiso, / Que el Sol quedó Sol y fue postrero. / Desde Grecia Teagenes dio auiso / Al mundo deste libro, fue Luzero / Faltò su luz, y alumbranos FENISO“ – Quintana (1626), fol. [¶vii]^r – bzw. „Por la parte amorosa de este poema, no pienso que Alejandro Afrodiseo en sus Físicas dubitaciones pintó al amor con más atributos, definiciones y efetos, ni los halló mayores Heliodoro, si bien en el contexto no se le ha parecido ninguno de cuantos le han imitado, perdone la docta Argenis recien venida a España“ – ebd., fol. [¶v]^r. Für einen Kommentar dieser Aussage s. 5.3.

147 Ebd., fol. 1^r–3^r.

148 „A este monte mis desdichas, y al lugar que aora estoi me han traído vuestras gracias [...]. Satisfizo el noble huesped estos rezelos y presuncion de Siluio, añadiendo, que el le daría en tiempo mas a proposito cuenta de la causa que le obligaba à nouedad semejante, y vltimamente, que le parecia importante mudar el trage para no ser conocido el tiempo que huuiesse de habitar en sus montes, quietando desta suerte los animos de los demas pastores y zagales, que

vio wegbeigt, wird aber der Unbekannte von seinen Verfolgern prompt angegriffen und nur durch die Intervention zwei weiterer Hirt:innen gerettet:

Vio tres Caualleros, de los quales al vno hacia desconocido vna mascara, que guiados de vn zagal, apenas le conocieron, quando bien assi como rabiosas serpientes, à quien ha oprimido entre la blanda yerua el duro y simple pie del tosco villano, irritados de dolor, ò ciegos de enojo le notificaron cruel sentencia de muerte, escrita en las hojas de sus aïrados azeros. Preuinose para la natural defensa, mas fue vano deseo querer salir libre de tres enojos, tres azeros, algunas injurias y muchas justas razones. Auian estado Iacinta y Cardenio, hermano suyo (ricos habitadores de aquel monte) oyendo quanto les permitian vnas espessas matas, [...] y creyendo seria de importancia su sadia para estoruar el daño del afligido Cauallero, à quien, sino conocian, estauan aficionados por auer oïdo que se disponia à elegir su habito y estado, se dieron prissa à salir, mas no tan grande, que no fuese mayor la que los tres se dauan à quitarle la vida, pues antes que pudiessen ser de prouecho en su defensa, cayó en el suelo con dos fieras heridas, à las quales sucedieran otras muchas, à no sentir el ruïdo, que Cardenio y Iacinta en este tiempo hizieron [...]. Todo esto ignoraua Siluio, que quando boluïo, hallò à Iacinta, que ò ya aficionada al bizarro talle, que era despojo de la yerua, ò ya compassiua por el roxo humor que le obscurecia el rostro, recogia entre los dobleces de su lienço vna mezcla de sangre de dos colores [...].¹⁴⁹

Der Einstieg des Romans ist also von der Atmosphäre der *pastoril* mit ihrer Landschaft, ihren Stilemen, ihren Interessen und Weltbezügen geprägt. Das Erscheinen eines Adligen oder besser: eines Mannes in adliger Kleidung stellt einen ersten Störfaktor dar, der noch einmal gesteigert wird, als er versucht, sich der pastoralen Umwelt anzupassen. Als der Versuch der ‚kontrollierten Destitution‘ scheitert, die mit dem Anlegen der Schäferverkleidung einherginge (wobei höfische und höfliche Manieren beibehalten sind), wird er nämlich durch den Angriff der Verfolger doch von der generischen Welt eingeholt, die er hinter sich zu lassen trachtete: Der Rhythmus und der Ton der Bukolik werden dann durch den Einbruch der dynamischeren Generizität der *helenizante* oder zumindest des Abenteuerromans ersetzt. Mit der Eröffnung der Abenteuer durch eine idyllische Szene führt Quintana hier den Impuls des *Gerardo* aus – mit dem Unterschied, dass dieser den Tajo-Schauplatz mit der stürmischen Stimmung in der Synchronie vermengt hatte, während in den *Experiencias* der Rhythmus und die Generizität der Bukolik von jenen der Unbilden in einer sequenziellen Abfolge abgelöst wird.¹⁵⁰

Es liegt nahe, dass der Text im Gravitationsfeld der Heliodor-Rezeption entstanden ist, obwohl man nicht von einer Übernahme des generischen Schemas

parte viuian la aspereza de las peñas, y parte poblazan vna pequeña aldea, de aquel lugar no muy distante.“ – ebd., fol. 3^v–4^r.

149 Ebd., fol. 4^r–5^r.

150 Auch wird im Einstieg der *Experiencias* kein Prozess der Fragestellung und Erkundung durch die fiktionssimmanenten Zuschauer:innen widerspiegelt, wie es sonst im *Gerardo* und in der Urszene der *helenizante* der Fall ist. Das Einbrechen der Gewalt in den bukolischen Raum ist im spanischen Schäferroman bereits bekannt, etwa durch den Mord des Carino im ersten Buch der *Galatea* – Cervantes (1995), 180 – oder durch die ‚Wilden‘ im zweiten Buch der *Diana* – Montemayor (1996), 92, obwohl Letztere eine ausschließlich allegorische (und rassistisch geprägte) Valenz haben.

schlichtweg sprechen kann. Wie beim *Gerardo* liegt der Fokus nicht auf dem Liebespaar, sondern auf dem männlichen Protagonisten, der sich in zwei verschiedene Frauen verliebt. Von ‚Held:innen‘ kann auch schlecht gesprochen werden, da die erste Geliebte Laura mit negativen Zügen präsentiert wird. In der Tat stellen nur die Paare Feniso-María und Luis-Hipólita ein positives Liebesbild dar, während die zahlreichen anderen Liebesachsen eher als Negativbeispiele konnotiert sind.¹⁵¹ Die Perspektivierung der Geschehnisse fällt vielmehr so aus, dass der Protagonist unterschiedliche „experiencias de amor y fortuna“ durchläuft, wobei die Wechselfälle nicht nur die Prekarität des Guten unterstreichen, sondern tatsächlich zum Ende der Liebe führen, die im hellenistischen Muster jedoch allen Widrigkeiten zu widerstehen vermag. Der Roman ist daher eher im peripheren Bereich der *helenizante* zu situieren, mit großer Nähe zur zeitgenössischen Novellistik, mit der er den Hang zur Exemplarität in der Diskursivierung teilt. Das suggerieren auch einige Elemente des Netzwerks, in dem er entstand, und die ihn vom Heliodorischen Modell noch weiter entfernt als den *Gerardo* positionieren.¹⁵² In diesem Sinne ist es von Interesse, auf einige Aspekte des Werkes hinzuweisen, die in das vom *Peregrino* angestoßene Schema passen. Hinsichtlich der raumzeitlichen Verortung spielt der Roman in einem zeit- und spaniennahen Horizont, da es sich überwiegend um iberische Städte, spanisch kontrollierte Gebiete in Italien und Flandern sowie um das ‚vertraute Angstobjekt‘ Algier handelt.¹⁵³ Die Destitution des (nicht weiter spezifizierten) *caballero* ist indes weniger akzentuiert als in den bereits besprochenen Texten; die Macht der *fortuna* wird vor allem im Sinne der *vanitas* und des *desengaño* ausgestaltet.¹⁵⁴ Auch ist ein Interesse an Wissensversatzstücken und Weisheitssprüchen evident, das Quintana im Vorwort ausgerechnet mit Rekurs auf ein Seneca-Zitat bekundet, das das Einflechten von Sentenzen durch ihren allmählichen Einfluss auf Seele und Verstand der Leserschaft rechtfertigt.¹⁵⁵

151 Vgl. Zimic (1975); s. Quintana (2013), 100–112.

152 So die Anwesenheit von María de Zayas y Sotomayor unter den Verfassern der Lobsonette oder die Tatsache, dass Quintana seinerseits ein Begleitgedicht für Pérez de Montalbáns ähnlich klingenden *Sucesos y prodigios de amor* (1624) verfasst hatte, der wie eine Novellensammlung strukturiert ist. Zur Exemplarität als Diskursstrategie der spanischen Novellistik s. bspw. Zanin (2017). Strenger die Einschätzung bei González Rovira (1996), 274f., der aufgrund der fehlenden exklusiven Liebesachse die *Experiencias* als *novela cortesana* mit hellenistischer Struktur betrachtet; auch Lepe García verweist, neben den ‚byzantinischen‘ Elementen, auf Charakteristika der *cortesana* wie bspw. den Fokus auf Liebe und Ehre, die Prävalenz städtischer Kulissen und die Kürze der Geschichten. S. Quintana (2013), 89 f.

153 S. 4.2 zu Algier und zum Gespenst der nordafrikanischen Piraterie. Über die Darstellung spanischen Lebens bei Quintana s. Chenot (1982).

154 Vgl. Quintana (2013), 98 f. mit Verweis insb. auf Quintana (1526), fol. 99^v.

155 „y para esto he esparcido varias sentencias, pues como siente Séneca a Lucil. Epist. 38. *Plurimum proficit sermo, qui minutatim irrepit animo*“ – Quintana (1626), fol. ¶8^r. Der Rekurs auf Seneca weist auf jenes stoische Gedankengut hin, das Lepe García in der gesamten Romanproduktion Quintanas ermittelt (s. ebd., bes. 40–50) und das ihn einmal mehr der Sentenzen-Affinität der *helenizante* im Kielwasser des *Peregrino* annähert. Allein in dem zwei-

Eine noch deutlichere Nähe zum hellenistischen Modell weist Quintanas ‚eigentliche‘ *helenizante*, die 1627 in Madrid erschienene *Historia de Hipólito y Aminta*, auf. Der Roman, dessen Titel die generische Bezeichnung ‚historia‘¹⁵⁶ und die Angabe des Paarnamens wiederaufgreift, wurde 1635 und 1637 in Sevilla von Andrés Grande sowie 1673 von der Madrider Imprenta Real neugedruckt. Drei weitere Editionen erschienen zwischen dem 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts; zwei Ausgaben einer englischen Übersetzung (1718–1719) sind bekannt.¹⁵⁷ Mithin zählte der Text deutlich weniger Ausgaben als die *Experiencias*.

Der Roman ist Don Diego Ramírez de Haro gewidmet, Ritter des Ordens von Alcántara in dessen Haus Francisco Kaplan war und dessen Vorfahrin Doña Beatriz Galindo Lateinlehrerin von Isabella von Kastilien war, die auch das von Jerónimo de Quintana geführte Hospital de la Latina gegründet hatte. Sowohl die Druckgenehmigung durch Pérez de Montalbán als auch die Lobsonette Lopes und Valdivielso preisen den Autor als einen ‚neuen Heliodor‘: „Ojalá que pidiera muchas para que tuviera España un mejorado Heliodoro en Manzanares“ bzw. „Fénix de la pluma de Heliodoro“ und „Heliodoro español“.¹⁵⁸ Quintana selbst bezieht sich im Prolog auf das Vorbild Heliodors, um die Autorschaft des Romans zu beanspruchen – im Gegensatz zu der für die *Experiencias* gewählten Pseudonymität.¹⁵⁹

In acht *discursos* gliedert erzählt *Hipólito y Aminta* die Wechselfälle des gleichnamigen Paares, das sich erst nach Beginn des Romans begegnet, als der männliche Held eine Pilgerfahrt absolviert, um den letzten Willen seiner verstorbenen Geliebten Clara zu erfüllen. Die schlagartig einsetzende Liebe führt die Protagonist:innen auf zahlreiche Umwege und in Widrigkeiten – verwoben mit den Geschichten anderer Charaktere –, bis Hipólito den besitzergreifenden und gewalttätigen Enrique, ehemaliger Verlobter der Aminta, tötet, der scheinbar die Heldin tödlich erstochen hatte. Aminta, die den Angriff überlebt hat, ist endlich

seitigen Prolog fallen sieben direkte wie indirekte Zitate von antiken Autoren. Zur Erudition in den *Experiencias* s. Colón Calderón (2019).

156 Diese Wahl kommentiert Quintana im Prolog und rechtfertigt imaginierte, aber wahrscheinliche Geschichten dadurch, dass ihr potenzieller Mehrwert für die Bildung des Verstandes die überschätzten Risiken der Imagination deutlich übersteige. S. Quintana (2013), 579 f.

157 S. ebd., 121–124.

158 S. ebd., 574 f. An anderer Stelle – in der Vorrede zu Castillo Solórzanos *Tiempo de regocijo* – erwähnt Pérez de Montalbán den Roman erneut: „Por el doctor Francisco de Quintana te convido con Hipólito y Aminta, 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“ – *Tiempo de regocijo*, 1627, zit. nach Quintana (2013), 87 f.

159 „Confieso que estuve determinado a darla nombre supuesto como a otra que escribí en mis tiernos años; mas viendo que otros muchos no se le negaron a escritos, que ocuparon los ratos de su diversión, entre los cuales me basten Alciato y Heliodoro, y atendiendo justamente a que mi deseo sólo ha sido proponer unos sucesos, que deleitando enseñen y enseñando diviertan, y unos discursos adornados de sentencias, entre consejos que tal vez sirvan de avisos, me resolví, aunque temeroso, a que no saliese expósito al mundo“ (ebd., 581).

mit Hipólito wiedervereint, entscheidet sich aber für den Eintritt in ein Kloster und gegen die Vermählung.

Wie im *Gerardo* (und in den *Experiencias*) gehört das Sichverlieben also zur Handlung und nicht zur Vorgeschichte. Es handelt sich dennoch um eine exklusive Achse, weil Hipólitos vorausgehende Liebesgeschichte durch den Tod der Clara bereits abgeschlossen ist, während Aminta noch Enrique verpflichtet, aber nie in ihn verliebt war. Wie bereits durch den Titel deutlich, liegt somit der Fokus auf dem *einen* Liebespaar, das trotz der äußerlich bedingten Trennungen wie ein einzelner Protagonist agiert. Insofern ist der Text näher am Heliodorischen Modell als Quintanas Erstroman. Auch das Entfallen der Heirat in der Auflösung, die *Hipólito y Aminta* mit dem *Gerardo* teilt, scheint nur eine Variante im Spektrum der möglichen Ausgänge zu sein. Diese sind an sich nicht handlungskonstitutiv, denn die ‚Abenteuerzeit‘ endet bereits durch die erfolgte Wiedervereinigung der Hauptfiguren, unabhängig davon, ob diese danach einen Ehevertrag eingehen oder nicht. Eine weitere Gemeinsamkeit mit Lope und Céspedes besteht im dezidiert mediterranen Setting, das enger als in den *Experiencias* ausfällt und überwiegend in Spanien und Italien lokalisiert ist. Konstantinopel dient hier als ‚exotischer‘ Ort des *cautiverio* beider Figuren, die sich im sechsten *discurso* entgegen aller Erwartungen dort wiederbegegnen. Ähnlich wie im *Peregrino* wird im vierten *discurso* sogar die Hochzeit von Philipp III. mit Margarete von Österreich thematisiert, wobei die Ankunft der Königin in Madrid zeitgleich mit der Liebesgeschichte zu Clara stattfindet und somit die ‚Aktualität‘ der *historia* unterstreicht.¹⁶⁰

Die Erzählstruktur entspricht der nachheliodorischen Faszination für den *ordo artificialis*: Die Vorgeschichten beider Protagonist:innen und die Ereignisse, die sie zu ihrer Begegnung geführt haben, werden in verschiedenen Analepsen erzählt. Ähnliches betrifft die Geschichten der Nebenfiguren, sodass die Haupthandlung sehr fragmentiert wirkt. Die Anschlusssequenzen erfolgen im dritten Diskurs für Aminta, im vierten von acht für Hipólito, als er enthüllt, wieso er, wenn auch äußerst kurz, das Pilgergewand angelegt hatte. Somit reproduziert die Handlungsführung das heliodorische Modell, in dem es die Anknüpfung zum Erzählanfang in der Mitte des Werkes platziert.¹⁶¹ Hinsichtlich der Ausstellung von Gelehrsamkeit in der *helenizante* bedient sich Quintana zahlreicher Digressionen und Exkurse und gibt auch immer wieder Sentenzen wieder, teilweise eingewoben und teilweise mit Quellenverweis. Als Beispiel für die Abschweifungen kann die bereits erwähnte *secuencia de enlace* der Aminta gelten, der eine kritische Rede über den Prunk am Madrider Hof vorausgeht und der ein Exkurs über die Situation der Frauen unmittelbar folgt.¹⁶² Für die Mobilisierung merkwürdiger Sprüche ist neben dem bereits besprochenen Prolog besonders auf die Einstiege in die letzten

160 Auch hier lässt sich schlecht eine politische Sinnüberlagerung im Sinne einer parallelisierenden Allegorisierung vermuten, denn die Liebe zu Clara wird nicht durch das glückliche Ende garantiert, sondern durch den Tod abgeschlossen.

161 S. ebd., 715 (Aminta) bzw. 772 (Hipólito)

162 S. ebd., 713 bzw. 717.

zwei *discursos* zu verweisen, die nicht nur von einer Maxime eröffnet werden, sondern auch eine Reihe von Sentenzen inklusive des Quellenverweises enthalten: Das Lob der Armut im Auftakt des siebenten Diskurs zitiert gleich zweimal Aristoteles, dann Seneca und Quintilian, während die Tirade gegen den Geiz zu Beginn des achten Diskurses explizit als „sentencias“ bezeichnete Sprüche von Cicero, Didymus dem Blinden und Epikur einbringt.¹⁶³

Wie schon im *Peregrino* liegt der Referenzhorizont der Sentenzen im Stoizismus.¹⁶⁴ Sie sind dennoch deutlich weniger präsent als bei Lope und auch ohne besondere typografische Hervorhebung. Auch zeichnet sich keine intrafiktionale Funktionalisierung als eine Form von Statussymbol ab, das die ständische Vornehmheit der Figuren trotz ihrer aktuellen Marginalisierung erkennen lässt. An einer Stelle, an der die Gelehrsamkeit Auskunft über die Heldin gibt, handelt es sich vielmehr um eine fast angelisierende, sicher geschlechtlich konnotierte Überhöhung ihrer Tugend: Dies betrifft einen hochgebildeten Vortrag (nicht zufällig über das Wesen des Lichts), den Aminta im Haus der Costanza hält und in dessen Rahmen eine der drei Wiederbegegnungen der Protagonist:innen stattfindet.¹⁶⁵

Schließlich verbindet sich die Praxis des gebildeten auktorialen Kommentars mit einer moralisierenden Tendenz der Erzählung: Nicht nur stellen die Geschichten, insbesondere der Nebenfiguren, eine Vielfalt von Fällen dar, die als Exemplum dienen können, sondern der Erzähler integriert auch Kommentare zu den einzelnen Episoden, die sofort ein (der Absicht nach) adäquates Urteil über ebene nahelegen – wie beispielsweise gleich in der Anfangsszene ersichtlich wird.

In der Tat ist der Auftakt das vielleicht interessanteste Merkmal des Romans hinsichtlich der Frage nach generischen Markern in der Tradition der *helenizante*. Verglichen mit den bereits besprochenen, rätselhaft-unheilvollen Szenarien, die in der Regel die Romane eröffnen, scheint der Beginn von *Hipólito y Aminta* auf den ersten Blick sehr unspektakulär. Nach der bei Quintana obligatorischen Maxime zeigt uns der Text den Protagonisten, der auf einer Landstraße in Kastilien, inmitten der iberischen Halbinsel und – wohl gemerkt – weit entfernt von jeglicher Küste unterwegs ist:

Es la soledad fuerte aliento de la tristeza, daño cruel del pensamiento, impío enemigo del regocijo y insufrible tormento del ánimo, de donde infiero que los que la desean, o se cansan de la vida o nunca tuvieron temor al formidable rostro de la muerte. Diversas veces me he pu-

163 S. ebd., 845 f. bzw. 875 f.

164 S. 4.4 (Anm. 209).

165 S. ebd., 783–786. Die genderbezogene Konnotation wird in den Reaktionen des Publikums evidente, da Gelehrsamkeit die Frau von der weltlichen Dimension des Aussehens und des Begehrens in die ihr entgegengesetzte und höhere Sphäre der Vernunft überführt: „Enmudecieron todos, no sé si ocupados de la vergüenza de oír hablar a una mujer desta suerte o si porque pocas veces es elocuente en la gloria de una cosa quien está absorto en la grandeza della. El que con mayor atención escuchó fue Hipólito, ni esto es mucho, pues los demás solo ocupaban el entendimiento en lo que Aminta decía; mas él con el entendimiento entendía sus razones y con la voluntad amaba sus prendas y su hermosura.“

esto a averiguar si hay soledad en el mundo y muchas me he reducido a pensar que no es posible viendo que con ella vienen de ordinario variedad de pensamientos, copia de discursos, memoria de sucesos y tal vez no pequeño número de temores con que queda el entendimiento acompañado de penas, combatido de indecisos pareceres, anegado entre diferentes conceptos, menos ignorante de sus daños y más colmado de desvelos. Haciendo experiencia destas pasiones y confesando estas verdades, se halló un peregrino llamado Hipólito en el camino que desde Madrid, Corte de España, se dirige a la ciudad de Salamanca, distante della poco más de nueve leguas. Enderezaba su viaje a la Peña de Francia, lugar que por religioso, por devoto, por milagroso e ilustre es digno de grandes discursos, a ser este nuestro principal asunto, y de la cristiana piedad con que es visitado de convecinos y extranjeros fieles. A los efectos que antes comunicaba la soledad al noble peregrino añadían pesados aumentos la oscuridad de la noche, la ignorancia del camino, el cansancio de la peregrinación y el temor de una tempestad con que segunda vez parecía amenazar al mundo el cielo.¹⁶⁶

Der meditative Duktus wirkt weit entfernt von der Abruptheit und Distanz, die Heliodor, Lope und die weiteren Texte der Tradition charakterisiert. Zwar wird nicht die Gesamtgeschichte *ab ovo* erzählt, aber der Name sowie Indizien über die Abstammung und die Motivation der Figur werden sofort bekanntgegeben; selbst die unausgesprochenen, inneren Vorgänge und Gedanken des Hipólito werden stärker geteilt als in den Vorlagen.

Auch die Lage des Protagonisten hat offensichtlich mit der extremen Not nichts gemeinsam, die im Zentrum der typischen *helenizante* steht. Nur der bevorstehende Sturm wird angedeutet, der Hipólito dazu motiviert, zügig in dem Gasthaus eines nahen Dorfes Zuflucht zu suchen. Dort findet er allerdings nur sehr wenig Ruhe: Durch einen Spalt in seiner Zimmerwand kann er eine Hochzeitsfeier im anliegenden Gebäude unbemerkt beobachten. Als vier vermummte Männer die Gesellschaft stürmen, die Lichter auslöschten und die Braut entführen, stürzt er versehentlich über die Trennwand und landet mitten unter den verbleibenden Dorfleuten, die ihn für einen Komplizen halten und in die stürmische Nacht verfolgen. Durch den Schutz der Finsternis und des Unwetters kann er der Horde entgehen – er stürzt allerdings bald in eine andere Gefahr:

Al que nace a ser infeliz nunca dejan de acompañarle sus desdichas; y así se vio en él con evidencia esta verdad, pues por ausentarse del rigor de los toscos villanos, se acercó al peligro de un alentado arroyo, que habiendo con ayuda de la copiosa lluvia cobrado poderosas fuerzas, mostraba su bajeza en usar dellas con toda violencia, que es muy ordinario en los humildes valerse del poder que alcanzaron para granjear la autoridad que no merecieron. En medio de la corriente de sus aguas se halló tan impensadamente que ni se pudo prevenir para escusar el daño ni se pudo recobrar para evitar el peligro. Mas haciendo de la ocasión impensada ostentación cuerda de su valor, hizo al peligro crisol de su alentado esfuerzo. Tendió los brazos para conducirse de la otra parte, fiado en que también el agua se sabe dejar obligar, pues tal vez quien la lisonjea con ellos halla entre sus cristales diáfano camino. Había en la distancia del espacioso arroyo una isleta pequeña, que por ser parte superior no se dejaba ocultar del agua. Llegó a ella Hipólito y parecióle pisar allí la tierra, así porque las oscuras sombras de la noche no le permitían asegurarse de mejor esperanza, como por descansar para proseguir en su fuga cuando el sol le diese con sus luces más seguro atrevimiento o para que, cesando la violencia del arroyo y la fuerza de la tempestad, se moderase la repentina furia de tan im-

166 Ebd., 583–586.

pensada corriente. Torció con las manos lo mejor que pudo sus mojados vestidos y, escupiendo el agua que le había entrado en la boca, regaba segunda vez los hombros con las reliquias que se habían ocultado en el cabello.¹⁶⁷

So ‚strandet‘ Hipólito während der Flucht auf einer kleinen Insel inmitten eines angeschwollenen Flusses. Er und der Erzähler können sich hier einen Kommentar über das Laster der Neugierde, die ihn dazu geführt hat, nicht verkneifen:

No se lamentaba destas penas que padecía; antes creyendo que eran castigos de curiosidad, decía: “Quien curiosamente desea más de lo que le importe saber justamente llega a saber lo que le importara ignorar”.¹⁶⁸

Ob mitverantwortlich oder nicht, erlebt Hipólito also seinen ‚Schiffbruch‘ erst nach fast eintausend und neunhundert Wörtern – und dies Meilen entfernt von der Meeresküste. Die gesamte Erzählung der neun vorausgehenden Seiten ist auf diese halsbrecherische Ankunft auf der Insel hin gerichtet; sie wird dann noch im ersten Buch aufgegriffen und in der Geschichte des Leonardo erklärt.¹⁶⁹

Quintana unternimmt einen erheblichen Aufwand, um eine Strandungsszene zu arrangieren, die sicherlich beeindruckend und einfallsreich wirkt, die aber weder durch besondere Wahrscheinlichkeit glänzt, noch für die Ökonomie der Erzählung unverzichtbar zu sein scheint. Es sei denn, die Motivation für diese Szene liegt weniger auf der Ebene der Handlungskomposition als auf der Ebene der Generizität. Durch die komplexe Inszenierung des ‚Schiffbruchs‘ hebt der Text das klassische Motiv des Gattungsrepertoires hervor und weist die eigene kreative Reinterpretation der generischen Tradition aus. Zugleich kann er, ungeachtet des ländlichen, durchweg kastilischen Schauplatzes, weiterhin auf diese sehr bildliche Art des Einstiegs rekurrieren. Quintanas elaborierter ‚Schiffbruch in Salamanca‘ zeugt von der starken Zugkraft und vom Spiel mit einer gattungstypischen Anfangsszene, welche die Leserschaft auf die Peripetien, Unterbrechungen und allmählichen Entdeckungen vorbereitet, die das narrative Verfahren des hellenistischen Musters auszeichnen – vor allem aber wird die Möglichkeit des Scheiterns und die spannungsgeladene Ungewissheit in einem Sinnbild kristallisiert, das den stets drohenden Verlust und die Katastrophe von Beginn an ankündigt. Somit stehen die Wechselfälle des Hipólito von Anfang an im Zeichen der radikalen Destitution – einer allgegenwärtigen Eventualität, die die Macht des Zufalls und der *desdichas* in den Vordergrund stellt und welche der geschätzte Prediger Quintana nur wiederaufzufangen versuchen kann, indem er die Wechselfälle der Figuren

167 Ebd., 592 f.

168 Ebd., 593; Die Entwicklung wird bereits zu Beginn der Szene vorbereitet: „La curiosidad, grave lisonja del deseo, le comidó para que intentase saber, si fuese posible, a qué fin se ordenaba o qué causa daba principio a la rústica fiesta.“ (586).

169 Acht Seiten (583–592) in der neuen Ausgabe, neun (fol. 1^r–5^r) in der ersten Druckversion. In ebd., 605–607 sowie 611–613 wird Hipólito erneut mit seinen Verfolgern konfrontiert; die Erzählung des Leonardo nimmt die Seiten 622–638 ein (auf 636–637 erfolgt sein Teil der *secuencia de enlace*; wie gesehen wird sie dennoch erst inmitten des Romans, im 4. Diskurs, 772 vollständig, als Hipólito erklärt, was ihn zur Pilgerfahrt bewegte).

auf moralische Instanzen zurückführt, um so dem Menschen ein wenig Kontrolle über das eigene Schicksal zurückzugeben.

5.2.1.8 *Enríquez de Zúñiga, ‚Semprilis y Genorodano‘*

Kurz nach Quintana verfasste ein weiterer Akademiker eine *novela helenizante*: Juan Enríquez de Zúñiga (ca. 1585–1652), der einer Familie aus Santanders Kleinnadel entstammte, war Doktor beider Rechte in Ávila und bekleidete in seinem Leben verschiedene Ämter, unter anderem als Bürgermeister von Ávila (1624–1628), von Cuenca (1628–1640) sowie von Córdoba (1641–1642). Er stammte aus einer Familie, die im direkten Dienste des Hauses El Infantado von Guadalajara stand und konnte angeblich seine Blutlinie auf Alonso de Ercilla y Zúñiga, Verfasser des Epos *La Araucana* (1569), zurückführen. Neben *Semprilis y Genorodano* ist er als Autor einer *Historia de la vida del primer César* (1633), einer zweiteiligen Abhandlung mit dem Titel *Consejos políticos y morales* (1634–1663), einer verschollenen *Historia de la ciudad de Guadalajara* sowie einer Art Schäferroman *Amor con vista* bekannt. Letzterer, 1625 in Madrid veröffentlicht, trägt interessanterweise den gleichen Titel wie die ein Jahr später erschienene *comedia* Lopes.¹⁷⁰

Er war mit fünfundvierzig Jahren stellvertretender Oberrichter in Ávila, als er 1629 die relativ kurze *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* veröffentlichte, obwohl die rechtlichen Präliminarien sie teilweise bereits auf 1627 datieren.¹⁷¹ Vor allem im Vergleich zu Zúñigas restlicher Produktion wirkt die *Historia* wie ein seinem Kontext entrissener Text: Sie wurde nie neugedruckt und ist weder von einer Widmung noch von Lobsonetten oder einer Vorrede begleitet, während der kurz zuvor erschienene Erstroman *Amor con vista* und die *Consejos* mit Neuausgaben größeren Erfolg genossen, einen reicheren Apparat ausstellen und jeweils dem Sebastián Xuárez de Mendoza, Graf von Coruña und Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, Herzog von El Infantado, gewidmet sind. Einzig hebt sich auf dem Titelblatt Zúñigas Wappen heraus, das das Motto „Non obstant armis literae“ zeigt.

Wie viele andere Werke, zeigt auch hier der Titel wiederkehrende Merkmale auf: die generische Bezeichnung *historia*, den Fokus auf ein Paar sowie auf Wechselfälle oder ja Unbilden. Der Roman erzählt in sechs Büchern von Leoncio (Genorodano) und der aragonesischen Thronerbin Semprilis, die sich bei der ersten Begegnung auf einer weltverlorenen Insel ineinander verlieben und durch eine Reihe tumultartiger Irrfahrten und Vorfälle nach Aragon gelangen, wo sie die letzten Hindernisse zur Heirat überwinden müssen: eine vermeintliche Verwandt-

170 S. Bleuca (1993). Für die Lope'sche *comedia* s. MSS/16789 der Biblioteca Nacional in Madrid. Zum Einfluss der juristischen Kenntnisse Zúñigas auf seine Prosaproduktion s. Castillo Martínez (2020).

171 S. Enríquez de Zúñiga (1629), fol. ¶2^r; [¶3]^r–[¶4]^v.

schaft sowie den Standesunterschied. Als es sich herausstellt, dass sie keine Geschwister sind und dass Genorodano der (uneheliche) Sohn einer spanischen Adligen und des polnischen Königs ist, steht der Vermählung nichts mehr im Wege.¹⁷²

Wie bereits bei *Angelia y Lucenrique* und *Hipólito y Aminta* führt die Tatsache, dass sich die Hauptfiguren erst nach dem Beginn der Erzählung erstmalig begegnen, zu einer Verdoppelung der rückblickenden Geschichten sowie der Anschlusssequenzen.¹⁷³ Diese sind für die Leserschaft umso interessanter, weil die Begebenheiten der Anfangsszene so besonders rätselhaft wirken:

– Barvaros homicidas, y fieros berdugos de mi honra, sedlo antes deste miserable cuerpo, y trocareis para conmigo el nombre en benignos, y piadosos. Detened los pasos, y pues vais a executar el rigor de vuestros azeros el vno contra el otro, hazed primero experiencia de sus filos en mi pecho, que, aunque marmol a vuestros ruegos, y bronze a vuestras persuasiones, de cera lo hallaran sus puntas: y el coraçon, que no ha dado acogida a vuestro amoroso, o por mejor dezir, lasciuo cuidado, se la dara a vuestro rigor. – Impelidas del ayre delos muchos suspiros de quien las daua, llegaron estas tristes, y lamentables voces a los piadosos oydos de vn gallardo mancebo, [...] que apresurando los pasos guillardamente dellas, a pocos que dio, se vio en la presencia de vna muger guillardamente vestida, en quien de pocos años y mucha hermosura se componia vn tan perfecto y admirable sugeto, que par sugetar a si a quantos humanos han nacido, de nada necesitaua mas, que de ser vista. Admirado quedó de ver belleza, suspenso de contemplar tanta gallardia, y mucho mas, por auer oydo, donde menos imaginaua, palabras en la lengua de sua nacion: mas viendo a la afligida donzella atada al duro tronco de vn arbol, y que desto, y de svs lastimosas queexas se induzia clara la necesidad, que de socorro tenia, deseoso de darsele, la dixo. – Qual es, hermosa donzella, la causa, que ha dado lugar, a que en este tan deserto y ageno de todo refugio estes sugeta a alguna baruara determinacion? A caso te ha expuesto tu rara belleza por despojo humilde a otro monstruo marino?¹⁷⁴

Der Roman beginnt mit dem Zuruf der Protagonistin: Die berückend schöne Jungfrau in Not, gefesselt und ausgeliefert im Freien, evoziert auch beim intrafiktionalen Zuhörer das Bild der Andromeda, sodass der den Leser:innen noch unbekannte Held von Seemonstern spricht und anbietet, die Unglückliche vor der anstehenden Vergewaltigung zu retten, auch wenn er „kein Perseus“ ist.¹⁷⁵ Die Bezeichnung der Aggressoren als ‚Barbaren‘ sowie die Assoziation mit dem Menschenopfer, die der Andromeda-Bezug hervorbringt, spielen auf den Auftakt von *Persiles y Sigismunda* an.¹⁷⁶ Aber die Figur der Andromeda evoziert auch die Unheil kündende Bildlichkeit von See und Sturm, die kurz daraufhin in der Figu-

172 Die besondere Komplexität der Handlung liegt darin, dass Genorodanos Mutter niemand anderes ist als die aragonische regierende Königin Basilia, Stiefmutter der Semprilis, deren Erzählung somit sowohl das Problem des Inzests als auch jenes des Standesunterschiedes löst. S. ebd., fol. 140^r–150^r.

173 Für Semprilis erfolgt der *enlace* im vierten Buch, fol. 91^r; für Leoncio-Genorodano indes recht spät gen Ende des fünften Buches, fol. 127^v, als alle Gefahren – aber nicht alle Widrigkeiten – bereits überstanden sind.

174 Ebd., fol. 1^{r-v}.

175 S. ebd., fol. 2^r.

176 S. oben.

renrede Bestätigung findet, wodurch die Leserschaft erfährt, dass sich die Szene in Meeresnähe, bei schwarzer Bewölkung und sogar auf einer Insel abspielt.¹⁷⁷

Zudem ist hier der typische, ‚fremde‘ Blick auf die Szene durch die Fokalisierung auf die Perspektive des Romanhelden selbst gegeben, welcher seinerseits in mehrfacher Hinsicht ein ‚Fremder‘ ist. Vorerst nicht mit einem Namen ausgestattet, wundert er sich über die unerwartete Szene, über die unbekannte Frau sowie über das Hören seiner Muttersprache – woraus wir erschließen, dass er sich in fremdem Gefilde befindet. Fernerhin gibt er die eigene Geschichte der Dame nicht sofort preis, zum Teil kennt er seine Abstammung selbst nicht: Als Sohn einer Spanierin wuchs er zusammen mit einem spanischen Schiffsbrüchigen auf einer einsamen Insel auf, bis er in Konstantinopel versklavt und in nach Tatarien geschickt wurde. Die eigentliche Identität seiner Eltern kennt er nicht. Zu Beginn und für ein Gutteil des Romans ist er nur unter dem Beinamen ‚Leoncio‘ bekannt, da er sich mit einem Löwen angefreundet hat – eine Anspielung auf die Tradition des Androklus, die mit ihrer Assoziation zu Sklaverei, Ächtung und Aussetzung ins Freie weiterhin den Horizont der Destitution vermittelt.¹⁷⁸

Diese wirkt umso markanter, als die Protagonist:innen (wie bei *Persiles y Sigismunda* und *Angelia y Lucenrique*) nicht bloß undefinierte Kleinadlige sind, sondern beide königlichen Blutlinien entspringen – obwohl Genorodano keinen dynastischen Anspruch erheben kann und in eine *peregrinación* hineingeboren wurde (die Mutter Basilia wird auch „La Peregrina“ genannt), besitzt er alle Merkmale des Adels, unter anderem durch die vornehme Erziehung in Konstantinopel. Gemeinsam mit beiden Romanen teilt *Semprilis y Genorodano* auch die Wahl eines geografisch weiten Schauplatzes, der neben Andalusien, Katalonien, Kastilien und Aragon auch Polen, die Türkei, Zentralafrika, die Mongolei sowie nicht genauer lokalisierte Hochseinseln umfasst und mithin den vielleicht weitreichendsten Horizont der gesamten Reihe darstellt. Dieser hängt mit kosmografischen Interessen zusammen, die auch in Zúñigas Erstroman *Amor con vista* sichtbar werden, welcher den aufschlussreichen Titelzusatz *Lleva una sumaria descripción del Mundo, Así de la parte elemental como de la Etérea* trägt. Die Reichweite und die Vielfalt seines Settings bieten dem Autor zudem Anlass zu zahlreichen geo-, ethno- und historiografischen Exkursen, die den Roman spicken und an die Kuriositäten der *Aithiopika* anknüpfen.¹⁷⁹

Die Hervorhebung von Wissenswertem spielt schließlich im gesamten Roman eine so gewichtige Rolle, wie sie sie zuvor sonst nur in Lopes *Peregrino* bekleidet

177 S. ebd., fol. 2^r bzw. 3^v bzw. 9^v.

178 In Anschluss an seine Geschichte verrät Leoncio seinen vorläufigen Namen in ebd., fol. 7^v–8^r. Die Androklus-Episode ist überliefert in Aulus Gellius, *Noctes Atticae* 5,14 sowie in Claudius Aelianus, *De natura animalium* 7,48 – wobei Enríquez de Zúñiga, im Gegensatz zu seiner üblichen Praxis, am Seitenrand auf keinen der beiden Texte verweist.

179 Ein Beispiel ist die Erzählung des Genorodano in der Nähe der *secuencia de enlace*, die auf wenigen Seiten sowohl eine Geschichte Konstantinopels als auch eine von Tatarien enthält. S. Enríquez de Zúñiga (1629), fol. 122^r–126^r. Zu den kartografischen Quellen des Textes s. Losada Palenzuela (2020a).

hatte. Sentenzen und Sprüche sind kursiv markiert, wobei dichterische Zitate auch durch Absätze zusätzlich hervorgehoben sind. Somit bietet der Text eine schnelle Orientierung für die Lektüre und weist die Leserschaft auf die Stellen hin, die sie sich merken und für den eigenen Gebrauch wiederverwerten kann.¹⁸⁰ Wie im *Peregrino* liegt auch eine thematische Verbindung der Gelehrsamkeit mit Fragen des Status sowie der Ungewissheit nahe, die Enríquez de Zúñiga in einer Episode noch weiter als Lope ausführt. Im vierten Buch findet sich nämlich der adlige Fadrique nach falschen Anschuldigungen und einem Scheinprozess durch die Justiz ohne Geld und in der Kleidung eines Armen wieder. Er klagt darüber, dass Armut nur für Hochgeborene eine Drangsal darstelle, da „[...] no les es permitido usar de los remedios, que la gente comun y plebeya“; zudem stelle Armut, im Unterschied zur Antike, keinen ehrenhaften Zustand mehr dar, sondern sie sei zur Schande geworden.¹⁸¹ Er lauscht einem Streit zwischen Fremden über die topische Frage, ob die *armas* oder die *letras* überlegen seien, mischt sich ein und wird nach einem seitenlangen Austausch von Sentenzen als eindeutiger Gewinner und *non plus ultra* bezeichnet. Beeindruckt von seiner Gelehrsamkeit, entscheidet ein Kleriker, ihn zu beherbergen und somit vorerst aus der Notlage zu verhelfen.¹⁸²

Der Handlungsverlauf bestätigt somit unvermittelt eines der Hauptargumente, die Fadrique für die Überlegenheit der Bildung über die Waffen anführt: „Entonces eche de ver, quanto importa para todos acaecimientos el estudio de las letras, pues como bienes no sugetos a la fortuna, nunca desamparan a un hombre“.¹⁸³ Unabhängig davon, welche Schicksalsschläge und Einbußen er erdulden muss, kann der hochgestellte Mann seiner Bildung nicht beraubt werden: Gerade im Zustand der genretypischen Destitution realisiert der gebildete Edelmann die *Maxime des Bias* von Priene *Bona [omnia] mea mecum porto*, die Fadrique aus der Wiedergabe durch Valerius Maximus zitiert.¹⁸⁴ Die Kultivierung des Wissens erscheint daher verstärkt als ein wichtiger Faktor für das persönliche Wohlergehen, aber durchweg auch für den sozialen Erfolg des Individuums. Dies gilt implizit auch als gutes Rechtfertigungs- oder gar ‚Verkaufsargument‘ für das unterhaltensreiche Buch, das die Leserschaft in den Händen hält – eine Strategie, die bereits im Falle Amyots und Lopes zu sehen war und die bei Enríquez de Zúñiga ausbuchstabiert wird.¹⁸⁵

180 S. bspw. Enríquez de Zúñiga (1629), fol. 40^r.

181 S. ebd., fol. 95^r.

182 S. ebd., fol. 96^r.

183 Ebd., fol. 96^v.

184 S. ebd., fol. 96^v mit Verweis auf Valerius Maximus' *Facta et dicta memorabilia* 7, 2, ext. 3.

185 I. A. werden die gelehrten Einlagen auf die Handlung abgestimmt (s. bspw. ebd., fol. 73^r–74^r über die Gefahren der Navigation, die den Piratenüberfall einleitet) und v. a. für die Plausibilisierung sonst merkwürdiger Ereignisse eingesetzt, wie etwa die Freundschaft des Protagonisten mit einem Löwen, sein langes Überleben ohne Nahrung oder die Möglichkeit der vorzeitigen Geburt. S. González Rovira (1996), 308–310. Eine politisch-polemische Funktion nimmt indes die Ausschweifung über Stierkämpfe ein (fol. 62^r–65^v); vgl. dazu Losada Palenzuela (2017).

5.2.1.9 Suárez de Mendoza, ‚Eustorgio y Clorilene‘

Standesbezogenes Wissen spielt auch in *Eustorgio y Clorilene* des Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa eine wichtige Rolle, der stärker als alle anderen *helenizantes* die Züge eines Fürstenspiegels sowie – und vielleicht sogar mehr – jene eines Handbuchs für Fürstengünstlinge aufweist. Nicht überraschend ist der Roman jenem Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba, dritter Herzog von Feria und Marquis von Villalba gewidmet, der 1629 mit achtunddreißig Jahren Vizekönig und Generalhauptmann von Katalonien sowie Mitglied des spanischen Staatsrats war und dem fast fünfzehn Jahre zuvor auch *El español Gerardo* gewidmet worden war. Über den Autor ist kaum etwas bekannt: Angesichts der Verwendung der Appellative „Don“ und „Vuestra Merced“ in den Paratexten könnte man vermuten, er gehörte selbst zum Kleinadel. Genauso wie seine Gesamtbiografie wäre auch durch entsprechende Archivrecherchen seine Verwandtschaft mit dem Widmungsträger zu klären, die einer seiner ersten modernen Kommentatoren aus der Homonymie folgte.¹⁸⁶

Eustorgio y Clorilene. Historia moscóvica erschien 1629 in Madrid bei Juan González (die Druckgenehmigungen sind auf Januar und April 1628 datiert) und wurde 1665 in Saragossa neu gedruckt.¹⁸⁷ Die Widmung an den Herzog von Feria hält wenig Aufschlussreiches bereit: Suárez preist das adlige Geschlecht des Widmungsträgers, seine kriegerische Tapferkeit sowie seine staatsmännische Weisheit und Erudition und betont zugleich die Entbehrlichkeit jedes Lobs mit dem Rekurs auf ein Martial-Epigramm (I, 64: „Bella es, novimus, et puella“). Im Kontext der *peregrinación* ist womöglich der eröffnende Satz von Interesse, in dem Suárez das eigene Werk als „mis trabajos“ bezeichnet, die dem Herzog gelten, und somit die literarischen Mühen mit den Schicksalsschlägen der Protagonist:innen verbindet.¹⁸⁸

Den politischen Schwerpunkt des Romans heben bereits die Paratexte hervor. Die *Aprobación* durch Fray Diego de Campo betont, das Buch „[...] enseña con gran propiedad, agudeza, y ingenio, como se deuen auer los buenos Principes, y sus Priuados“. Als zweitem Gutachter wurde der Roman dem Meister Gil González D’Avila anvertraut, der 1626 die *Conservación de monarquías* des Pedro Fernández de Navarrete approbiert hatte.¹⁸⁹ Am bedeutsamsten ist dagegen der Prolog des Augustinerbruders Meister Fray Enrique de Mendoza, Autor der Abhandlung *El privado cristiano* (1626) und bereits Genehmiger von *Semprilis y Genorodano*, dessen Manuskriptversion er womöglich Suárez de Mendoza y Fi-

186 S. Van Praag (1939).

187 González Rovira (1996,) 320 bemerkt, dass es sich bei den Erscheinungsdaten jeweils um die Blüte der Olivares-Zeit und um die Regentschaft der Maria Anna von Österreich handele, was auf eine historische Konjunktur für das Interesse an den im Roman behandelten politischen Fragen hinweise.

188 S. Suárez de Mendoza y Figueroa (1629), fol. ¶iiiij^r–v^r.

189 S. ebd., fol. ¶ij^v bzw. ¶iij^v.

gueroa vorgelegt hatte.¹⁹⁰ Mendoza, der den Autor als *Vuestra Merced* adressiert, recurriert auf einige der typischen Argumente für die *helenizantes*: Er bezeichnet den Text als *Poema*, weist daraufhin, dass für diese Art der Erzählung der Begriff der *Historia* von antiken wie von modernen Autoren aufgegriffen wurde und verteidigt die Verflechtung von Erfundenem und Realem mit Argumenten aus der aristotelischen sowie aus der christlichen Tradition, nämlich mit dem Primat des universell Wahren über das bloß Faktuale bzw. mit dem allegorischen Charakter von Fingiertem. Dadurch stelle der fiktive Charakter des Textes keine Bedrohung für die Würde des Autors dar, dessen Auswahl an Sentenzen er indes lobt.¹⁹¹ Spezifisch für *Eustorgio y Clorilene* betont er aber den didaktischen Charakter des Werkes in Sachen der Politik:

[...] dexando atrás para la educacion de vn perfecto Principe, y enseñanza de vn Priuado Christiano lo verdadero de algunas historias, que faltando al intento con que se escriuieron, cubren con adulaciones verdades. [...] siempre se halla en ella la verdad desnuda de lisonja [...] que a los entendidos moderados entretiene, a los superiores assombra, a los Principes enseña, y a los Priuados encamina. Siendo este el fin de escriuir (como lo aduertte el discurso del Poema). Otros le dieron el titulo, que nace del fin con que se escriuio, que es *El Principe perfeto, y Priuado Christiano*.¹⁹²

Der Roman ist in dreizehn Bücher gegliedert und ist typischerweise reich an Nebengeschichten, die hier sehr markant mit der Haupthandlung kombiniert werden. Eustorgio, junger Erbe des russischen Throns, ist auf der Flucht vor den Mordversuchen der Thronregentin, seiner Tante Herzogin Juana, als er zufällig der Clorilene begegnet, deren Schönheit trotz ihrer von Eustorgio durchschauten männlichen Aufmachung als Carloto den Protagonisten sofort in Liebe bewegt. Als er dank eines Volksaufstands seinen rechtmäßigen Platz als Herzog einnimmt, heiratet er jedoch im Interesse des staatlichen Wohlergehens die perfide und deutlich ältere Juana. In der ersten Buchhälfte muss er zahlreichen Intrigen der Juana trotzen, die auch Clorilene/Carloto treffen: Betrug, Mordversuche, Entführungen, bei denen Eustorgio immer heimlich versucht, Gerechtigkeit walten zu lassen, um Skandale zu meiden, bis Juana letztendlich einen Selbstmord inszeniert, um nach einem gescheiterten Putschversuch dem Todesurteil zu entgehen. Erst dann, im sechsten Buch, beginnt die Liebes-Irrfahrt der Protagonist:innen, denn Juana hat Carloto entführt und Eustorgio begibt sich auf ihre (,seine‘) Suche, obwohl dies als Suche nach der vermissten Gattin getarnt wird. Der Weg führt durch etliche Länder sowie bis über den Atlantik hinaus: Die genretypischen Unbilden umfassen mitunter Liebesdreiecke und Eifersüchte, aber auch den Zusammenstoß mit den Machthaber:innen fremder Länder, sowohl in der ‚barbarischen‘ Neuen Welt als auch mit der Justiz im ‚zivilisierten‘ Europa. Mit Carloto-Clorilene nach Russ-

190 So González Rovira (1996), 312.

191 S. Suárez de Mendoza y Figueroa (1629), fol. ¶v^v-vi^v.

192 Ebd., fol. ¶vi^r. Hier ist noch einmal auf den Erfolg der *Argenis* hinzuweisen, die ab 1621 im lateinischen Original und ab 1626 in der spanischen Übersetzung zirkulierte und die ebenso als Fürstenspiegel bzw. als Literatur *ad usum Delphini* konzipiert war. S. 5.2.1.

land zurückgekehrt, muss sich Eustorgio nicht mehr Juana stellen, die vor ihrem plötzlichen Krankheitstod ihre Sünden bereut hat, sondern einem kalabrischen Usurpator, der die Macht zu ergreifen versucht. Als auch dieser Gegner besiegt und Eustorgio gekrönt wird, ist Clorilenes Leben noch von einem Gerichtsfall mit Todesurteil bedroht, der aber durch Enthüllung der letzten Details ihrer Geschichte aufgelöst wird, sodass das Paar endlich heiraten kann.

Der Titel mit seinem Zusatz und die Grundstruktur mit der Geschichte der Liebenden deuten auf die Vorlage der *Aithiopika* und von *Persiles y Sigismunda* hin, wie auch einzelne Elemente suggerieren; wie etwa das Maltuch mit dem Porträt der Heldin oder die atlantische Insel, auf der Menschenopfer praktiziert werden, die dank der Ansprache der Clorilene abgeschafft werden. Auch liegt ein Einfluss von Barclays *Argenis* mit ihrem politischen Schwerpunkt nahe. Der Stoff der Usurpation am russischen Hof entstammt indes allem Anschein nach der Geschichte von Boris Godunow und Dmitri Iwanowitsch, wie diese aus dem vierten Teil der *Historia pontifical y católica* des Luis de Bavia (1613) zu entnehmen war und wie sie auch Lope in *El Gran Duque de Moscovia* (1617) dramatisch verarbeitet hatte. Diese Geschichte liefert auch die Vorlage für die zahlreichen Wiedererkennungsmerkmale, die für die Identifikation des rechtmäßigen Erbes zum Einsatz kommen und die zugleich – gemeinsam mit anderen Objekten wie Büchern, Medaillons und Ringen – an den generischen Topos der Kennzeichen im hellenistischen Roman anknüpfen.¹⁹³

Als *helenizante* ist die *Historia moscívica* unter anderem deshalb ungewöhnlich, weil die Irrfahrt der Protagonist:innen nur die Hälfte der Erzählung einnimmt. Fernerhin weicht der Text vom Modell darin ab, dass beide Liebende vor der Vermählung bereits verheiratet waren und – im Falle des männlichen Helden – nicht keusch: Eustorgio geht aus rein realpolitischen Gründen die Hochzeit mit der Tante ein, und aufgrund deren Intrige zeugt er zudem ein Kind mit Aurelia, das aber kurz daraufhin stirbt; Clorilene war in ihren ersten Mann Leoncio verliebt, den sie zu Beginn versehentlich tötet, blieb dennoch stets jungfräulich; die Beziehung zu Riselo geht sie nur aus Gehorsam gegenüber dem Willen des Vaters ein. So weicht der Roman vom hellenistischen Muster ab und die Zentralität des Politischen steht freilich in einem Spannungsverhältnis zur Geschichte einer Liebe, die Widrigkeiten trotz. Dennoch bildet diese den Fokus des Romans, trotz starker Perspektivierung auf den männlichen Protagonisten und neben der Ermächtigung Eustorgios zum (guten) Souverän.

Hinsichtlich der Lokalisierung markiert bereits der Titelzusatz deutlich, dass es sich um das für die Leserschaft exotische Setting Russland handelt, obwohl dieses durch die Rolle der spanischen Familie des Leoncio und dadurch, dass alle Gemeinschaften und Dynastien nachdrücklich als ‚katholisch‘ bezeichnet werden, ‚gezähmt‘ wird. Neben Russland und Schweden führt dann die Reise auf der Suche nach der Geliebten durch Frankreich (Marseille und Paris) und über den Atlantik, wobei im neunten Buch die Wiederbegegnung von Eustorgio und Clorilene

193 S. Van Praag (1939), 243–246 sowie González Rovira (1996), 311–316.

auf einer der ‚wilden‘ Westindischen Inseln stattfindet, die immer noch der heidnisch-römischen Religion folgt. Im zehnten Buch reist das Paar auf der Rückfahrt über Andalusien und erreicht den Madrider Hof; im elften Buch gibt die Begegnung mit einem venezianischen Botschafter Anlass für ein Lob der Orthodoxie des spanischen Monarchen.¹⁹⁴ Der wechselnde Schauplatz zwischen der Regentschaft in Moskau und der Irrfahrt im Ausland bietet sich für ein Spiel mit der Dialektik von Eigenem und Fremdem an: Im Inland – das den Leser:innen dennoch fremd ist und dem Erzähler die Gelegenheit gibt, in eine gelehrte Einlage über die Geschichte Russland auszuschweifen¹⁹⁵ – ist Eustorgio weitgehend an der Macht, hat diese jedoch noch nicht gänzlich übernommen, da ihm die Lösung zahlreicher Rätsel und Intrigen um Juana und Clorilene entgeht und ihm das Wissen fehlt, sowohl um die Macht zu festigen und zu legitimieren, als auch um in der richtigen Weise zu regieren, sodass er fast der Versuchung unterliegt, auf sein Erbe zu verzichten und in der Wildnis zu leben.¹⁹⁶ Im Ausland ist er indes den bekannten Gefahren ausgesetzt, die Reisende befallen können. Besonders von Interesse ist die Notwendigkeit sich auszuweisen und die eigene Abstammung und Position belegen zu müssen. Zudem zeigt sich an den Fällen von Paris und Madrid, dass der Fürst die Fähigkeit zum Umgang in unterschiedlichen königlichen Höfen beweisen muss.¹⁹⁷

Auch in dieser Hinsicht überrascht es nicht, dass Stand und Status zentrale Themen der Erzählung bilden. Wie bei den *Aithiopika*, bei Cervantes, *Semprilis* sowie *Angelia y Lucenrique* ist der Protagonist kein bloßer Kleinadliger, sondern Herzog und sogar Thronerbe. Als Handlungsgenerator sind die Behauptung und Verteidigung seiner Position genauso wichtig wie die Liebesgeschichte, zu der sie oft in Konflikt geraten. Die Abstammung der Clorilene ist etwas undefinierter: Ihr Vater Mauricio – wie sich herausstellt, Großvater Eustorgios und in einem späteren Moment Statthalter des jungen Thronanwärters – ist schwedischer Adliger und Grundbesitzer.¹⁹⁸ Ihr schweres Schicksal, das sie dazu zwingt, ihren Ehemann zu erschießen, einen Großteil der langjährigen Geschichte in männlicher Aufmachung zu erleben und in Verwicklungen zu gelangen, durch die sie beinahe der Kapitalstrafe erliegt, stellt eine der Hauptfragen des Romans dar, die erst im letz-

194 S. Suárez de Mendoza y Figueroa (1629), fol. 119^v–120^v.

195 S. ebd., fol. 74^r–76^v. Dazu kommt im Text die Frage des Plurilinguismus, welche auch in *Semprilis y Genorodano* thematisiert wird. S. Losada Palenzuela (2020b).

196 S. Suárez de Mendoza (1629), fol. 45^v–50^r.

197 Ein Beispiel ist die Ausweisung mit dem genealogischen Buch, das er in Stockholm von der Mutter erhält und dass seinen *Fall* – „Es el caso“ – schildert, s. ebd., fol. 66^v–74^r.

198 Das Buch der Celidora, Mutter des Eustorgio, verrät, dass sich der König Basilio als einfacher Hirte in den Ländereien des Mauricio ausgegeben hatte, um unbeschwert in ihrer Nähe sein zu dürfen (s. ebd. 1629, fol. 66^v) – die Destitution scheint in der Familie zu liegen. González Rovira (1996), 315 (Anm. 14) sieht in der Figur des Mauricio eine Inspiration durch die gleichnamige cervantinische Figur aus Irland, die die eigene Tochter ebenso nicht an den Richtigen verheiratet. Dies scheint umso plausibler, als der schwedische Mauricio auch Hellseher ist und sich, wie sein cervantinischer Namensvetter, mit Astrologie befasst. Vgl. Van Praag (1939), 243–246.

ten Buch gemeinsam mit ihrer Vorgeschichte geklärt werden, wodurch auch ihre *peregrinación* endet.

Beide Held:innen werden in tendenziell idealisierenden Zügen dargestellt, obwohl diese mitnichten statisch sind: Clorilene emanzipiert sich von der unglücklichen Verwicklung mit Riselo, die sie rein aus Respekt vor ihrem Vater eingegangen war, während Eustorgio im Laufe des Romans einen Lernprozess durchläuft, der ihn als christlichen Regierenden vervollkommnet. Auch sind seine Züge weniger ungetrübt als die, die im Modell üblich sind: An mehreren Stellen manipuliert er zweckgemäß die Wahrheit, teilweise sogar mit expliziter Legitimation weißer Lügen;¹⁹⁹ zudem harmonieren die grotesken Merkmale, die ihn als Erbe wiedererkennbar machen, nicht mit der traditionellen Schönheit des Helden.²⁰⁰ Bezüglich Eustorgios Qualitäten als guter Herrscher, der Staatsraison und politisches Geschick vor die eigenen Wünsche stellt, ist die Figur des weisen Mentoren Pigmerio von Interesse, der mit seinem Rat den Protagonisten stets zum Richtigen bewegt, die Zuweisung hoher Posten aber immer ablehnt, weil das Regieren Verantwortung des Königs und nicht seiner Favoriten sein sollte. Die Rolle des exemplarischen „*valido christiano*“ soll sich entsprechend in der Beratung und in der indirekten Lehre erschöpfen, wie diese Pigmerio mitunter mithilfe gelehrter Exkurse ableistet.²⁰¹

Somit stehen die Geschichten beider Hauptfiguren weit über die Irrfahrt hinaus im Zeichen der *peregrinación*: Als Fremde in Russland und allein mit ihrem Geheimnis befindet sich Clorilene nach dem Verlust ihres geliebten Ehemannes in steter Gefahr, während sich Eustorgio zwar meist in der Heimat und weitgehend an der Macht befindet, seine Lage dennoch bis zur Klärung der letzten offenen Fragen, die seinen rechtmäßigen Platz und sein Leben bedrohen, immer prekär bleibt – wie der Text von den ersten Passagen an vermittelt. Die Narration beginnt nämlich abrupt:

Entre espesas y anticipadas tinieblas huyó el Sol, quedó la noche emula del horror, y madre de los miedos: concurrieron con ella ceños y enojos de los cielos, que por nubes densas, y enconadas, de varios y encontrados ayres embestidas, agua despiden, y piedra tanta arrojan, que los arroyos secos, excediendo sus márgenes, y haciendo de los llanos continuadas lagunas, sus hinchadas y espumosas olas, compelidas del viento, con las mismas nubes competían. Lo espantoso de los relampagos, lo tremendo de los truenos, el bramar de los vientos, el gemir de los montes, el aullar de las fieras (que a sombra de las tinieblas, dueños de la montaña se hizieron) causaua miedo al mas cursado en ella. Mas saliendo al encuentro el esfuerço a los

199 Vgl. ebd., 254 f.

200 S. González Rovira (1996), 320–324, der dieses Störellement auf einen allgemein barocken *feísmo* zurückführt, welcher auch in der berüchtigten Passage der Beschreibung verwesender Leichen zum Ausdruck komme.

201 Bspw. mit den Überlegungen zur Schönheit, mit denen er die Ratsamkeit einer Ehe mit Juana darlegt. S. Suárez de Mendoza (1629), fol. 23^v. Zur Figur des *valido* s. González Rovira (1996), 325–327 sowie Losada Palenzuela (2021), der auf den Ethnotyp des ‚Polen‘ als exemplarischer Vertrauter des Königs verweist, welchen *Eustorgio y Clorilene* mit *Semprilis y Genorodano* gemeinsam hat und wobei politische Lehre und Nationalcharaktere verbunden werden.

temores, correspondio [sic] el valor del tierno Duque Eustorgio al rigor de la furia cruel, y no esperada del fracaso. Y aunque al parecer desigual a sus fuerças no bastò a executar lo que la tirana crueldad de la Infanta Iuana su tia auia intentado, y no conseguido. Yua malvestido y descalço, que la prissa en la fuga no dio lugar a preuenirse contra la fuerça de los contrastes, que en caminos tan asperos, inusitados y fragosos, deuián presumirse. Mas la industria de Pigmerio su Ayo y Maestro, acudío, si a consolar su señor, tambien con vnas pobres abarcas a sus Reales y delicadas plantas, que hizo del sombrero, con que sus canas venerables cubria. Assi reparado contra las espinas de los cardos y abrojos, que baxo de las aguas se ocultauan, pudo hazer retiro aquella noche para no ser hallado, si el discreto y leal engaño que por el Castellano Alberto quedaua hecho se descubria. Hallòse cerca de vna crecida y eleuada peña, y en vna estrecha cauidad hizo Eustorgio asiento abrigado [...] ²⁰²

Gemeinsam mit dem *gracioso* Rugiel und dem weisen Mentor Pigmerio ist der Herzog ohne Vorbereitung von seinem Zufluchtsort in einer nahen Burg in die stürmische Nacht geflohen. Die Gemeinschaft muss sich kaum bekleidet, barfuß und ohne Licht durch unwegsames, überflutetes Land schlagen. Rugiel beklagt, dass ihnen das Wasser „bis zur Gürtelhöhe“ reiche und dass sie dem Hungertod nahe seien. ²⁰³ Das Land, das sie durchkreuzen, sei so überflutet, dass er es mit dem Meer vergleicht; wie Heilige liefen die drei barfuß – mit dem Unterschied, dass die Heiligen *über* das Wasser und sie indes *im* Wasser gingen. ²⁰⁴ Am Folgetag, nachdem der Herzog ein provisorisches Obdach gefunden und eine wilde Wölfin gezähmt hat, hört er das Schießen von Hakenbüchsen und trifft auf die „spanisch gekleidete“ Carloto-Clorilene, die in einer *Aithiopika*-ähnlichen Szene den sterbenden Leoncio verzweifelt in den Armen hält. ²⁰⁵

Auch hier knüpft der Auftakt mit seinen Sturm- und Meeresbildern an den Schiffbruch-Komplex der *helenizante* an. Im Unterschied zu den Vorgängern wird der Protagonist dennoch nicht fremd gehalten: Wir erhalten sofort zumindest die Eckdaten über ihn und sein Gefolge sowie über die Vorgeschichte; auch die *secuencia de enlace* zu Eustorgio erfolgt kurz darauf, im zweiten Buch – ein Kontrast zu der als Fremde stilisierten Clorilene, deren Wechselfälle nur stückweise und dann erst gen Ende des Romans im dreizehnten Buch endgültig geklärt werden. ²⁰⁶

Wenn auch im Text Spannungserzeugung und Verwunderung nicht über die Verschleierung der Identität operieren, so werden sie trotzdem mit anderen Mitteln erzielt: Die Erzählstimme parzelliert die Informationen über die Intrigen, die zu dieser extremen Lage geführt haben, sodass die bloß erwähnten Hintergründe nur als Anreiz zur weiteren Lektüre dienen. Klar bleibt indes, auch durch die Rede

202 Suárez de Mendoza (1629), fol. 1^{r-v}. Der etwas geschwollene Stil der ersten Passagen lässt nach wenigen Seiten nach.

203 S. ebd., fol. 2^{r-v}.

204 „Vna vez pensè morir en el castillo, y tantas quantos passos he dado en el camino, oido dezir que ay quien naegue por la tierra en seco; mas no quien ande por la mar sino santos; y esta noche nosotros, ellos a pie enjuto, y nosotros el agua hasta la cinta“ – ebd., fol. 2^r.

205 S. ebd., fol. 3^{r-6f}. Der Name des Leoncio und die Zähmung des Wildtiers zu Beginn des Romans erinnern an *Semprilis* y *Genorodano*.

206 S. ebd., fol. 13^r bzw. 145^v–146^r. Vgl. González Rovira (1996), 317 (Anm. 20).

des Rugiel, dass es sich hier um den Sturz und um die Destitution eines Hochgeborenen handelt: Gerade die klare Bekundung des Ranges des Protagonisten schärft den Kontrast zur miserablen Lage der Flucht, des Verrats und der Verfolgung, in der er erstmalig präsentiert wird und in der er sich auch der Geliebten, nämlich als „prodigio de desdichas“, vorstellt.²⁰⁷

Selbst diese Kernfrage der Destitution lässt aber der theologisch-politische Diskursivierungsimpuls nicht unberührt. Schon vor der gezähmten Wölfin wie auch bei anderen Gelegenheiten liest Pigmerio nämlich die Schicksalsschläge des Protagonisten im Lichte der göttlichen Vorsehung: „Ya presumo, señor, que tus trabajos son para manifestar en ti el Señor su gloria“; „Advierte que el que empieça a padecer, se ha de disponer a padecer mucho, porque las aduersidades no vienen solas“; „auiendole escogido el Autor de la naturaleza para Principe perfeto, cierto era, que le auia de purificar en el crisol de los trabajos, para que [...] quedasse, no solo perfeto para si, sino dechado, exemplar y protothipo de Principes muy perfetos“.²⁰⁸ Die *peregrinación* des Protagonisten dient dem Lernprozess des christlichen Fürsten und erfüllt somit den göttlichen Willen sogar stärker als in den Texten, in denen eine Pilgerfahrt stattfindet – schließlich braucht Eustorgio nicht das Pilgergewand anzulegen, denn er tarnt die Gründe für seine Irrfahrt anderweitig, indem er angeblich die Gemahlin Juana sucht. Außerdem ist es wiederum die göttliche Vorsehung, die die Handlungsstränge so fügt, dass sich das Paar entgegen aller Erwartung auf der ‚westindischen‘ Insel wiederbegegnen kann.²⁰⁹

Somit qualifiziert sich bei *Eustorgio y Clorilene* die breit begriffene Peregrination dezidiierter als in allen *helenizantes* als Moment des Lernens – zumindest für den männlichen Protagonisten, dessen Rangverlust unter anderem auch die Form einer freiwilligen Absage annimmt, als er sich im fünften Buch in den Wald zurückzieht. Dies resultiert in einer wichtigen Etappe für seine Entwicklung und wird mithin diskursiv aufgefangen – das funktioniert aber nur, wenn sie auch temporär bleibt.²¹⁰ Die Betonung der Lernqualität des erzählten Geschehens spiegelt sich schließlich im Umgang des Textes mit Gelehrsamkeit, denn ähnlich wie Pigmerio hält der Roman ein breites Spektrum an Wissen für die Leserschaft bereit. Von den Beispielen antiker Ehen im dritten Buch über den Wert des Lesens von *historias* im vierten und die Pflichten der Fürsten im fünften bis hin zur Notwendigkeit für Regierende, sich nicht von astrologischen Vorhersagen leiten zu lassen, im sechsten Buch sowie den bereits erwähnten Exkursen zur Schönheit und zu Russlands Geschichte bleibt *Eustorgio y Clorilene* Amyots Verständnis

207 S. Suárez de Mendoza (1629), fol. 6^r.

208 Ebd., jeweils fol. 3^v, 8^r und 8^v.

209 S. ebd., fol. 93^r; vgl. González Rovira (1996), 317–319.

210 S. dazu Van Praag (1939), 244 sowie González Rovira (1996), 320 (Anm. 26) zum lang anhaltenden Einfluss der *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) sowie *Relox de principes* (1529) des Antonio de Guevara.

einer königskonformen Eloquenz treu, die es durch unterhaltsame Erzählungen durchaus zu kultivieren gilt.²¹¹

5.2.1.10 Gómez Tejada, ‚León prodigioso‘ / ‚Entendimiento y Verdad‘

Politische Destitution steht auch im Zentrum von *León prodigioso* des Cosme Gómez Tejada de los Reyes, obwohl hier der Text durch die Wahl eines Löwen als antonomastischem König der Tierwelt keine historisierende, sondern eine allegorische Fiktion darstellt. Dahingegen ist Tejadas zweiter Roman *Entendimiento y Verdad, amantes filosóficos*, der wie der *León* mit der Darstellung von Schlachten zwischen gegnerischen Reichen die private Dimension des hellenistischen Romans verlässt, weniger auf königliche Figuren zentriert, weil die Figuren allegorisch für menschliche Eigenschaften und Vermögen stehen und weil der Text in einer menscheitsgeschichtlichen Dimension angesiedelt ist, deren transzendente und kosmische Reichweite weltliche Mächte wie das Königtum in den Hintergrund stellt.

Cosme Gómez Tejada de los Reyes (1593–1648) stammte aus einer Toledaner Ärztesfamilie, der eine jüdische Abstammung nachgesagt wurde – sowohl im Fall des Vaters Juan als auch in jenem der Mutter Susana de Villafranca. 1613 schloss Cosme ein Studium der Freien Künste in Alcalá ab, dem 1616 der Abschluss in der Theologie an der Universität folgte. Dort studierte er mit Baltasar de Céspedes, Schüler des Fray Luis de León und Autor eines *Discurso de las letras humanas llamado El humanista* sowie einer *Ars poética* und anderer Werke. Nach der Weihung als Zisterzienser zog Gómez Tejada kurz nach dem Studium nach Talavera, wo er 1627 Kaplan der Madres Bernardas im Kloster der Inkarnation wurde. Neben diesem Posten, den er bis zum plötzlichen Erstickungstod 1648 hielt, bekleidete er im Laufe seines Lebens verschiedene Funktionen im Klerus von Talavera und verfolgte verschiedene Unterfangen im Kulturwesen. Zu Lebzeiten veröffentlichte er, bis auf den *León*, dennoch recht wenig: Die Abhandlung *El filósofo* wurde erst 1650, die Sammlung von *loas* und *autos sacramentales Nochebuena* erst 1661 gedruckt, seine *Historia de Talavera* sowie die *Relación de las inundaciones de Talavera* blieben unveröffentlicht, seine *comedias* gingen gar verloren. Auch seine zweite helenizante – *Entendimiento y Verdad, amantes filosóficos* – wurde erst 1673 von seinem Bruder Francisco, stellvertretendem Oberrichter und Stadtratsmitglied auf Lebenszeit in Talavera, posthum gedruckt.²¹²

León prodigioso (1636, Genehmigung von 1634) wird im Titel nicht ‚historia‘ genannt, sondern trägt die kuriose Bezeichnung „apologia moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político“. Der Bezug dieser „unterhaltsamen und nutzbringenden Apologensammlung“ scheint eher Äsop als

211 S. oben, 3.1.

212 S. Madroñal Durán (1991).

Heliodor zu sein, der nirgends genannt wird.²¹³ Das Titelbild zeigt im oberen Bereich den Wappenschild der Familie – eine dreitürmige Burg, aus der zwei Stiere heraustreten –, Heraklit und Demokrit auf seitlichen Sockeln, die die pessimistische Inschrift „Omnia misera, inepta omnia“ ausstellen, sowie einen Löwenkopf im unteren Bereich, versehen mit einer Schriftrolle, auf der ein salomonisches Sprichwort steht: „iustus autem quasi leo confidens, absque terrore erit“ (Prov. 28.1).

Die erste Druckgenehmigung durch den Jesuiten Francisco de Macedo, Lehrstuhlinhaber für Chronologie in Madrid, lobt insbesondere die Organisation einzelner, episodischer Apologen um eine einheitliche Handlungsachse und um eine Heldenfigur.²¹⁴ Die zweite *Aprobación* durch den (mit Francisco de Quintana befreundeten) José de Valdivielso lobt indes vor allem die Erudition des Autors und seine lehrreichen Allegorien, unter anderem das *Poema de la nada*, das als Kernstück des Werkes verstanden wird.²¹⁵ Nach den lateinischen Epigrammen des Juan de Toledo und des Gómez Tejada selbst folgt die etwas unübliche Widmung an die Stadt Talavera de la Reina, die als „Reina de Castilia“ an das Königthema knüpft und deren gepriesene Großzügigkeit gegenüber dem Autor durch den Verweis auf das *De beneficiis* des allgegenwärtigen „antiguo español“ Seneca illustriert.²¹⁶

Die Vorrede dreht sich um die Unmöglichkeit, die Leser- und Zuhörerschaft eigener Werke im Vorfeld zu bestimmen und möglichen Vorwürfen somit vorzubeugen – vor allem durch jene, die ohne jegliche Kenntnis des Textes diesen dennoch kritisieren. Kurioserweise impliziert die auktoriale Taxonomie möglicher Rezipient:innen auch das Argument, dass Quellenangaben zum im Roman enthaltenen Wissen zwecklos seien, weil Gelehrte sie nicht brauchen, während sich Ignoranten dafür nicht interessieren. Nichtsdestoweniger zählt bereits die Vorrede nicht weniger als sieben kursiv hervorgehobene Zitate klassischer Autoren, deren Provenienz auf den Seitenrändern gebührend vermerkt ist. Das Werk, das Gómez nach eigener Behauptung der Unterstützung des über zwanzig Jahre zuvor verstorbenen „Maestro Céspedes“ sowie der spirituellen Bereicherung durch die Arbeit im Kloster der Bernardas Descalzas verdankt, sei womöglich als Satire zu verstehen – jedoch nicht als Polemik oder persönliche Attacke, sondern als „satira nueva“, wobei die vermeintliche Novität in dem Ziel bestehe, durch das Schelten gemeiner Laster das menschliche Leben zum Besseren zu erneuern.²¹⁷

Der Erzählung im engeren Sinne geht eine Einführung voraus, die die allegorische Logik des Werkes und der vierundfünfzig Apologe darlegt, in die der *León*

213 Zur Frage der Genremischung im Roman s. Lera García (2021).

214 „Apólogos fue de muchos y grandes sabios a lo diuino y a lo humano: el reduzirlos a la vuidad del Héroe es particular inuencion del Autor, que debe ser estimada [...]“ – Gómez Tejada (1636), fol. ¶3^r.

215 Ebd., fol. ¶4^{r-v}.

216 Ebd., fol. [¶5]^r–[¶6]^v.

217 S. ebd., fol. [¶7]^r–[8]^v.

gegliedert ist.²¹⁸ Die Haupthandlung, die den roten Faden der sonst tendenziell episodisch angelegten Sammlung bildet, dreht sich um den mauretanischen Löwen Auricrino, der während eines Jagdausflugs die Löwin Crisaura rettet, in die er sich sofort verliebt, die aber dem Tiger Pardal versprochen ist. Das plötzlich verliebte und schnell verlobte Paar unternimmt eine gattungstypische Liebesflucht, wird aber in einen Krieg zwischen Vögeln und Erdtieren verwickelt, wobei der Löwe naturgemäß zum König der letzteren Faktion ernannt wird. Nach einer ersten Trennung erliegt Auricrino scheinbar einem von Pardal entsandten Ungeheuer, während der Tiger Crisaura entführt. Nun muss der König, der den Angriff doch überlebt hat, gemeinsam mit treuen Gefährten wie dem Windhund Lebel, dem Schwan Cisne und dem Flecklöwen Pardalín auf der Suche nach der Geliebten verreisen. Nach etlichen Widrigkeiten rettet Auricrino schließlich Crisaura vor der Ehe mit Pardal, überlebt mit ihr einen letzten Schiffbruch und einen weiteren Scheintod auf dem Heimweg und kann sie endlich heiraten.

Auf das eigenartige Werk legte Tejada offensichtlich großen Wert, wie die typografisch sehr sorgfältige Gestaltung suggeriert. Es erntete dennoch wenig Erfolg und wurde nicht wiedergedruckt – die Fortsetzung, die der Autor bereits 1636 im Prolog zum *León* ankündigte, sollte sein Erstroman gut rezipiert werden, veröffentlichte er nie. Erst fast vierzig Jahre später, knapp zwanzig Jahre nach Tejadas Tod, erschien sie als *Segunda parte de León prodigioso*, obwohl sie hinsichtlich des Erzählstoffes nichts mit dem Erstroman gemeinsam hat. Wie der eigentliche, wesentlich kleiner gedruckte Untertitel verrät, handelt sie von *Entendimiento y Verdad, amantes filosóficos*, wobei die Allegorisierung des Liebesujets nicht die Form einer Fabel mit Tieren, sondern einer Psychomachie annimmt.²¹⁹

Die Kontinuität zwischen *León* und *Entendimiento y Verdad* stellt auch der Zensor Doktor Esteban de Aguilar y Zúñiga fest, indem er auf den gemeinsamen Nenner des allegorischen Verfahrens hinweist, der wie im ersten Teil primär die Belehrung und Anleitung vernünftiger Menschen zum Ziel habe und der in der Fortsetzung aber deutlich gelungener sei; in ähnlicher Weise lobt Alonso Núñez de Castro in der Druckgenehmigung das Werk als unterhaltsam lehrreich, vor allem dank der „peregrina erudición“ seines Autors.²²⁰ Den Text widmet Francisco Gómez dem Pascual von Aragon, Erzbischof von Toledo und Kardinal, Staatsrat

218 S. ebd., fol. [¶1]^r–[¶4]^r.

219 Als *Segunda parte / León Prodigioso* wird der Text auch in den Seitenüberschriften bezeichnet; hingegen ragt zu Beginn der Kapitel der Titel *Entendimiento y Verdad* hervor, den er auch im Prolog zum *León* verwendet hatte: „Hallando empero alguna gracia estos Apologos en los aficionados a varia leccion, me animarè a proseguir otra Historia en prosa poetica, que tengo comenzada, y la intitulo, *Entendimiento y uerdad amantes filosoficos*, assunto nuevo, estilo uniforme [...].“ – ebd., fol. [¶8]^v. Angesichts dieser Formulierung bietet sich die Interpretation an, Gómez habe nicht die Geschichte des *León*, sondern das eigene erzählerisch-allegorische Unterfangen fortzusetzen gedacht. Zu den Problemen und Ambiguitäten des Titels s. González Rovira (1996), 373–375 (Anm. 2).

220 S. Gómez Tejada (1673), fol. [¶4]^r–[¶5]^r.

und Kanzler von Kastilien und ehemaligen Vizekönig Neapels. Wie der Bruder im *León prodigioso* führt auch Francisco Sprüche aus Senecas *De beneficiis* an; interessanterweise wird der Kardinal ausschließlich auf die eigene Rolle als Monarch und Fürst angesprochen und nicht auf religiöse Tugenden, wie die dezidiert transzendente Perspektivierung des Textes suggerieren könnte.²²¹ Der Prolog zum Roman entstammt der Feder des Cosme Gómez selbst und dürfte nicht lange nach der Abfassung des Werkes, also Jahrzehnte vor der Publikation, geschrieben worden sein. Geradezu gespickt von kursiv hervorgehobenen und mit Quellenangaben versehenen Zitaten, verschärft er die bereits im *León* angestiftete Polemik gegen das Publikum, das entweder nur an „vna Nouela, o Comedia, o qual que Historia de amores profanos“ interessiert sei oder sich in akademischer Fachidiotie verzettelte und die Obskurität der *poetas cultos* vorziehe. Die Verspätung der Veröffentlichung des Romans lässt vermuten, dass der *León* auf keine positive Rezeption stieß, sodass die missfälligen Töne der Vorrede nicht nur der Topik der Verachtung des *ulgo* geschuldet sind.²²²

Entendimiento y Verdad ist weniger episodisch als der *León* organisiert, die wenigen Nebengeschichten sind immer auf die Haupthandlung und vor allem auf die Allegorisierung funktionalisiert. Die zwei Paare Entendimiento und Verdad sowie ihre Geschwister Bien und Voluntad müssen ihre Liebe gegen die Feindschaft des bösen Mundo und seiner Schergen behaupten, die sie zu den gattungstypischen Trennungen und Irrfahrten zwingen. Die Auseinandersetzung kulminiert mit der Entführung von Bien und Verdad durch die Armee des Bösen, der eine Schlacht am Hof von Babylon folgt und mit dem Verrat des kriegerisch besiegten Mundo, der dennoch den Pöbel zur Verbrennung der Liebespaare gemeinsam mit Cuerpo hetzt. Der Roman endet apokalyptisch mit der Intervention Gottes, der die Ungerechtigkeit der Menschen und den Feuertod der Held:innen durch die Herbeirufung des Jüngsten Gerichts vergilt.

Bei den Romanen des Gómez Tejada handelt es sich also um zwei erheblich unterschiedliche Texte; es liegt dennoch nahe, dass der Autor darin eine generische Gemeinsamkeit sah. Die ideale Kontinuität der zwei Romane, die die oben analysierten Paratexte behaupteten, wird verstärkt durch den Parallelismus der zwei Gedichte über *Nada* und *Todo*; beide Werke stellen laut Autor eine Form von „Historia en prosa poetica“ dar, die allen Schätzern der „varia leccion“, also der *varietas*, gefallen dürfte.²²³

Fernerhin greifen beide Texte auf der Handlungsebene das hellenistische Muster der Trennung und Gefährdung eines Liebespaars auf – auch im *León*, obwohl er durch den Titel stärker auf den männlichen Protagonisten fokussiert ist.²²⁴ Im Fall von *Entendimiento y Verdad* liegt neben den „amantes“ des Titels gar ein

221 S. ebd., fol. ¶2^r–¶3^v.

222 S. ebd., fol. [¶7]^r–[¶8]^v.

223 S. Gómez Tejada (1636), fol. [¶8]^v.

224 S. González Rovira (1996), 338 f. zur generischen Einschätzung des Werkes in der (knappen) Forschung.

expliziter Heliodor-Bezug in der Vorrede vor: „He procurado imitar a Heliodoro en los primeros Libros, quanto a sujetos tan diferentes ha sido licito, oxala pudiera auerle imitado en toda la obra“.²²⁵

In der Tat zeichnen die ersten Bücher des Romans jene der *Aithiopika* nach. Der Roman beginnt in den „Gärten der Wonne“, in denen „Verstand“ und „Wahrheit“ dieselbe Szene reproduzieren, die Theagenes und Charikleia am Strand boten: Der schöne Knabe liegt verletzt und mit blutbeflecktem Gesicht in den Armen der betörenden, mit Lorbeeren gekrönten Jungfrau.²²⁶ Nach dem abrupten Erzählbeginn werden die Protagonist:innen durch die von Apetito geführten Banditen festgenommen. Im Gefängnis trifft Verdad auf Consejo, der die Geschichte eines weiteren Liebespaars erzählt: von Bien, Bruder der Verdad, und Voluntad, Schwester des Entendimiento, deren Liebe sich aber der böse Mundo widersetzt. Die Erzählung der Vorgeschichte wird von Apetitos Angriff auf die Heldin und deren Scheintod unterbrochen; fortgesetzt wird sie von Zelo, der sie Simon Misantropos und Consejo in den Büchern zwei bis vier erzählt; nach einer weiteren Unterbrechung erfolgt die *secuencia de enlace* erst in der zweiten Romanhälfte.²²⁷ Der Angriff der Banditen, die Begegnung mit einem anderen Gefangenen, der zum intradiegetischen Erzähler wird, der Scheintod der Heldin und die fast priesterliche Rolle des wichtigsten intradiegetischen Erzählers Zelo lassen das heliodorische Modell durchscheinen.²²⁸

Auffällig ist an dieser Konstellation die komplette Abwesenheit des Schiffbruch-Komplexes, der sonst in allen bisherigen *helenizantes* in unterschiedlichem Maße zu verzeichnen war – idyllische Landschaft und strahlendes Wetter bilden hingegen einen krassen Gegensatz zur Tragik der Szene.

Yazia en los jardines del deleyte vn gallardo iouen, cuya hermosura en bano la muerte solici-taua borrar con sangre de sus heridas, porque como leues nubecillas, quando intentan deslucir la del Sol, quedan mas bellas, y èl no del todo oculto, assi à la sangre hizo rosicler la luz vital, que en su Ocaso resplandecia. Sentada en el verde prado estaua vna doncella, de tanta belleza, que a no ser humana, la del mancebo, dixera, que la igualaua, pero excediala en grado mas que heroico, por ser perfeccion Diuina. Con la siniestra mano le sustentaua la cabeça, inclinandola al corazon; y con la diestra (dexando caer al suelo una victoriosa palma) le limpiava el sangriento sudor, bañandole primero en lagrimas, que dulcemente amorosa derramaua. Sus sienes ceñia Corona de Laurel, y la talar vestidura blanca testificaua su pureza: mejor, que del oro, bordada de sus cabellos, rayos del Sol, insignia, y symbolo de su grandeza que la Verdad siempre es vna, y siempre refulgente.²²⁹

Auch das Spiel mit der Informationsvergabe wirkt stark reduziert: Die klare allegorische Struktur und die sprechenden Namen kontextualisieren die Szene für die Leser:innen und geben sofort die Identität der Hauptfiguren preis. Zudem liefern die Kapitelüberschriften wesentliche Informationen zu den Akteur:innen und dem

225 S. Gómez Tejada (1673), fol. [¶8]v.

226 S. ebd., 1 f.

227 S. ebd., 185.

228 Vgl. González Rovira (1996), 374–379.

229 S. Gómez Tejada (1673), 1 f.

Verlauf der gesamten Bücher, sodass die spezifische Leistung der heliodorischen Erzählstruktur konterkariert wird, wie auch der Autor in der Vorrede anmerkt: „Y para ilustrar lo possible este Poema, por su naturaleza dificil, no por el estilo, pongo los argumentos de cada Libro, luzes q[ue] van delante; lo qual aunque relaxa la suspension, juzgo tolerable inconveniente“.²³⁰

Der abrupte Einstieg charakterisiert auch den *León prodigioso*, dessen Vorgeschichte weitaus linearer erzählt wird, mit einer einzigen Analepse über die Apologen sechzehn bis zweiundzwanzig und mit der Anschlusssequenz bei etwa einem Drittel des gesamten Romans.²³¹ Auch wenn hier jeglicher Bezug auf Heliodor fehlt, wirkt die Gestaltung der Anfangsszene nach der Reihe der bereits analysierten *helenizantes* vertraut:

Rompian confusamente el aire mortales silvos, y formidables rugidos; terror estos; horror aquellos natural de las fieras; y todos viua imagen de la muerte. La noche se lisongeo dia, el dia se temio noche, por que sus tinieblas huyeron vencidas de continuos incendios, resonando espantosos truenos por el Orizonte. Los vientos que vitoriosos combatian arboles, peñascos, y edificios boluieron tambien contra si, obligados de forçosa influencia, las ciuiles armas. Turbose el mar desde sus hondos assientos, que prouocado a campal batalla bramaua colerico. Dieronle socorro las nubes con fuerças no desiguales de rios, que vertian, contra violentos volcanes que abortauan. [...] Vn feio temor enflaquecio las fieras mas indomitas, penetrando, y discurrendo lo intimo de sus huessos: expuestas a la inclemencia del tiempo perdieron su fiereza, ocultas en cauernas, aun no se confiaron seguras. Y en tal estruendo y confusion, el noble Auricrino, valeroso Leon Africano yaze en la arena, el cuerpo oprimido dela escamada cola de vn dragon horrible, que con vna buelta le impidia la respiracion, mientras el generoso animal con sus vñas abria camino al aire no ya vital, rasgando boca y cuello a la torpe fiera. [...] quiso el cielo piadoso embiar su luz, la qual permitio al fiel Escudero Pardalin, Leon de la Mauritania, dexar el abrigo de vn escollo, defensa oportuna en la tempestad, que a sombra de la noce le salteò, y siguiendo los tristes acentos vio al Leon en este aprieto. Apresurose a darle fauor, aunque tarde, porque volando con alas de viento vna hinchada ola, a quatro passos del socorro hurtò a la tierra aquel nuevo Geminis, compuesto de Leo, cabeça y cola de Dragon.²³²

Es wird sich später herausstellen, dass Auricrino das Ungeheuer und die Sturzsee überlebt hat und seine *peregrinación* weiterführen wird, über deren Hintergründe wir rückblickend informiert werden.²³³

Im Anschluss an die Einstiegsszene begibt sich der Flecklöwe Pardalín zum Rat der Wildtiere, um das scheinbare Ableben des Königs anzukündigen und die Suche nach einem Nachfolger zu eröffnen, der sie im Krieg gegen die Vögel des tyrannischen Adlers anführen wird. Die Tiere durchsuchen den Strand nach der Leiche des Löwen und stoßen, unter den gestrandeten Relikten des Sturmes, auf die Meerkatze Monigrando, die Schiffbruch erlitten hat. Monigrando gibt sich als König der Affen und als Abgesandter Gottes für die Übernahme der Krone aus

230 S. ebd., fol. [¶8]^v.

231 S. Gómez Tejada (1636), Ap. 22, fol. 205^r.

232 Ebd., Ap. 1, fol. 4^{r-v}.

233 S. ebd., Ap. 16, fol. 91^r–114^v.

und wird in der Tat zum neuen König ernannt.²³⁴ Der empörte Erzählerkommentar und seine Tirade über die Fortuna verdeutlichen, dass die Krönung nicht legitim ist, sodass sich der plötzliche Aufstieg des trügerischen und von Natur aus kläglichen Habenichtes dem Absturz des vortrefflichen Adligen verdankt, welcher wiederum einen reinen Zufall darstellt oder zumindest keiner menschlichen Logik entspricht.²³⁵

Der rechtmäßige König hat also eine radikale Form der Destitution erlitten, die womöglich im Tod kulminiert ist. Dies geschieht am Strand und durch einen Seesturm, in dem zugleich ein Elender sein unverdientes Glück gefunden hat. Wie auch die Tirade des Pardalín und der Füchsin über die Launenhaftigkeit des Meeres gleich im Anschluss an die oben zitierte Passage noch einmal verdeutlichen, bilden Zufall, Unvorhersehbarkeit, extreme Einbuße, Seesturm und Schiffbruch auch in diesem Text einen einzigen und sehr bildlichen Zusammenhang, der der Leserschaft als solcher gleich vermittelt wird.²³⁶

Trotz der Bildlichkeit dieser Einstiegsszenen bedingt die allegorische Anordnung der Texte erwartungsgemäß, dass das Setting äußerst abstrakt wirkt. Der *León* spielt zwar im mediterranen Raum zwischen Mauretanien, Sizilien, Griechenland und Spanien, wo die Handlung mit der glücklichen Auflösung kulminiert – das tierische Personal und die Atemporalität der Fabel suspendieren die Handlung dennoch in einem Raum, der noch weniger konkret gestaltet ist als die sonstigen hellenistischen und hellenisierenden Romane. In *Entendimiento y Verdad* sind – bis auf die Ausnahme der Basilika von Nuestra Señora del Prado in Talavera, Schauplatz einer für die Erzählökonomie wichtige Begegnung – die meisten Orte allegorisch konstruiert; in zeitlicher Hinsicht deckt sich der Roman außerdem programmatisch mit der Geschichte der Menschheit und endet mit dem Jüngsten Tag. Emblematisch erscheint die Szene am Hof des Bösen in Babylon, in der Gómez ein Panorama von Religionen und Häresien anbietet, um dann die Reihen der Professionellen der Wortkunst von Rednern über Anwälte bis hin zu den Dichtern zu kritisieren. Laut González Rovira scheint er in der Allegorie die einzig sinnvolle Option wahrhaften Sprechens gegenüber der Herrschaft des Bösen in der diesseitigen Welt zu sehen; Ausschweifungen über exemplarische Literatur im *León prodigioso* würden dieser Position entsprechen. Dem allegorischen Unterfangen unterliege ein barockes Verständnis der Welt als Illusion und *vanitas*, denen gegenüber gute Literatur eine Ent-Täuschung liefern solle: Daher knüpfe Gómez an eine Erzähltradition an, die sich mit Fragen von Tarnung, Identität und Unzuverlässigkeit der Welt befasst, verleihe dieser aber eine offenkundig

234 S. ebd., Ap. 1, fol. 8^r–10^r.

235 „Quien sino rueda veloz hiziera al Nadir infame de engaños y baxezas, Zenit noble de virtudes, humillando a este, y leuantando aquel con oposicion diametral? Quien sino tu a vn Simio obedeciera Rei, hurtandole a la muerte de sus braços y vn Leon arrojandole en ellos tiranzara corona dignamente poseida? Pero dexando terminos profanos, quexas son inutiles, y pueriles las de su imperio, y vana deidad [...] No siendo fortuna otra cosa, que accidentes de sucessos inopinados, en los que con eleccion obran por algun fin“ – ebd., Ap. 1, fol. 10^r).

236 S. ebd., Ap. 1, fol. 4^v–5^r.

künstliche Wendung, die keinen Schein der Wirklichkeit zu simulieren versucht, sondern die eigene Fiktionalität offen lege, ohne jedoch das Wundersame zur Stiftung ungezügelter Imagination zu mobilisieren, sondern unter strikter Bewahrung moralischer *gravitas*.²³⁷ Stimmt diese Lektüre, dann steht Gómez Tejadas platonisch anmutende Poetik, die die eigene Fiktionalität durch und durch exhibiert, diametral entgegengesetzt zu Lopes neoaristotelischer Strategie des offensiven Wirklichkeitsbezugs. An der zentralen Stelle des Scheintods der Crisaura figuriert interessanterweise unter dem Personal jene Kirke, die bei Lopes *Peregrino* als eines der Merkmale exzessiver Imagination aufgelistet war.²³⁸

Entsprechend sind auch die Figuren im gesamten narrativen Projekt des Gómez grundsätzlich keine Individuen, sondern sie besitzen symbolischen Charakter, ob kraft ihrer sprechenden Namen (*Entendimiento y Verdad*) oder durch die Qualitäten, die mit ihrer Tierart assoziiert sind (*León prodigioso*). Stärker als in den anderen *helenizantes* sind Tejadas Hauptfiguren mit ritterlichen Zügen konnotiert, die sie den Protagonisten der *caballerías* annähern. Schon in der ersten Szene kämpft der „valeroso“ Auricrino, unterstützt von seinem „treuen Schildknappen“, gegen niemand geringeren als einen Drachen, der vom Adler-König entsandt ist: von jenem Tyrannen also, zu dessen Bekämpfung der Löwe auserwählt worden war. Auch wenn im Text an jener Stelle über die Willkür der Fortuna geklagt wird, suggeriert die Konstellation, dass es sich nicht nur um eine bloße unglückliche Fügung handelt, sondern auch um eine Konsequenz der Heldenhaftigkeit des Protagonisten.²³⁹ Im Fall von *Entendimiento y Verdad* wird die Existenz selbst als Krieg gegen Mundo, Demonio und Carne aufgefasst und die Handlung im Wesentlichen durch Schlachten gelöst. In beiden Romanen handelt es sich schließlich um höchst adlige Protagonist:innen, wobei es sich im Fall des Auricrino gar um einen König bzw. um den Inbegriff des Königtums handelt – was das Ausmaß seiner (politischen) Destitution noch vergrößert. Bei *Entendimiento y Verdad* spiegelt die *peregrinatio* der Protagonist:innen die grundsätzliche Prekariät der diesseitigen Existenz und verkörpert jene allen Menschen gemeinsame *peregrinatio vitae*, wofür offensichtlich nur der apokalyptische Ausgang der Geschichte eine Lösung, ja das ‚glückliche Ende‘ darstellen kann. Die Zentralität der Destitution in beiden Werken verdeutlicht wiederum, dass es bei der Wahl des heliodorischen Musters nicht nur um ein narrativ funktionierendes Modul zur ‚Romanisierung‘ einzelner didaktischer Inhalte handelt (wie die *aprobación* des Francisco Macedo zum *León* oder die Vorrede zu *Entendimiento y Verdad* suggerieren könnten), sondern um den Rekurs auf eine durch die *helenizantes* mittlerweile gut etablierte Tradition, die in der Auseinandersetzung mit dem ‚Fall‘ und mit dem Durchhaltevermögen von Menschen gegenüber widrigen Schicksalen ihren thematischen Schwerpunkt hat.

237 S. González Rovira (1996), 386–389 zu Gómez Tejada (1673), 254–309 sowie González Rovira (1996), 340–347 zu Gómez Tejada (1636), jeweils fol. 96^r–97^r, 205^r, 255^r, 263^r.

238 S. ebd., Ap.46, fol. 301^r–305^r bzw. Lope (2016), 510. Vgl. oben, 4.3.

239 S. Gómez Tejada (1636), Ap.1, fol. 9^{r-v}.

Diesen diskursiviert Gómez Tejada tiefgreifender als seine Vorgänger im Sinne barocken Gedankenguts. Nicht nur wird im *León* die Macht des Schicksals – das immer Gefahr läuft, als Zufall verstanden zu werden – dezidiert als im Einklang mit dem immer wieder behaupteten freien menschlichen Willen agierender Vorsehung präsentiert.²⁴⁰ Außerdem wird die Destitution auf die grundsätzliche *vanitas* der Welt zurückgeführt, was teilweise auch die Handlungsgestaltung beeinflusst, beispielsweise im als aussichtslos bewerteten Kampf gegen die Chimäre.²⁴¹ Ähnlich verhält es sich in *Entendimiento y Verdad* vor allem bezüglich der Figur des göttlich inspirierten Zelo, der wie Kalasiris in den *Aithiopika* die narrativen Stränge und die Enthüllung der Vorgeschichte organisiert und das Schicksal der Figuren im Sinne der Vorsehung interpretiert.²⁴² Somit sind exemplarischer Wert und ideologische Umformung des Erzählten bei Gómez Tejada tiefgreifender als in anderen Texten, die eine oberflächliche (die Gebete im *Peregrino*), ansatzweise (*Angelia y Lucenrique*) oder konsequentere (*Eustorgio y Clorilene*) Diskursivierung vorantrieben.

Angesichts der verstärkt allegorisch-didaktischen Anordnung der Texte überrascht schließlich nicht, dass in beiden Fällen Sentenzen und Sprüche kursiv markiert sind, wobei dichterische Zitate auch durch Absätze zusätzlich hervorgehoben werden. Zudem bietet der *León* neben einem thematisch organisierten Verzeichnis der verschiedenen *Apólogos* auch eine *Tabla de las cosas notables*, die an die *Aithiopika*-Ausgaben erinnert.²⁴³ *Entendimiento y Verdad* ist ebenso reich an politischen sowie satirisch moralischen Exkursen, beispielsweise in Anlehnung an Aristoteles und Isokrates, oder im Dialog zwischen Pythagoras und Tiresias bzw. im Katalog historischer Figuren bei der Heeresschau vor der Schlacht zwischen Gut und Böse.²⁴⁴ Zugleich scheint die Gelehrsamkeit, die beide Texte im höchsten Maße auflädt, nicht im Kontrast zu Gómez Tejadas von der Forschung oft hervorgehobenem *anticulteranismo* zu stehen:²⁴⁵ Gerade die Polemik gegen obskure Dichtung führt der Autor ausgerechnet anhand einer Fülle von – ordentlich mit Quellenangaben versehenen – Zitaten und Positionen der *auctoritates*, sodass die Absage an einen gebildeten, verschraubt manierten Stil nicht zugleich auch eine an die Erudition schlechthin mitimpliziert.²⁴⁶ Diese verteidigt der Autor hingegen dezidiert auch im Prolog zu seinem zweiten Werk, nachdem sein erstes als obskur

240 Bspw. durch die Verurteilung der Astrologie als Wissenschaft der Vorhersage der Zukunft, s. ebd., Ap. 4, fol. 26^r bzw. Ap. 15, fol. 84^r.

241 Der gesamte 13. Apolog (fol. 71^r–77^r) sowie das zentrale Gedicht über das Nichts (Ap. 34, fol. 226^v–243^r) sind der *vanitas* gewidmet; s. auch González Rovira (1996), 348–350.

242 S. González Rovira (1996), 379–382 zur allegorischen Semantisierung der fiktionsinternen Erzählinstanzen von Gómez Tejada (1673).

243 S. Gómez Tejada (1636), Yy4^r–[Zz8]^r.

244 S. González Rovira (1996), 379–383.

245 S. etwa González Rovira (1996), 339 mit Verweis auf die Ap. 61–63 und auf Menéndez Pelayo (1974); Alarcos García (1965); Periñan (1976).

246 S. zum Beispiel Gómez Tejada (1636), Ap. 43 „Del soneto culto“, fol. 289^v–295^v. Vgl. Periñan (1976).

abgetan worden war, „porque contiene un poco de nouedad, y de varia erudicion“ – und wirft stattdessen den Akademikern eine exzessive Spezialisierung vor, die die Rezeption kultivierter Literatur jenseits der eigenen fachlichen – und generischen – Grenzen verhindere.²⁴⁷

5.2.1.11 Lozano Sánchez, ‚Persecuciones de Lucinda‘

Von der *bizantina*-Forschung generell unberücksichtigt geblieben, wurde *Persecuciones de Lucinda, dama valenciana, y trágicos sucessos de don Carlos* des Cristóbal Lozano Sánchez erst durch Christine Marguet im Zusammenhang mit dem griechischen Muster untersucht, das an der Bewegtheit der Handlung um ein Liebespaar erkennbar sei, die sich in der nach-cervantinischen Welle des ‚Abenteuerromans‘ situieren lasse.²⁴⁸

Sein Autor, Don Cristóbal Lozano Sánchez, wurde 1609 in Hellín, in der Provinz Albacete, in sehr bescheidenen Verhältnissen geboren. Sohn eines Töpfers, hatte er in der Jugend auch als Tischlerknecht gearbeitet, bevor er dem Seminar in Alcalá de Henares beitrug. Dort studierte er unter Pedro Portocarrero, nahm den Kontakt zu Lope de Vega auf und ging eine lange Freundschaft mit Juan Pérez de Montalbán und Pedro Calderón de la Barca ein. Nach dem spätestens 1634 erfolgten Abschluss und der priesterlichen Weihung lebte er bis zur Erlangung des Doktorgrades in der Theologie 1640 in der Nähe von Toledo und Valencia. Der Titel gewährte ihm in den nachfolgenden Jahrzehnten wichtige Verwaltungsrollen in der Santa Cruzada in Hellín und im Bistum von Murcia sowie die spätere Mitgliedschaft in der Inquisition. Seinen Lebensabend verbrachte er ab 1664 als Kaplan von Reyes Nuevos in Toledo, wo er 1667 starb. Nach Angaben von Zeitgenossen sammelte er im Laufe der Jahre eine beneidenswerte Bibliothek, auf die er sich für die Verfassung von biblisch-historischen Sammlungen stützte (beispielsweise die *David-Trilogie*, 1652–1673 oder *Los Reyes Nuevos de Toledo*, 1667). Zudem verfasste er auch Theaterstücke, die verschollene Aphorismensammlung über die Sakramente *Flores Sacramentorum* (Valencia, 1635) und den Priester Spiegel *El buen Pastor* (Tortosa, 1641) sowie zwei Novellensammlungen (*Soledades de la vida y desengaños del mundo*, 1658 und *Las Serafinas. Buscar su propia desdicha*, 1672).²⁴⁹

Wie andere Werke wurde auch die in den Doktorjahren geschriebene *Lucinda* 1664 nachträglich veröffentlicht, nachdem er sich in Toledo niedergelassen hatte. Die Druckgenehmigungen durch Fray Lamberto Novella und Don Martin Dolz

247 „Citar al mero Theologo dos Versos de Iuvenal, o Persio, es hablarle en Syriaco. Formar al Humanista vn silogismo Theologico, es enmudecerle; al Philosopho hablar en Historia, es desazonarle; al Historiador, y Poeta en Philosophia, aturdirle“ – Gómez Tejada (1673), fol. ¶7^v. Auch hier ist die Affinität zwischen Dichtung und Historie zu verzeichnen.

248 S. Marguet (2004), 11 mit der Bemerkung, dass der 1664 gedruckte Text bereits 1636 vollständig verfasst worden war.

249 S. Lozano Jaén (2010).

sind auf 1636 datiert. Im wortkargen Prolog entschuldigt sich der Autor für die lange Verzögerung des Drucks, die er auf „extremen Papiermangel“ zurückführt. Der Text wird konventionsgemäß als eine „pintura“ bezeichnet, die sowohl aus „wahren Geschichten“ als auch aus erfundenen Vorkommnissen zusammengestellt worden sei. Andere Präliminarien führt der Band nicht.²⁵⁰

Der Titel verweist von Beginn an auf die Schicksalsschläge, die die Protagonistin erleidet, sowie auf ihre präzise lokalisierte iberische Herkunft. Der Schwerpunkt liegt offensichtlich auf der Dame, nicht auf dem Paar als solchem, denn erst der Titelzusatz erwähnt die Unbilden des Don Carlos. Somit dekonstruiert sozusagen der Werktitel die üblichere Formel, beide Hauptfiguren in einem einzigen Paarnamen erscheinen zu lassen.

Der verhältnismäßig ereignisarme Text ist in acht „*persecuciones*“ geteilt. In den ersten vier wird die Geschichte des Liebespaares bis zur Hochzeit erzählt: das Kennenlernen und Sich-Verlieben; die Liebesflucht nach Italien, um der Familie der Frau zu entgehen; das Leben der Lucinda im Kloster und des Carlos im Krieg gegen die Calvinisten; die Eifersucht beider und die zahlreichen Überkreuzungen und Verwirrungen mit dem Geschwisterpaar Julia und Camilo, die sich jeweils in Carlos und Lucinda verlieben. Eine wichtige Rolle bekleiden dabei die Unsicherheiten der Lucinda, die mehrfach zur Wahl eines geistlichen Lebens gemahnt wird, sich schließlich aber für die Heirat mit Carlos entscheidet, bei deren Feierlichkeiten auch die vom Autor selbst verfasste *Comedia famosa ‚Darse zelos por vengarse‘* aufgeführt wird, die der Autor in die Erzählung einlegt und die über ein Drittel des Bandes füllt.²⁵¹ Die anderen vier ‚Verfolgungen‘ berichten über die Kinderlosigkeit des Paares, das bei der Empfängnis des ersten Kindes auf teuflische Hilfe zurückgreift, wobei das Neugeborene von Dämonen in Wolfsgestalt weggerissen wird. Das Paar bekommt dann einen zweiten Sohn, Julián, der aber als junger Mann nach Italien flieht, um der verhängnisvollen Prophezeiung zu entgehen, er würde die eigenen Eltern töten. Verzweifelt machen sich Carlos und Lucinda auf die Suche nach ihm; eine Verwechslung führt jedoch dazu, dass der von Eifersucht geblendete Julián in der Tat beiden das Leben nimmt.²⁵² Die Erzählung schließt mit der Pilgerreise von Julián nach Rom, um den Mord zu büßen, und mit dem ersten Kind, Amador, das überlebt hat und zum Einsiedler geworden ist: Ihm erscheint die verstorbene Mutter und tröstet ihn mit der Nachricht, sie und Carlos seien nun im Himmel; er selbst wird zum Heiligen Amador.²⁵³

Das typisch hellenistische Schema wird also lediglich in der ersten Hälfte und auch nur in Grundzügen bedient. In der Tat heiraten Lucinda und Carlos in der Mitte der Erzählung; ihre gemeinsame ‚Irrfahrt‘ betrifft eigentlich nur die kurze Flucht aus Valencia nach Neapel und die Suche nach Julián in Rom und Spanien.

250 S. Lozano Sánchez (1664), o. S.

251 S. ebd., 96–200.

252 S. ebd., 265–266.

253 S. ebd., 279–282.

Auch der Anfang mobilisiert nur teilweise den oben beschriebenen Schiffbruchskomplex, ohne ihn vollends zu übernehmen:

Yace en la mas fertil Provincia (Campania es esta, a quien el Orbe hizo parentesis feliz en el periodo de sus territorios) Napoles la bella, que por mirar las ruynas de Cartago, la assolacion de Corinto, y la calamidad de Capua, se alçò con el titulo de Reyna, poniendose a fuerça de pesares la Corona, y sin dependencia de reconocimiento sustentò muchos años. [...] Aqui pue- es, vivia retirado vn Cavallero principal, y rico, llamado Camilo, en cuya compañía estava Iulia su hermana, Dama que desde el vmbra- l de los quinze hasta edad de los treynta, no tuvo que reconocer vassallaje a la hermosura.²⁵⁴

Die Narration beginnt in der ausführlich beschriebenen Stadt Neapel mit der Geschichte der adligen Geschwister Camilo und Julia, die aufgrund eines Ehrenmordes vom spanischen Hof verbannt wurden.²⁵⁵ Eines Tages betrachtet der caballero aus seinem Anwesen einen Seesturm, als er – gleich den Lope'schen Fischern – ein Bündel oder Frachtstück wahrnimmt:

Ya avian visto diez Primaveras, que desnudas por los malos tratamientos de Noviembre, se vestian de diversas florer [sic] en el regaço de Abril, quando estando vn dia Camilo mirando desde vn balcon los efectos que hazia vna borrasca en el mar (que por la quenta estava entonces combatiendole a si mismo) viò, que entre los globos que las aguas barajadas hazian, se divisaua vn vulto como de persona humana. Mirò con mas atencion, y afirmose en su juyzio, y sin detenerse mas, començò a llamar a sus criados; acudieron algunos, y baxò con ellos hasta la lengua del agua, donde hallaron ya escupidos dos cuerpos humanos tan sepultados en algas, tan maltratados, de la tormenta, que a no verlos con respiracion, los juzgaran por cadaveres. Vna Dama era encadenada amorosamente con los abraços de vn Cavallero, y con no menos afecto la enlaçaua.²⁵⁶

Camilo und Julia nehmen die schiffbrüchigen Protagonist:innen auf, die sich umgehend vorstellen und die eigene Vorgeschichte in der Form eines Gedichts, das sie bereits aufgeschrieben hatten, vollständig erzählen. Sie sind vor der Familie der Lucinda geflohen, die ihre Liebe nicht guthieß und sie für das Klosterleben bestimmt hatte. Während des Sturmes legte sie aber ein Gelübde ab: Sie würde im Überlebensfall auf die Heirat verzichten und Nonne werden.²⁵⁷

Die Spannung einer vorenthaltenen Vorgeschichte wird also auf ein Minimum reduziert, unter anderem durch den Einsatz von zusammenfassenden Kapitelüberschriften. Die Schiffbruchsszene verliert ihren abrupten Charakter, denn ihr geht die ausführliche Erzählung über Camilo und Julia voraus und ihr folgt unmittelbar ein ähnlicher rückblickender Bericht über die Protagonist:innen, der so schnell verläuft, dass man kaum von einer Anschlusssequenz sprechen kann. Zudem entwickelt sich hier kein starker Eindruck der rastlosen Schläge der *fortuna*, da sich die darauffolgenden Kapitel auf die intimere Dimension der Liebes- und Eifersuchtskonflikte im Rahmen von Lucindas Klosterleben fokussieren. Auch der restliche Verlauf des Textes handelt grundsätzlich von einer tragischen Familien-

254 S. ebd., 1–3.

255 S. ebd., 3–6.

256 S. ebd., 6.

257 S. ebd., 7–19.

geschichte, bei der moralische Verfehlungen bestraft, verhängnisvolle Ereignisse aber religiös bzw. jenseitig kompensiert werden.

Die Lokalisierung des Werkes, wie sie auch im Titel angedeutet wird, ist auf einen engen westmediterranen Raum und fast ausschließlich auf spanisch beherrschte Gebiete beschränkt. Die Nähe des Schauplatzes scheint dennoch für Lozano in keinem Spannungsverhältnis zur Wahrscheinlichkeit des Erzählten zu stehen, da hochrangige öffentliche Figuren wie der König neben durchweg erfundenen Charakteren wie etwa Julián auftreten, der gar zu einem wichtigen General aufsteigt und eine Nichte des Monarchen heiratet. Zu solchen historischen Ungereimtheiten kommt die massive Präsenz des christlich Wunderbaren, wie beispielsweise der sich bewegende Kopf der Statue Christi im dritten Kapitel, die Zeremonie des Nekromanten im fünften, der Hirsch, der im sechsten Kapitel Julián seine wahrhaftige Prophezeiung ausspricht sowie die sehr bildliche Erscheinung der Lucinda im Fegefeuer in der letzten *persecución*.²⁵⁸

Auch entstammen die Hauptfiguren, die sich in dieser weitgehend vertrauten mediterranen Umgebung bewegen, dem Kleinadel; Carlos und Julián werden jeweils zum Grafen und zum General und Königsverwandten, was das Risiko der Ungereimtheit mit dem erhöht, was dem zeitgenössischen Publikum über Spanien und Italien bekannt ist. Vor allem aber erfahren die zwei Männerfiguren dadurch einen sozialen Aufstieg, der in den bisher untersuchten Texten äußerst außergewöhnlich ist. In der Tat erreicht die Geschichte, zumindest für die Titelfigur Carlos, bereits zur Hälfte des Romans ihren Höhepunkt, als er in den höheren Adel erhoben, reich wird und Lucinda heiratet. Wie oben angemerkt, beendet diese Stelle jegliche etwaige Anknüpfung an die Liebesirrfahrt des hellenistischen Musters, die ohnehin auch in der ersten Buchhälfte eher marginal ist – die Widrigkeiten beziehen sich nicht auf ein feindliches Schicksal, sondern auf die Unsicherheiten und Verwirrungen der Liebenden. Zudem ist die Hochzeit keineswegs wünschenswert, sondern sie markiert die Krönung des Falles des (moralischen) Absturzes der Lucinda, wie auch der Erzählerkommentar betont: „[...] hallaremos que la mayor persecución que esta Dama tuvo, fue la que la sacó de los retiros penitentes a los paraísos del Himeneo“.²⁵⁹ Auch wenn die Handlung dadurch deutlich wenig an ‚hellenistischer‘ Charakterisierung aufweist, ist indes das Element der *peregrinación* im Sinne der Destitution äußerst stark. Carlos und Lucinda, die gegen die Bestimmung der Protagonistin zum Klosterleben gehandelt haben, erleben eine absolute Niederlage: zuerst eine kinderlose Ehe, dann den Pakt mit dem Leibhaftigen, den Verlust des neugeborenen ersten Kindes, die Flucht Juliáns und schließlich die Ermordung durch seine Hand sowie die Qualen des Fegefeuers. Streng genommen findet die Geschichte innerhalb der gegenreformatorischen Weltanschauung ein gutes Ende, denn Lucinda und Carlos entgehen der endgültigen Verdammnis, ihr Erstgeborener Amador wird zum Heiligen und auch Julián und seine Gattin Margarita, die in erster Linie vom tragischen Absturz be-

258 S. ebd., 78–80, 216, 228, 279 f.

259 S. ebd., 202.

treffen sind, führen schließlich durch die Buße ein heiliges Leben. Jedoch ist der vollkommene Absturz der Hauptfiguren und ihres Umfelds dominant in der Erzählung, auch bezüglich des Tons.²⁶⁰

Also weckt der Text zu Beginn gegebenenfalls noch einige der Erwartungen an eine *helenizante*, indem er mit einzelnen Elementen aus der Tradition spielt: dem initialen Schiffbruch im Sturm; der Erzählung der Vorgeschichte durch das Gedicht auf dem *borrador*, das an das *lienzo* der *Sigismunda* erinnert; einem Titel mit Doppelnamen in etwas abgeschwächter Form und mit der Besonderheit, dass hier der weibliche Name in den Vordergrund tritt. Das Element, das bezüglich der spanischen Tradition am stärksten ist, ist dennoch zweifelsohne die Destitution, die zum Zweck eines unterhaltsamen Exemplum funktionalisiert wird.²⁶¹

In dieser Konstellation sind schließlich auch die Charakterisierung und der Umgang mit Wissen sehr weit entfernt von Lopes höfisch-mundaner Ausweisungsfunktion. Der Gestus des Lozano Sánchez ist indes sehr didaktisch und drückt sich in zahlreichen Ausschweifungen moralisierender Natur aus, die pünktlich zum Ende der jeweiligen *persecuciones* auftauchen (etwa gegen erzwungene religiöse Berufungen am Ende der ersten, gegen das Lügen am Ende der zweiten, gegen Männerbesuche in Frauenklöstern am Ende der dritten und so fort). Nur einige kursiv hervorgehobene Zitate kommen vor, allen voran der hochkanonische Ruf des Aeneas über die Zerstörung Trojas (*Aeneis* 2, 361–362), der für die Kulminierung der Tragödie nach dem Mord der Eltern durch Julián ein passendes klassisches Bild bereitstellt.²⁶²

5.2.1.12 *Funes de Villalpando*, *Escarmientos de Jacinto*

Einen ähnlichen Verlauf wie die *Lucinda* zeigt Francisco Jacinto Funes de Villalpando y Climents *Escarmientos de Jacinto* auf, welcher die Abenteuer des Protagonisten ebenso in „*escarmientos*“ organisiert und mit der Idee der vorbildlichen Strafe und der moralischen Lehre korreliert.²⁶³ Spürbar wird hier dennoch – zu-

260 „Los trabajos que passaron fueron tantos, tantos los meritos que adquirieron, tantos los silicios, y mortificaciones, tantos los ayudos, y penitencias, que acabaron santamente, dejando manzillados a quantos los conocían“ – ebd., 279.

261 In Kommentaren zur Narration bemüht sich der Erzähler klarzustellen, wie die „*persecuciones*“ als Folge der – gnädigen – Gerechtigkeit Gottes zu verstehen sind (insb. ebd., 267 f., der auf eine exemplarische Struktur „[d]esde el principio desta obra [...]“ verweist).

262 Und der Lozano übrigens nicht ganz philologisch korrekt zitiert: „Medido viene aqui aquel lugar del Principe de los poetas Latino, quando descubriendo la ruyna de Troya, embarazado ya con tantos incendios, viendo que en lo que auia relatado se que daua muy curto jusgon que satisfazia preguntando o que no acertaua a ponderar, y dixo: / *Quis claudem et illius noctis, quis funera fando / Explicit? aut possit lacrimis aequare dolorem*“ – ebd., 273.

263 Zwei Widmungsgedichte qualifizieren den Text als „remedio de amor“, der „[...] huyendo a fuerça de experiencia errores [...] logra en verdores desengaños“; es sind jeweils „Fabio tu

mindest auf der Ebene der Szenerie – der Unterschied des Hintergrunds der zwei Autoren: denn durch die militärische Erfahrung des jungen Adligen Villalpando weichen die Behandlung und der Fokus des Werkes von den etwas abstrakten Überlegungen des Geistlichen Lozano stark ab, welcher den eigenen sozialen Aufstieg der kirchlichen Ausbildung und Eingliederung verdankte.

Geboren 1618 in Velilla, war Francisco Jacinto der Sohn des Juan Funes de Villalpando y Ariño, Baron von Quinto – für den 1626 Philipp IV. die Markgrafschaft von Osera schuf – und der María Climent y Enríquez de la Carra. Da der vermögende Vater poetische und historische Interessen pflegte, genoss Francisco eine exzellente private Ausbildung; sein Bruder Baltasar wurde ebenso zum literarischen Autor. Ab 1635 diente der junge Mann im französisch-spanischen Krieg in der Lombardei, wobei er unter anderem in Tornavento, Vercelli und in Katalonien verletzt wurde, bis er 1642 zum Befehlshaber des Aragonesischen Regiments und zum zeitweiligen Statthalter von Fraga in der Nähe von Huesca wurde. Zugleich erbt er 1640 die Markgrafschaft sowie die Titel des Vaters und verband sich mit dem Marquis von Torres durch die Ehe mit dessen Tochter Anastasia Abarca de Bolea y Almazán. Die militärische Karriere wich allmählich der Teilhabe an den Cortes von Aragon, wobei Funes eine Phase der verstärkten literarischen Produktion begann, die bis zum Umzug an den Madrider Hof 1655 andauerte. Erst nach dem Tod Philipps IV. 1665, der ihm zum Ritter des Jakobsordens ernannt hatte, kehrte er nach Aragon zurück, wo er 1679 starb. Zu Lebzeiten veröffentlichte er das 1647 inszenierte Theaterstück *Más pueden celos que amor*, das Gedicht *Lágrimas de San Pedro* (1653, unter dem Federnamen Fray Jacinto de San Francisco), den *Jacinto* (1645), eine *Vida de santa Isabel, Infanta de Ungria* (1655) sowie das Gedicht in Oktaven *Amor enamorado: fabula de Psiques y Cupido* (1655), die er alle unter seinem dem Mutternamen nachempfundenen Pseudonym Fabio Climente publizierte.²⁶⁴

Wie bei manch anderen der hier untersuchten Texte setzt der (1650 mit dem Zusatz *Novela ilustrissima y exemplar* neugedruckte) Titel *Escarmientos de Jacinto* den Fokus auf eine männliche Figur statt auf ein Protagonistenpaar – schließlich verliebt sich der Titelheld im Laufe der Erzählung in mehrere Frauenfiguren und es entsteht keine Liebesachse, um die sich Handlung und Auflösung drehen würden. Den Begriff der *escarmientos* verwendet der Autor auch im Titel der *Lágrimas de San Pedro*, „en que llora sus escarmientos Fray Jacinto de San Francisco, professo en la Orden del Señor Santiago“; in beiden Fällen wird also die Vorstellung bestrafender Exempel mit einer Jacinto-Figur in Verbindung gebracht, die wie Funes selbst dem Jakobsorden angehört.

Den *Jacinto*, der unter dem Federnamen des Fabio Climente erschien, widmet der Autor sich selbst, dem „Don Francisco Jacinto de Villalpando“, der als Ritter des Sankt Jakob, Kammerherr Seiner Majestät und Baron von Figuereras adres-

libro he juzgado“ und „No borraré, ni el tiempo, ni el olvido“, in: Funes de Villalpando (1645), fol. ¶3v.

264 S. Sánchez Martín (2011).

siert wird. In der Widmung erklärt er ironisch, diese „mas es tributo que dadiva, como tambien será obligacion el ampararlo V.S. como cosa propria; i si escarmientos acreditados con su nombre le merecieren advertido que no ai mentira que no pueda ser verdad, mudarè en gozo la lastima (que aunque inuentados de mi propria idea) me han dexado estos sucessos [...]“.²⁶⁵ Der kurze Text spielt somit mehrfach mit der Identität von Autor und Widmungsträger und mit dessen Homonymie mit der Hauptfigur. Zugleich beteuert er offensiv die Fiktionalität des Erzählten, seinen Wert im Dienst der Wahrheit sowie seinen mitleiderregenden Charakter. Den autobiografischen Anlass, die ablenkende Funktion gegenüber dem unglücklichen Zufall sowie den exemplarischen Nutzen des Erfundenen betont er auch im knappen Prolog: „Este libro fue divertimento de unas melancolicas quartanas, originadas de penosos accidentes [...] si logro en los fabulosos *Escarmientos de Jacinto* advertencias, para que no sean en ti verdaderos“.²⁶⁶

Einen biografischen Bezug weist auch der Romaneinstieg auf, da die Erzählung unweit des Schlachtfelds von Tornavento beginnt, auf dem der Marquis von Leganés die spanischen und mailändischen Armeen gegen Parma, Savoyen und Frankreich führt:

Vacilavan los horizontes al marcial estruendo del combate mayor, que vieron los nacidos; ardía el aire, temblavan los celestiales exes, i la espaciosa campaña de Tornavento, bebiendo líquidos corales, formava sangrientos vapores, que en nieblas de humo se oponian à la faz del Sol, i yà de cercos purpúreos manchado, si penetrava obscuridades, no era con rayos de luz, sino con assombros de carmin. [...] I aquí sangriento el Sol admirava hazaña tanta, quando mas atento, penetrava lascivo un Prado, distante dos millas de la fiera Palestra aunque en valde, pues frondosa arboleda, sirviendole de muro de esmeralda, se le oponia contrarias, sin permitir entrasen sus esplendores à gozar de los de Laurisana [...].²⁶⁷

Die düstere und katastrophale Szene der Schlacht kontrastiert mit dem idyllischen Garten, in dem die schöne Laurisana mit ihrer Gesellschaftsdame Saurina sitzt und aus Sorge um ihren Ehemann Carlos weint, von dessen Wohlergehen und glorreichen Taten sie aber bald von seinem Gefolgsmann Celio Nachricht erhält.²⁶⁸ Das Gespräch wird unterbrochen, als ein achtzehnjähriger, schöner und adlig wirkender junger Mann zu ihr gebracht wird, der nahezu tödlich verletzt ist:

Con los brazos pagò Laurisana tan alegres nuevas, [...] i al tiempo de herir el azote à quatro remendadas pias, se presentò delante (estraño espectáculo) un hombre, que el aspecto le acreditava noble, i lo que se descubria de bordado vestido lo divulgava rico; traia sobre los ombros un casi difunto joven, tan sangriento, que participava el fiel amigo del roxo humor; puso sobre la yerva el llegando el amado peso, i bolviendo la vista à las hermosas damas (les dixo) este que veis, yà creo que inútil cadáver, aora poco fue embidiado prodigio, i es (si aun alienta) un noble soldado, de los mas calificados de Aragon, i bien este dia ha mostrado su ilustre ascendencia, hasta que rendido à la herida en que reparais, cayò a los pies de su mayor

265 Funes de Villalpando (1645), fol. ¶2^r.

266 Ebd., fol. ¶4^v.

267 Ebd., 1 f.

268 S. ebd. 2–8.

Acates, que soi yo; i venciendome amigables leyes, olvidè las marciales, i le he sacado de la confusa turba, para procurarle algun remedio [...].²⁶⁹

Der junge Mann wird von den Wundärzten des Lagers gerettet und kommt sogar zeitweilig wieder zu sich. Bevor er erneut bewusstlos wird, bemerkt er die Schönheit der Laurisana und fragt, ob er vielleicht in den Himmel gekommen sei (der Erzähler deutet bereits hier die augenblickliche Anziehung des *caballero* zur Dame an, die später als Auslöser der Handlung dienen wird).²⁷⁰ Bald stellt sich heraus, dass Carlos kurz nach der Schlacht verunglückt ist. Während Laurisanas Trauer und Jacintos Konvaleszenz werden die Geschichten der zwei Figuren (sowie weitere Erzählungen) ausgetauscht. So erfährt die Leserschaft den Namen des Protagonisten.²⁷¹

Die Einstiegsszene baut nicht dezidiert auf dem Spiel mit der Informationsvergabe auf und im Allgemeinen wirkt ihre Abruptheit durch die ausgedehnte Kontextualisierung ziemlich aufgeweicht. Auch thematisch lässt sich nicht die liminale Schiffbruchkonstellation finden, die die Mehrheit der Exemplare charakterisiert. Dominant bleibt dennoch die Atmosphäre von Verhängnis und Unheil sowie das Bild eines verletzten oder mit dem Tode bedrohten, edlen und gar heroischen Protagonisten. Gleichgültig, ob es sich dabei um den Hinweis auf die Destitution als eigentlichen Kern des Romans handelt oder um einen bloßen Tribut an Heliodor als Meister romanhaften Erzählens: Die Regie der Szene zeugt einmal mehr von der nachhaltigen Faszination für die Arrangieren eines Tableaus des Verlustes.

Artikuliert in drei „escarmientos“ ist der weitere Verlauf der Erzählung durch die Liebesbeziehungen und die Eifersucht des Jacinto motiviert, die sich keineswegs auf die verwitwete Laurisana beschränken. So stellt sich beispielsweise bei ihrer Liebeserklärung heraus, dass Jacinto bereits verlobt ist; er verliebt sich zu späteren Zeitpunkten, als er nach Spanien reist, in weitere Frauen und findet schließlich aufgrund einer Liebelei scheinbar sein Ende. Als er versucht, Doña Francisca nächtens zu verführen, wird er von höllischen Visionen heimgesucht und fällt vom Dach des Klosters, in dem sich diese befindet. Er flieht und verirrt sich auf dem Königsweg (*Camino Real*), wo er von vier Wegelagerern überfallen und am Rande des Todes zurückgelassen wird.²⁷²

Hinsichtlich der Lokalisierung spielt der Text zuerst in spanischen Gebieten Norditaliens, insbesondere in der Lombardei, um dann im dritten Teil nach Spanien, präziser: auf eine Route von Barcelona nach Madrid über Teruel einzulenken.

269 Ebd., 8.

270 S. ebd., 8–11. Womöglich deutet der Verweis auf Eros in der Beschreibung der Schönheit des jungen Mannes auch darauf hin, dass seine Leidenschaft bald erwidert wird. So ebd., 9: „[...] el netezuelo de la espuma, suele introducir en los mas castos pechos disimulados incendios“.

271 Die Enthüllung der Vorgeschichte und des Namens erfolgen ebd., 61–65. Von einer ‚Anschlusssequenz‘ kann man hier jedoch angesichts der Kürze und der prompten Preisgabe der Vorgeschichte nicht sprechen.

272 S. ebd., 349–352.

Neben dem räumlichen, der auf einen unmittelbar greifbaren iberischen und mediterranen Raum zentriert ist, ist auch der zeitliche Bezug sehr nah am zeitgenössischen Geschehen: Die Romaneröffnung findet ikonisch in der Schlacht von Tornavento (1636) statt, erster Teil eines Kriegs, der zur Zeit der Publikation 1645 noch andauerte. Aber Funes de Villalpando, der Augenzeuge und Mitstreiter im besagten Krieg und in ebenjener Schlacht gewesen war, führt den aktualitätshistorischen Zug seiner Erzählung bis zu einer Art Autobiografismus fort, indem er seinem Protagonisten die eigenen Konnotate und teilweise auch den eigenen Namen verleiht. Seit der allerersten Beschreibung und womöglich im Einklang mit dem Selbstbild eines Adligen, der durch Militär und Politik seine Macht und Status brillant erweitert hatte, wird der Held der Geschichte eher wie ein Abenteurer als wie ein vom Schicksal verfolgter Liebender charakterisiert. Sein normverletzendes Verhalten und seine Exzesse führen ihn zum Schluss in den Ruin, wodurch die Zentralität der Destitution in den Abenteuerromanen einmal mehr bestätigt wird. Diese zeigt der Leserschaft dennoch nicht so sehr, was die Hochgestellten aufgrund der Launen des Schicksals ereilen kann, sondern das Ausmaß des Schadens, den sie aufgrund der eigenen Launen sich selbst zufügen können.²⁷³

Am tragischen Höhepunkt dieser Lektion hört der Erzähler mit seinem Bericht auf („I yo suspendere la pluma en lo mas tragico de este escarmiento“) und zeigt sich über eine mögliche Fortsetzung unsicher, deren primärer Zweck aber sicherlich die „desapassionada advertencia“ wäre.²⁷⁴ Diese didaktische Motivation verriet auch die Wortwahl im Titel, der richtigerweise auf die Unglücke des männlichen Protagonisten als exemplarische Strafen hinweist und nicht auf eine exklusive Liebesachse mit einer Protagonistin – letztlich erzählt die Geschichte den *Fall* (den Kasus sowie den Absturz) des Jacinto, der den Leser:innen als Lehre dienen soll.²⁷⁵

Die didaktische Funktion, die „verdad“ hinter der „mentira“ dieser „inuentados successos“ ist somit in der Handlungsemantik angelegt – andere Formen der Wissensvermittlung stellt der Roman kaum zur Verfügung. Einerseits erübrigt sich nämlich durch den vertrauten Schauplatz der Bedarf extensiver Digressionen zur Kontextualisierung; andererseits scheint die absteigende Parabel des Jacinto an Adlige gerichtet, deren Ambitionen und Gelüste gemäßigt werden sollen und nicht an Aufsteiger, die unter anderem von wiederverwertbaren Wissensversatzstücken profitieren können. Dementsprechend stellt der Text keine gelehrte Pose auf und hebt Inhalte, die diese unterstützen könnten, nicht hervor: Das äußerst seltene poetische Zitat im zweiten Escarmiento („El modo, i trage en todo peregrino, / à quien no fuerça à culto reverente?“) wird beispielsweise kursiviert und

273 Über den Autobiografismus im *Jacinto* s. Martínez Hernández (2013); zu den dort dargestellten Werten der herrschenden Klasse s. Marguet (2020).

274 Funes de Villalpando (1645), 352.

275 Covarrubias definiert das *escarmiento* als „[...] aduertencia y recato de no errar por no incurrir en la pena, executada en otros, y algunas veces executada en la mesma persona, con cuya memoria nos apartamos de pecar“ – Covarrubias (1611), fol. 363^v. Der Begriff stamme vom italienischen *schermo*, ‚Schirm‘, der die präventive Funktion dieser Lehre vermitteln soll.

wie auch die sonstigen Verse durch einen Absatz hervorgehoben, aber im Gegensatz zu zahlreichen anderen hier untersuchten Werken wird seine Quelle weder am Rande noch im Fließtext vermerkt. Ganz im Gegenteil: sie wird in einer fast ostentativen Beiläufigkeit und ohne Preisgabe der Information erwähnt („[...] por èl debio dezir cierto Poeta“), mit einem Gestus, der den Antipoden von Lopes Orchestrierungen darstellt.²⁷⁶

5.2.1.13 Gracián, ‚*El Criticón*‘

Allegorisch ist auch die Wendung, die die *peregrinación* in Baltasar Graciáns *El Criticón* erfährt. Ob der Text der *novela bizantina* zugeordnet werden kann, ist eine vieldiskutierte Frage, wie bereits González Rovira bemerkt.²⁷⁷ Im Einklang mit dem Gattungsverständnis dieser Studie interessiert hier nicht so sehr eine stringente Einordnung des Werkes in klar abgrenzbare Kategorien, sondern vielmehr die Frage, ob und inwiefern sich der Text der generischen Konventionen der *helenizante* bedient und wie diese im Verhältnis zu den bei der Analyse von Lopes *Peregrino* erarbeiteten Komplexen stehen.

Der in Belmonte unweit von Saragossa geborene Baltasar Gracián y Morales (1601–1658), Sohn des Arztes Francisco Gracián Garcés, wurde in Catalayud und Toledo, unter anderem unter der Führung seines Onkels Antonio Gracián, Kaplan von San Juan de los Reyes, ausgebildet. Als Novize der Jesuiten studierte er Philosophie und Theologie; nach der Weihe 1627 folgten neun Jahre der Lehre in der Theologie, Philosophie und den *Humanitates* zwischen Catalayud, Lleida und Gandía, geprägt von wiederkehrenden Konflikten mit seinen jesuitischen Ordensbrüdern in Valencia. Durch die Versetzung nach Huesca 1636, wo er als Prediger und Beichtvater wirkte, vernetzte sich Gracián mit dem adligen Mäzen Vincencio Juan de Lastanosa, der in seinem Anwesen ein Museum mit umfangreicher Bibliothek unterhielt und einen Kreis von Künstlern und Intellektuellen um sich versammelte. Lastanosa finanziert 1637 Graciáns erste Publikation, die ethische Abhandlung *El Héroe*. Als Beichtvater des aragonesischen Vizekönigs Francisco María Carafa Castrioto y Gonzaga, Herzog von Nochera, dem er 1640 den Traktat *El Político* widmete, zog Gracián 1639 nach Saragossa und Madrid. Die fruchtbarste Zeit seiner literarischen Produktion fiel in die Jahre zwischen 1642 und 1650, als er zuerst Vizerektor des Kollegs in Tarragona, dann Dozent der Mo-

276 S. Funes de Villalpando (1645), 101.

277 Vgl. auch Deffis de Calvo (1999), 99–101. González Rovira betrachtet den Text als Exemplar des „allegorischen Verfalls der Gattung“; i. d. R. wird er in der *bizantina*-Forschung als Grenzfall eingeschätzt: Strosetzki (1991), 105 fasst ihn in Anlehnung an Schulz-Buschhaus (1986) als „Anti-Heliodor“ auf. Ehrlicher (2010), 371–408 untersucht ihn anhand der destrukturierten, weitgehend im religiösen Zeichen der Pilgerschaft verstandenen *peregrinación*. *El Criticón* ist indes gänzlich abwesend bei Teijeiro Fuentes (2007a); später äußert sich Teijeiro Fuentes (2011) diesbezüglich eher skeptisch. Für Vergleiche zwischen Gracián und Cervantes im Lichte der *bizantina* s. Avilés (1996) und Egido (2005).

raltheologie in Huesca wurde. In dieser Zeit erschienen das Höflichkeitshandbuch *El Discreto* (1646), die Aphorismensammlung *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) und der Rhetoriktraktat *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Die ersten zwei Teile des *Criticón* erschienen 1651 und 1653, als er bereits Maestro de Escritura der Jesuiten in Saragossa war, stießen aber eine Krise an: Bis dato hatte Gracián all seine Werke ohne die Zustimmung der Gesellschaft Jesu und unter dem Federnamen Lorenzo veröffentlicht, aber die Ordensbrüder von Valencia fochten weite Teile seiner angeblich allzu weltlichen und polemischen Produktion an. Die Veröffentlichung von *El Comulgatorio* (1655), einem Meditationsbuch zur Vorbereitung auf den Empfang der Eucharistie, unter seinem Klarnamen, besänftigte den Konflikt, aber der 1657 erschienene dritte Teil des *Criticón* führte Gracián zum endgültigen Fall. Er verlor seinen Lehrstuhl, erhielt ein Schreibverbot und musste bei Brot und Wasser fasten, wurde dann in die kleine Ortschaft Graus versetzt – eine Strafe, die trotz der Bemühungen des Autors nur minimal entschärft wurde, und die schließlich sein frühzeitiges Ableben 1658 in Tarazona begünstigte.²⁷⁸ Die drei Neudrucke im 17. Jahrhundert (Lissabon 1656–1661, Barcelona 1664 und 1682) und einige europäische Übersetzungen zeigen, dass das Werk jedoch einiges an Erfolg erlangte.²⁷⁹

Die drei Teile des *Criticón* wurden jeweils unter den Pseudonymen García de Marlones (1651) und Lorenzo Gracián (1653; 1657) gedruckt.²⁸⁰ Bis auf die Bezeichnung *Ivyciosa y cortesana filosofia* im zweiten Teil führen die Titel keine generische Angabe, sondern die Zuordnung der Teile zur jeweiligen Lebenszeit, die die Allegorie des menschlichen Daseins verdeutlichen, respektive *En la primavera de la niñez y en el estio de la iuventud*, *En el otoño de la varonil edad* sowie *En el invierno de la vejez*. Gewidmet sind sie jeweils dem Gouverneur von Tortosa Pablo de Parada, dem katalanischen Vizekönig und unehelichen Sohn Philipps IV. Johann Joseph von Habsburg sowie dem Dekan von Sigüenza Lorenzo Francés de Urritigoyti – die Widmungen detaillieren ausführlich den Werdegang und die Errungenschaften der Adressaten, sind für die hiesige Fragestellung selbst sonst aber wenig aufschlussreich. Ähnliches gilt für die restlichen Paratexte, mit der Ausnahme zweier kurzen Passagen. Im ersteren Fall handelt es sich um die Vorrede zum ersten Buch, in der der Autor den weitgehend klischeehaften Anspruch erhebt, das Beste aus unterschiedlichen Autoren vermengen zu wollen, darunter das Lehrhafte des Seneca, die Schärfe des Barclay und die Mühen des Heliodor. Die zweite Passage von Interesse befindet sich in der *censura crítica*

278 S. Egado/Marín (2001) sowie Gracián 2009, xv–xxvii. Über die generische Bestimmung des Textes s. unten, 5.3 sowie Lázaro Carreter (1976) und González Rovira (1996), 352–356. Für das Verhältnis zur Pikareske vgl. Cavillac (2003).

279 Bspw. *The Critick*, London 1681; *Il Criticon ovvero Regole della vita politica morale*, Venedig 1685; *L'Homme détrompé*, Paris 1696; *Der Entdeckte Selbstbetrug*, Augsburg 1711. S. Cantarino Suñer (1993).

280 S. dazu Pelegrin (2003).

des zweiten Teils durch den *licenciado* Joseph Longo, der unter anderem die stoische Prägung des Werkes preist.²⁸¹

Das gesamte Werk ist pro Teil in jeweils dreizehn Kapitel gegliedert, die als ‚Krisen‘ bezeichnet werden. In aller Kürze zusammengefasst erzählt es vom gestandenen Schiffbrüchigen Critilo, der auf der Insel Sankt Helena auf den jungen, unerfahrenen Andrenio trifft – bald stellt sich heraus, dass sie Vater und Sohn sind. Nach der Rettung durch eine spanische Flotte begeben sich beide, die für die menschliche Vernunft bzw. Leidenschaft stehen, auf eine lebenslange, durch etliche Wechselfälle und Trennungen getriebene Reise auf der Suche nach der Ehefrau bzw. Mutter Felisinda. Die Peregrination führt über Spanien, Frankreich, Flandern, Deutschland und Rom bis zum Lebensende auf der Insel der Unsterblichkeit, wo die Wiederbegegnung mit der symbolisch für das Glück stehenden Dame nur im Hinblick auf das Jenseits versprochen wird.²⁸²

Es wird deutlich, dass die Handlung entlang einer sehr definierten geografischen Route organisiert ist, die sich zu einem Gutteil über die vertrauten Wege einer nahen, europäischen Geografie erstreckt. Zugleich ist die punktuelle realgeografische Lokalisierung konsequent mit einer weiterführenden Bedeutung versehen, sodass die Bezüge auf die Wirklichkeit im Hinblick auf eine tiefgreifendere Wahrheit ‚transparent‘ gemacht werden. Einerseits liefert der Text beispielsweise präzise Angaben etwa zur Insel Sankt Helena, ihrer Position und Geschichte, nutzt die Darstellung des Madrider Hofes als eine Gelegenheit für Satire und situiert in Aragon die Bibliothek des Salastano, der auf Graciáns Mäzen Lastanosa anspielt. Andererseits wird Frankreich als „deserto de Hipocrinda“, also Wüste der Heuchelei konnotiert, während Rom als buchstäbliches Tor zur Unsterblichkeit religiös überhöht wird.²⁸³ Auch die Figuren definieren sich über die Allegorisierung eines Charakteristikums, das über ihre sprechenden Namen sofort verraten wird: Der erfahrene Critilo, der für die menschliche Vernunft steht, ist der Kritik fähig; der junge Andrenio zeichnet sich hingegen durch die Prävalenz des männlich-jugendlichen Impulses aus; Felisinda steht für das Glück, Hipocrinda für die Heuchelei, Virtelia für die Tugend, Sofisbella für die Weisheit, Vejecia für das hohe Alter und so fort. In der narrativen Konstruktion des *Criticón* werden Individuen und konkrete Orte zu Allgemeinbegriffen, die Ereignisse der Handlung zu Darstellungen von Wahrheiten.²⁸⁴

281 Zu den Widmungen und Paratexten s. Gracián (2009), Bd. 1: lxxxiv–cxv, Bd. 2: xxv–xliii, Bd. 3: xlv–lxxx.

282 Zur Aneignung der *peregrinación* s. Encarnación Sandoval (2020), die ein klassischeres Verständnis der *bizantina* vertritt.

283 S. Milhou (1987); Checa (1986), 100–138; González Rovira (1996), 362 f. Spezifisch zu Rom s. Egido (2005).

284 Zur Verschiebung von der Handlung zur Darstellung s. González Rovira (1996), 357 mit Verweis auf Gariano 1966; Prieto (1976); Egido (1986). Für den Einfluss der *Argenis* hinsichtlich dieser allegorischen Verschlüsselung realer Orts- und Personenbezüge s. Vaíllo (1989). Die Verschränkung von Allegorie und Nationalität untersucht Smith (1992), zur

In dieser Hinsicht verfährt Gracián ähnlich wie bereits Gómez Tejada in seinen wenige Jahre zuvor verfassten *helenizantes* und offenbart eine vergleichbare Poetik. Das eminent didaktische Interesse an Literatur als Mittel zur Vermittlung von Wissen und Wahrheit richtet sich gegen den pseudohistorischen Gestus, den Lope für den *Peregrino* und andere Autoren für ihre *Historias* gewählt hatten. Dies lässt sich mit dem Literaturverständnis der Allegoriker wie Gómez Tejada und Gracián begründen: Angesichts der mehrfachen Täuschungen der diesseitigen Welt würde ‚Wahrscheinlichkeit‘ ein äußerst ungeeignetes Verfahren für eine Literatur darstellen, deren Zweck im Gegenteil im *desengaño* bestehe. Innerhalb eines Realitätsverständnisses, das die Welt auch unabhängig von literarischen Verfahren als Signum höherer Wahrheiten auffasst, stellt die Allegorie mit der offensiven Ausstellung der eigenen Gemachtheit somit eine wahrhaftigere Schreibweise dar. Wie bei Gómez Tejada geht das explizite Ausweisen von Fiktionalität nicht mit dem ungehemmten Einsatz fabulöser Elemente einher, denn das Staunen der Leserschaft soll aus dem Prozess der vernünftigen Dekodierung der Welt hervorgehen, nicht aus den Spielen einer ungezügelten Imagination wie in den kritisierten *caballerías* oder aber in der Akkumulation von *desdichas* wie in der Lope’schen Linie der *helenizante*. Eine ähnliche Dekodierung betrifft auch die Wendungen der Handlung: Das Schicksal, die *fortuna* soll in ihrer grundlegenden Unterordnung unter die Vorsehung verstanden werden, während die Freiheit der menschlichen Vernunft darin bestehe, bei allen weltlichen Täuschungen dennoch im Einklang mit jener Ordnung zu handeln.²⁸⁵

Aus dieser Perspektive überrascht es nicht, dass in der ersten Ausgabe etwa *tablas* der bemerkenswerten Sprüche und Inhalte oder die grafische Hervorhebung von Sentenzen bzw. die Quellenangaben entfallen. Auch die Seitenvermerke in den Teilen eins und zwei dienen nur der reinen, stichwörtlichen Inhaltswiedergabe der Absätze. Das didaktische Moment des Werkes scheint vor allem in seiner konzeptistisch-allegorischen Konstruktion angesiedelt zu sein. Von der Warte jener pessimistisch-desillusionierten Weltanschauung würde ein Format der Bereitstellung von typografisch aufbereiteten Wissensversatzstücken wie bei Lope de Vega, Enríquez de Zúñiga oder auch Gómez Tejada eine Ostentation von Gelehrsamkeit darstellen, die ähnlich wie andere Formen des weltlichen Scheins dem Nutzen des Werkes diametral entgegenstünde.²⁸⁶

In vielen Aspekten weicht also *El Criticón* sichtlich von der vorausgehenden Tradition ab – im historischen Verständnis bzw. im auktorialen Selbstverständnis dürfte er auch nicht stringent derselben Gruppierung wie die anderen hier untersuchten Texte angehören. Mit Graciáns eigenen Kategorien lässt sich der Text –

allg. Struktur der Allegorie im Werk s. Romera-Navarro (1941); Kassier (1976); Sánchez Madrid (2013). Einen Fokus auf Zeitlichkeit legt Hiersche (1995).

285 S. González Rovira (1996), 364–371 sowie Deffis de Calvo (1999), 101–111. *El mundo descifrado* ist der Titel der vierten Krise im dritten Teil des Romans. Zur Fantastik im Roman s. auch De Diego Pérez de la Torre (2021).

286 Allg. zur Erudition in Gracián s. Laplana (2003).

den der Autor in einer Vorrede unter Bezug auf die eigene Abhandlung *Agudeza y arte de ingenio* als „filosofía cortesana“ bezeichnet – plausibel als „agudeza compuesta“ einstufen, die auf der allgemeinen Folie einer „epopeya amorosa“ konstruiert sei.²⁸⁷ Nun galten im Siglo de Oro als Hauptvertreter dieser Form eben die *Aithiopika*, die der Text in vielen Hinsichten aufgreift: beispielsweise beim Beginn *in medias res*; bei der analeptischen Rekonstruktion der Vorgeschichte, die in der Leidenschaft und erwiderten Liebe des Critilo zur schönen Felisinda besteht, von der er durch Unglück, Einkerkering und Schiffbruch getrennt wird; bei der Fortsetzung der Handlung durch die Suche nach der Geliebten inklusive der fundamentalen Anagnorisis des Andrenio als Sohn des Critilo. In der Tat mobilisiert der *Criticón* zahlreiche Wiedererkennungsmerkmale des Musters in den allerersten Kapiteln, die bis zur verfrühten *secuencia de enlace* eine Kondensation des hellenistischen Schemas bieten.²⁸⁸

Zugleich präsentiert der Text einige Abweichungen vom Modell. Das Liebespaar ist verhältnismäßig betagt und bereits verheiratet. Die doppelte Fokalisierung liegt nicht auf den zwei Liebenden, sondern auf dem Paar Elternteil-Kind – tatsächlich erscheint Felisinda im Verlauf des Romans kein einziges Mal, denn die zwei *peregrinos* erfahren am Ende, dass sie gestorben ist. Weit über alle weiteren Texte des Corpus hinaus erscheint dies als ein unzufriedenstellendes Ende, das selbst die Absage an die Liebe zugunsten des geistlichen Lebens im *Gerardo* und in *Hipólito y Aminta* oder den durch die Garantie des Heils kompensierten, gemeinsamen Tod von *Entendimiento y Verdad* übertrifft. Freilich erlangen Andrenio und Critilo durch die *peregrinación* mehrfache Erkenntnis und gelangen in das Reich der Unsterblichkeit, aber ihre Sehnsucht nach der Wiederbegegnung mit der Mutter bzw. der Geliebten wird auch am Ende nicht erfüllt. Hier besteht die größte Abweichung von den Genrekonventionen, die jedoch vielmehr das verfremdende Spiel mit den generischen Erwartungen als eine schlichte Distanz von ihnen indiziert: Durch die konzentrierten Signale zu Beginn der Erzählung erweckt der *Criticón* überhaupt erst jene hoffnungsvollen Erwartungen der Leserschaft, die er durch die fehlende Wiedervereinigung des Liebespaars schließlich frustriert.²⁸⁹

Auf diese Erwartungshaltung stimmt bereits die Anfangsszene ein, die nicht zufällig in ihrer Bildlichkeit das Repertoire nicht bloß des hellenistischen Romans, sondern auch spezifisch der *helenizante* aufgreift. Der greise Critilo klammert sich mitten in den Wogen an einem Brett fest, versucht vergeblich, zum Ufer zu gelangen und klagt über die Gefahren der Navigation auf Schiffen („ein vorzeitiger Sarg“) und die „inconstancia del mar“:

287 So González Rovira (1996), 352–356. S. Gracián (1998), 62.

288 S. González Rovira (1996), 358–362. Die Anschlusssequenz erfolgt bereits in der vierten Krise des ersten Teils, s. Gracián (1651), 70. Zur Graciáns Erzähltechnik s. Senabre (2003); zum Verhältnis des Werkes zur antiken Tradition s. Schwartz (2003); Palomo (2003).

289 So auch González Rovira (1996), 357 f.

Ya entrambos mundos habían adorado el pie a su universal monarca el católico Filipo; era ya real corona suya la mayor vuelta que el sol gira por el uno y otro hemisferio, brillante círculo en cuyo cristalino centro yace engastada una pequeña isla, o perla del mar o esmeralda de la tierra: diola nombre augusta emperatriz, para que ella lo fuese de las islas, corona del Océano. Sirve, pues, la isla de Santa Elena (en la escala de un mundo al otro) de descanso a la portátil Europa, y ha sido siempre venta franca, mantenida de la divina pródiga clemencia en medio de inmesos golfos, a las católicas flotas del Oriente.

Aquí, luchando con las olas, contrastando los vientos y más los desaires de su fortuna, mal sostenido de una tabla, solicitaba puerto un náufrago, monstruo de la naturaleza y de la suerte, cisne en lo ya cano y más en lo canoro, que así exclamaba entre los fatales confines de la vida y de la muerte:

—¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste no habías de acabar! No hay cosa más deseada ni más frágil que tú eres, y el que una vez te pierde, tarde te recupera: desde hoy te estimaría como a perdida. Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer le restituye al morir: allí porque no se perciban los bienes que se reciben, y aquí porque se sientan los males que se conjuran. ¡Oh tirano mil veces de todo el ser humano aquel primero que con escandalosa temeridad fió su vida en un frágil leño al inconstante elemento! [...] ¡Oh suerte oh cielo oh fortuna!, aun creería que soy algo, pues así me persigues; y cuando comienzas no paras hasta que apuras: válgame en esta ocasión el valer nada para repetir de eterno.

Esta suerte hería los aires con suspiros, mientras azotaba las aguas con los brazos, acompañando la industria con Minerva. Pareció ir sobrepujando el riesgo, que a los grandes hombres los mismos peligros o les temen o les respetan; la muerte a veces recela el emprenderlos, y la fortuna les va guardando los aires: perdonaron los áspides a Alcides, las tempestades a César, los aceros a Alejandro y las balas a Carlos Quinto. Mas ¡ay!, que como andan encadenadas las desdichas, unas a otras se introducen, y el acabarse una es de ordinario el engendrarse otra mayor: cuando creyó hallarse en el seguro regazo de aquella madre común, volvió de nuevo a temer que enfurecidas las olas le arrebataban para estrellarle en uno de aquellos escollos, duras entrañas de su fortuna; Tántalo de la tierra, huyéndosele de entre las manos cuando más segura la creía, que un desdichado no sólo no halla agua en el mar, pero ni tierra en la tierra.

Fluctuando estaba entre uno y otro elemento, equívoco entre la muerte y la vida, hecho víctima de su fortuna, cuando un gallardo joven, ángel al parecer y mucho más al obrar, alargó sus brazos para recogerle en ellos, amarras de un secreto imán, si no de hierro, asegurándole la dicha con la vida. En saltando en tierra, selló sus labios en el suelo logrando seguridades, y fijó sus ojos en el cielo rindiendo agradecimientos.²⁹⁰

Zwar werden Namen sowie geografische und chronologische Angaben von Anfang an klargelegt, da das Spiel mit dem Spannungsaufbau hier von wenig Interesse ist. Im Einklang mit der intellektualistischen Perspektive des Werkes lässt auch die bildliche und emotionale Rhetorik früherer Exemplare der Gattung zugunsten einer philosophisch-deklamatorischen nach, die Evozierung von Mitgefühl und Verlustsinn nimmt die Züge einer stoisch-heroisch gefärbten Melancholie ein. Jedoch bleibt auch in veränderter Gestaltung der thematische Kern der *helenizante* im Zentrum der Szene: Der Mensch, der unter den Schlägen des

290 S. Gracián (1998), 65–67.

Schicksals alles verloren hat. Das im Wortsinne enttäuschende Ende frustriert sicherlich die Erwartungen an den hellenisierenden Roman, es bestätigt dennoch bis (fast) ins Absolute das von Lope initiierte Bild der radikalen Destitution, durch das das Werk eröffnet wurde und kraft dessen es jene Erwartungen aktiviert hatte, die bei Lopes durch und durch weltlich konnotiert waren. Durch den Wegfall des Vollzugs der *helenizante* in der wie auch immer gearteten Wiedervereinigung von Mann und Frau, die ihren Fluchtpunkt bildet, erreicht die *peregrinación* vielmehr ihren Höhepunkt: Im diesseitigen Leben, in dem die *vanitas mundi* herrscht, gilt dem menschlichen Leben nur der Verlust.²⁹¹

5.2.1.14 Párraga Martel de la Fuente, ‚Liseno y Fenisa‘

Es mussten fast fünfzig Jahre seit der Veröffentlichung des *Criticón*, fast vierzig seit jener der *Lucinda* vergehen, ehe eine weitere Geschichte der Liebe und Unbilden erschien: die *Historia de Liseno y Fenisa* des Francisco de Párraga Martel de la Fuente, die im ausgehenden 17. Jahrhundert, höchstwahrscheinlich zwischen dem Tod der letzten Habsburger Königin Marie Louise von Orléans 1689 und dem Ende des Neunjährigen Krieges 1697 geschrieben und 1701 in Madrid veröffentlicht wurde.²⁹² In den Jahrzehnten zuvor hatte die hellenisierende Welle stark nachgelassen: keine Neuausgaben der *Aithiopika* oder von *Leukippe und Kleitophon*, nur wenige von *Persiles y Sigismunda* (eine 1670 von einem unbekanntem Drucker gefälschte), *Eustorgio y Clorilene* (Saragossa 1665) und *Hipólito y Aminta* (Madrid 1673). Dahingegen war der *Gerardo* fünfmal neugedruckt worden (Madrid 1654, 1661, 1666, 1685; Saragossa 1697), was neben den zahlreichen Neueditionen von Werken wie *Deleytar provechando* des Tirso de Molina, *Soledades de la vida y desengaños del mundo* oder der *Lucinda* des Cristóbal Lozano und der Novellensammlungen von Mariana de Carvajal, Arturo Pérez de Montalbán, María de Zayas und vielen mehr einen nachhaltigen Erfolg von Formaten im Affinitätsbereich der *novela cortesana* suggeriert. Dies spiegelt sich auch in die Gestaltung von *Liseno y Fenisa* wider.²⁹³

Über Francisco de Párraga Martel de la Fuente liegen kaum Informationen vor. Der womöglich aus Sevilla stammende Autor soll in einer Theatergruppe gewirkt haben, für die er auch eine *comedia* schrieb. Aus den Präliminarien des Romans geht hervor, dass sein Großvater Andrés de Párraga y Heredia bereits dem Widmungsträger Don Antonio Alvarez de Toledo y Beaumont Velazco Enriquez de Ribera, Herzog von Alba gedient hatte.²⁹⁴ Dort charakterisiert der Autor

291 Zum Menschenbild im *Criticón* s. Vega (2003); Sol Mora (2010); allgemeiner Durin (2003); zum neostoischen Gehalt des Werkes s. López Poza (2013).

292 Aufgrund der textinternen Referenzen auf das Zeitgeschehen; s. González Rovira (1995a), 900 f.

293 S. ebd., 902–904.

294 S. Lucero Sánchez (2012).

den Text etwas topisch als „[...] flores que desabrocharon los abriles de mi adolescencia“, während ein Begleitgedicht in Elfsilbern von Damian Joseph de Illesca das Talent des Francisco folgendermaßen beschreibt: „[...] en quatro lustros / capacidades tan gigantes moren“ – Párraga muss zur Zeit der Publikation also knapp über zwanzig Jahre alt gewesen sein.²⁹⁵

Liseno y Fenisa greift im Titel die Tradition des Paarnamens sowie die Bezeichnung als *historia* wieder auf; in der oben erwähnten, mit der großzügigsten Reihe an Titeln und Auszeichnungen im gesamten Corpus ausgestatteten Widmung an den Herzog von Alba liest man, dass die „[...] en voces castellanas, y decentes [...]“ geschriebene *Historia* der Ablenkung dienen soll, wobei die Lektüre fremder Fälle auch einen lehrreichen Wert aufweisen könne.²⁹⁶ Fünf Gedichte begleiten den Roman: ein Sonett von Franciscos Bruder Juan, ein *romance* in elffüßigen Versen von Juan Francisco Garzón, der die Schläge des Schicksals thematisiert („en èl nos proponeis de la fortuna, / y de el amor los trágicos sucessos, / aquella firme siempre en sus mudanças, / y este errado tal vez en sus consejos“), das genannte Gedicht des Illesca und zwei Sonette von Francisco Pérez de Pineda bzw. von Juan Pérez Garzón.²⁹⁷ Es folgen die erste Genehmigung durch den großzügig titulierten Fray Thomas del Romeral Vázquez, die ausgesprochen artikuliert und schmeichelhaft ausfällt, sowie die kursiv hervorgehobenen Zitate zahlreicher Autoren, darunter Horaz, Ovid und Seneca, die Topoi der *aprobación* bedienen. Nach der kurzen Zulassung des Alonso Portillo y Cardos finden sich der Vermerk des Druckprivilegs sowie die zweite Genehmigung durch Don Andrés González de Barcia Cavallido, Advokat in einem königlichen Rat, die die Geschichten des Romans als „Fabulas historizadas“ bezeichnet, die dem Zweck der Erholung dienen („*ut qui laborat habeat recreationem*, como dixo el Gran Stagirita“, mit Verweis auf *Politeia* 8.3).²⁹⁸ Auch die Vorrede weicht wenig von der Topik des Genres ab; insbesondere werden die Topoi der falschen Bescheidenheit, des wohlwollenden Umgangs mit Dichtung und des Binoms *delectare/prodesse*, mit entsprechenden Zitaten aus Ovid, Maecenas, Horaz, Martial und Claudian mobilisiert.²⁹⁹

Der um die dreihundert Seiten starke Roman ist in sechs ‚Diskurse‘ gegliedert und enthält unter anderem eine *loa* mit dem Titel „Para tiempo de Carnestolendas“.³⁰⁰ Er erzählt von Liseno, einem Kleinadligen aus Granada, der auf dem Rückweg von einer Pilgerfahrt zum aragonesischen Marienschrein von Moncayo einer seufzenden, bildschönen Dame begegnet, die er auf dem Weg nach Andalusien zu eskortieren verspricht. Zu ihnen gesellt sich bald der adlige Federico. Zwischen einer ungerechten Verfolgung durch die Justiz und einer Entführung durch Banditen erfahren wir in analeptischen Binnenerzählungen, dass sich Liseno wäh-

295 Párraga Martel (1701), fol. ¶2^r bzw. ¶¶2^r. S. González Rovira (1995^a), 901 f.

296 S. Párraga Martel (1701), fol. ¶2^r–[¶3]^v.

297 S. ebd., fol. ¶¶^r–[¶¶3]^r.

298 S. ebd., fol. [¶¶3]^v–¶¶¶^v.

299 S. ebd., fol. [¶¶¶2]^r–^v.

300 S. ebd., 152–164.

rend seiner Zeit in Brüssel in Fenisa verliebt hatte, von der er nur die durch ein Gitter vernommene Stimme kannte. Enttäuscht durch die Entdeckung der vermeintlich unehrenhaften Vergangenheit der Dame hatte er sich aber für die Rückkehr nach Spanien und die eben vollendete Pilgerfahrt entschieden – es stellt sich aber bald heraus, dass es sich dabei um ein bloßes Missverständnis handelte. Die mysteriöse Dame, die die Gruppe inzwischen von den Banditen befreit hat, ist tatsächlich Fenisa, die auf der Suche nach Liseno einen Schiffbruch erlitten hatte und auf dem Weg nach Andalusien von ihrem Begleiter Enrique beinahe geschändet worden wäre, hätte sie der Protagonist zu Beginn des Romans nicht gehört und erreicht. Die wiedervereinten Liebenden planen eine Hochzeit, aber nach einem Brand in ihrer Unterkunft wird die verschollene Fenisa für tot gehalten, während der untröstliche Liseno bald wieder auf die Suche nach einer Dame aufbrechen muss: seiner Schwester Julia, die mit ihrem Anwärter Carlos geflohen ist. Auf der Seefahrt nach Flandern von marokkanischen Korsaren gefangengenommen, finden alle Figuren wieder zueinander: Liseno und Fenisa, Julia und Carlos und Enrique, der Fenisa während des Brandes entführt hatte, nun aber Einsicht zeigt und der die junge Fátima zur Liebe, Bekehrung zum Katholizismus und Hilfe bei der Flucht bewegt. Nach der Rückkehr nach Cádiz sind die letzten offenen Erzählstränge gelöst und die Geschichte endet mit der Hochzeit der drei Paare.

In geografischer Hinsicht spielt der Roman also in Spanien und daran anschlussfähigen Gebieten: Die iberische Hauptachse ist zwischen Aragon-Katalonien und Andalusien angesiedelt, die wichtigsten Analepsen spielen in Brüssel und der zentrale Auflösungs- und Wiedervereinigungsmoment findet in Algier, einem klassischen Schauplatz des *cautiverio*, statt. Wie oben erwähnt, mangelt es nicht an Bezügen auf das Zeitgeschehen: Der Tod der Marie Louise von Orléans 1689, das Verbot der Aufführung von *comedias* in Sevilla aufgrund einer epidemischen Rekrudeszenz und der bis 1697 andauernde Neunjährige Krieg bilden einige solcher Wirklichkeitsbezüge.³⁰¹

Auch hier gehören die Protagonist:innen und die Figuren im Allgemeinen nicht zum Hoch- sondern zum Kleinadel; auch hier stehen sie und das Erzählte von Beginn an im Zeichen der Destitution. Der Pilger als Instanzierung des *peregrino* wird nicht konsequent dargestellt, sondern nur anfänglich als generisches Signal zitiert; der religiöse Gehalt seiner Pilgerfahrt ist nur schwach, da diese – genauso wie im *Peregrino* – primär der Ablenkung von der Liebesenttäuschung dient. Anders als bei Lope bewegen sich die hiesigen *peregrinos* dennoch als Gruppe, in einer kollektiven Dimension und nicht in der Isolation.³⁰² Auch die Figurenkommentare über die eigenen Wechselfälle akzentuieren immer wieder ihren Charakter als unglückliche Schicksalsschläge, wiederholt auch mit Rekurs auf die Metaphorik des Schiffbruchs.³⁰³

301 S. jeweils ebd., 39–41, 129, 132–138.

302 Vgl. González Rovira (1995^a), 906 (Anm. 3).

303 Vgl. ebd., 929, der neun verschiedene Stellen aufzählt: Párraga Martel (1701), 143, 148, 182, 194, 234, 267, 282, 286, 297.

Dieses letzte Element ist in der Anfangsszene des Romans zwar abwesend, jedoch ist die Lage der Figuren zumindest auf verbaler Ebene im Sinne des Unglücks charakterisiert. Die Narration beginnt bei Tagesanbruch am achten September mit einem idyllischen Bild der spanischen Landschaft im ausgehenden Sommer, die bald die Züge einer Wildnis annimmt:

Anunciavan con sus harpadas lenguas en variedad de consonancias los alados vivientes, su desteada, quanto vecina Aurora, festexavanla con ayrosos murmureos los parleros arroyos, previniendola en su deshecha nieve cristalino espejo [...] risueñas, quanto alegres las odoríferas flores celebravan su dicha en su nacimiento, sin discurrir que en naciendo, mas justo es repetir endechas à la muerte, que publicar jubilos por la vida; [...] à tiempo que haziendo la reseña de sus radiantes luzes començava à dorar el Pastor de Admeto las empinadas cumbres de el inacessible Moncayo, montaña que por la aspereza de sus sendas, lo inculdo de sus frondosos arbolos, lo profundo de sus queiebras, lo silvestre de sus plantas, y lo frigido de sus nevadas pompas, constituye impossibles sus veredas de el Invierno, en la esteril estacion [...] ³⁰⁴

In dieser plötzlich deutlich unwirtlicher gewordenen Gegend sucht die traurige und verlorene Gestalt des Protagonisten ihren Weg zum und dann vom Marienschrein:

[...] se hallò perdido en lo intrincado de su sendas, y dudoso en el confuso labyrintho de su vmbroso omenaje, vn triste passagero, que llegó à èl conducido de la piadosa devocion de Maria Santissima, cuya Imagen, con el Apellido de aquella Montaña, yaze colocada en lo exceso de su cumbre, en vna Religiosa Hermita. Subiò siguiendo los passos de otros devotos vezinos, que concurrieron à celerar en su día la gloriosa Natividad de la Virgen, con demonstraciones de piadoso afecto, para cuya funcion tan solo se haze habitable este prodigio de la naturaleza. Llegò el fin del regozijo (que no ay cosa más cierta en las glorias de el mundo) dieron la buelta à sus casas, quedando solo Liseno, que este era del passagero el nombre, ò divertido con la estrañeza de el sitio, que por ser forastero se le hazia mas admirable, ò lo que es mas cierto, ocupado todo en la variedad de su fortuna, siempre adversa, siempre cruel, y enemiga; prueba evidente de sus meritos, pues como dize Alciato en vna de sus ingeniosas emblemas: Su mayor gloria es vencer, tributando castigos à los meritos. ³⁰⁵

Der Aufstieg auf den ungastlichen Berg bildet also anscheinend nur eine kurze Parenthese im sonst betrübten Leben des nun namentlich bekannten Reisenden – bis diese vom Schluchzen einer Dame unterbrochen wird. In einer Szene, die stark an die Anfangssequenz des *Gerardo* erinnert, verfolgt er die Klagen bis zu ihrer Quelle:

Queriendo pues poner en execucion el descender de aquella eminencia, como poco versado en sus veredas, se hallò perdido en lo inculdo de su maleza (que no es nuevo hallarnos donde nos perdemos) como dexamos dicho, añadiòse à esta confusion la de oir algunos malformados suspiros, que embueltos en ayes lastimosos, pudieran enternecer, no digo lo noble de el corazon de Liseno, mas aun la frigida dureza de aquella montaña; hallòse empeñado en buscar el origen, no por curiosidad, si por obligacion, por conocer en lo debil, y delicado de

304 Ebd. 1 f. Die zweite Auslassung enthält die Aufzählung einer Reihe von Blumensorten, die sich wohl in die Rezeption des Fray Thomas eingepägt haben müssen, wie die Druckgenehmigung bezeugt (fol. ¶¶iij^r).

305 Ebd., 2 f.

las voces ser femeniles los acentos. [...] llegò a hazer celosia de vnas retamas, por cuyo entregido puesta silenciosa atencìon percibiò estas lastimadas razones: – Hasta quando enemiga estrella mia ha de durar lo adverso de tu influxo? Quando tendràn limite tu crueles acasos? Quando dexarà de perseguirme tus impios efectos? Ni aun mudando tierra me he de librar de tus rigores? Mas ay infeliz! y como he experimentado en mis desgracias, que à el que nace à ser desdichado en todas partes le acompañan sus infortunios, por inconstante celebran à la fortuna, y en la traxica historia de mi vida [...] no me queda ya otro recurso, que el de llegar à el deseado puerto de la muerte, para librarme de los tormentos assi deshechos, ò las de mis penas, que de mi vida en el golfo, forman vn inmenso Oceano de desdichas [...].³⁰⁶

Auch die anschließend in ihrer petrarkistischen Schönheit ausführlich beschriebene Dame präsentiert sich selbst also dezidiert als eine unglückliche *peregrina*, die vielmehr über ihre Unbilden als über ihre Reisen definiert ist. Ihre Reihe an Klagen und stoischen Topoi wie jener des *tecum sunt quae fugis* kulminiert in einem Bild des offenen Meeres, wodurch auch die Schiffbruchskonstellation, wenn auch nur metaphorisch, eingeholt wird. Jenseits des Verlusts des Weges scheint eine unmittelbare Gefahr nicht zu bestehen – erst bei ihrer Anschlusssequenz erfahren wir, dass der Begegnung ein Vergewaltigungsversuch vorangegangen war.³⁰⁷ Die Notlage der Figuren und die Semantik des Schiffbruchs sind auf die verbale Ebene verlagert – wie mit der Pilgerfigur ist knapp ein Jahrhundert nach dem *Peregrino* auch der katastrophale Erzähleinstieg zu einer Formel geworden, die bei Párragas Roman eher die Form eines Zitats als jene einer tatsächlichen Darstellung nimmt.

In dieser Hinsicht reicht der Einfluss des hellenisierenden Modells auf *Liseno y Fenisa* weit über das bloße Handlungsschema der Begegnung, Trennung und Wiederbegegnung hinaus, wie von González Rovira vorgeschlagen.³⁰⁸ Einleuchtend ist hingegen seine Einschätzung, auf der inhaltlichen Ebene speise sich der Text aus dem Repertoire der *novela cortesana* mit ihrem Fokus auf sozialen Interaktionen, insbesondere auf Fragen des Umgangs und des Rufs. In der Tat wird diese generische Verflechtung ausgerechnet bei der Frage der patriarchalen Ehre spürbar: An mehreren Stellen im Roman und genauso wie bei Lope dient dieser mit der Liebe eng verbundene Faktor als Beweggrund für die Handlung – mit dem Unterschied, dass im *Peregrino* der Konflikt mit der Familie und deren sozialem Kontext zu einer Dimension gehören, die der *peregrinación* der Protagonist:innen vorausgeht, während diese in *Liseno y Fenisa* auch im Laufe der Handlung greifen. Mit Bachtin gesprochen gehören die Ehre als Handlungsmotivator und die Sorge um die nachhaltigen Beziehungen des normalen Lebens bei Lope zu einer

306 Ebd., 3 f.

307 Ebd., Diskurs 4, 204 f. Die *secuencia de enlace* des Liseno erfolgt indes verhältnismäßig früh im Text, nämlich bereits auf Seite 90.

308 S. González Rovira (1995*), 899–931. *Bis dato* sind dem Text sonst nur einige Seiten bei Cruz Casado (1989a), 457–463 gewidmet. Der Forschungsstand ist somit seit González Rovira (1996), 392 (Anm. 1) unverändert, mit Ausnahme der bedenkenlosen Einstufung des Textes in die *bizantina* bei Teijeiro Fuentes (2007a), 114. Soweit überschaubar ist 2024 noch keine kritische Ausgabe vorhanden.

Dimension, die vor und nach der Abenteuerzeit existiert, während bei Párraga beide Ebenen miteinander vermischt sind. Zur Nähe zu der *cortesana* gehört auch die gesteigerte Beschäftigung mit der Exemplarität des Erzählten (siehe unten, 5.2.2), obwohl zu diesem Punkt Párraga anstelle des Charakters der Geschichte als *escarmiento* den Akzent auf eine Haltung der Toleranz und der Vergebung setzt, die auch durch die Konnotation des *desengaño* gegenüber der Welt als Effekt eines Perspektivismus und nicht eines moralischen Fehlers unterstützt wird.³⁰⁹

Schließlich partizipiert der Text an der Praxis des Einwebens von Wissensversatzstücken und gelehrten Gesten in die Erzählung. Nicht nur die oben diskutierte Widmung, sondern auch der Roman als solcher weist zahlreiche Zitate auf, die am Seitenrand teilweise sehr extensive, kursiv hervorgehobene Quellenverweise oder gar Originalangaben begleiten.³¹⁰ Ähnlich wie bei Lope beginnen fast alle *discursos* mit Sentenzen(reihen), die oft um das Thema der *fortuna* kreisen.³¹¹ Abschließend zählt zu den Digressionen im Roman eine Rede des Federico über die erholsame und trostpendende Qualität satzenreicher Bücher im Unglück, die einmal mehr auf eine mögliche Funktionalisierung des hellenistischen Schemas als Gelegenheit zur Reflexion über die Launen des Schicksals und die Fragilität des Guten hinweist.³¹²

5.2.2 Knotenpunkt *Peregrino*: Kon- und Divergenzen

Nach der notwendigerweise kursorischen Besprechung der einzelnen Werke sollen nun die Texte in Bündeln betrachtet werden, die sich durch die zugrunde gelegten Untersuchungsachsen ergeben. Somit können anhand von Gemeinsamkeiten und Differenzen Gruppierungen versucht und allgemeine Tendenzen ausgelotet werden, um ein generisches Profil und seine Entfaltungsformen besser zu konturieren.

Schwerpunkte der hiesigen Diskussion bilden erstens die Distribution der Exemplare auf einem Spektrum der *helenizante*, das durch das Ausmaß an Nähe oder Entfernung von einem modellhaften Kern des hellenistischen Romans ent-

309 So González Rovira (1995a), 915–926.

310 S. bspw. Párraga Martel (1701), 23, 40; 50 f., 246 f.

311 S. z. B. Párraga Martel (1701), 165 f., 218, 268. Im zweiten Diskurs geht es indes um die Verschwiegenheit (49–51) und im dritten Diskurs um die Hoffnung (101 f.). Vgl. González Rovira (1995a), 927.

312 „Algunos dias assisti en Zaragoza, sin tener en ellos rato alguno de plazer, por tener ocupada mi alma con crecido numero de penas, solamente en lo que hallaba algun alivio era en la continua leccion de los libros, en cuyas sentencias hallava preceptos, que me enseñavan a tolerar trabajos, y a sufrir pesares, varias veces he discurrido en los entretenimientos, que divierten del hombre la fatigas, y ninguno he hallado, que sepa aliviar congojas, sino es el de la leccion de los libros, [...] divierten penas, dàn sanos documentos, y son antidoto de los mas graves pesares, [...] porque para perceber sus clausulas, no se ha de divertir el discurso en otro assumpto, con que por aquel rato se halla libre de los pensamientos que le atormentan [...]“ – Párraga Martel (1701), 37 f.

steht. Zweitens wird nach der Gestaltung der Erzähleinstiege gefragt und die Hauptthese bekräftigt, dass die im Zusammenhang mit den ikonischen, gattungstypischen Anfangsszenen evozierte Atmosphäre sowie die Perspektivierung der Abenteuer durch einen Akzent auf der Erfahrung der Destitution charakterisiert sind, welche die Autoren dann verschiedentlich entfalten und interpretieren. Drittens wird angesichts der besonderen Wirklichkeitspoetik bei Lope zwischen exotischen und geografisch näheren Settings verglichen und eine Korrelation zwischen Lokalisierung, Stand der Hauptfiguren, Neigung zur Exemplarität der Erzählung und Fiktionalitätsanspruch umrissen, wobei die letzteren Aspekte auch für die generische Einordnung der Texte eine Rolle spielen, die in 5.3 wiederaufgegriffen wird. Viertens und darauf aufbauend wird auf die Ausstellung von Wissen eingegangen, die mit Fragen nach der Stilisierung sowohl von literarischem als auch von sozialem Status einhergeht.

Zunächst zur Angemessenheit der Zuordnung der Texte zur *helenizante*. Hier ist eine Prämisse dieser Studie zu vergegenwärtigen, wonach die Frage, inwiefern sich ein Text bestimmter Genrekonventionen bedient (und inwiefern er sie bedient), produktiver erscheint als eine eindeutige, binäre Bestätigung oder Verneinung der generischen Zugehörigkeit. Unter der Kategorie der Abenteuerromane findet folgende Vorstellung bezüglich des hellenistischen sowie des hellenisierenden Romans nahezu unangefochtenen Konsens: Die Gattung sei unter anderem durch die exklusive Liebesachse des Protagonistenpaars definiert, das die die Abenteuer ausmachenden Unbilden durchläuft, bis die endgültige Wiedervereinigung den glücklichen Ausgang sanktioniert und – in Bachtins Diktion – die Abenteuerzeit beendet.³¹³ Der Fokus auf ein Liebespaar anstatt auf eine einzelne Heldenfigur ist so zentral, dass er sich üblicherweise auch in der Titelstruktur widerspiegelt, die – wie in der Besprechung der einzelnen Werke auch immer wieder betont – in der Mehrheit der Fälle beide Hauptfiguren erwähnt: Auch der Muster-text der *Aithiopika* folgt seit der Amyot-Übersetzung dieser Praxis, indem das Paar im Titelzusatz erwähnt wird („traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, & Chariclea Aethiopienne“).

Im Fall unseres Corpus lässt sich anhand dieser Fokalisierung eine erste Unterscheidung zwischen den Werken vornehmen, die näher am Modell liegen, und anderen, die sich indes auf eines der zwei Paarglieder konzentrieren. Dabei geht es weniger um ein quantitatives Datum der tatsächlichen Befassung mit der einen oder der anderen Heldenfigur (nicht selten dreht sich nämlich die Erzählung stärker um den männlichen Helden), sondern vielmehr um den – im Idealfall exklusiven – Belang der Liebesbeziehung innerhalb der gesamten Erzählökonomie. In ihrer Grundstruktur bewegt sich ein Gutteil der hier untersuchten Texte in großer Nähe zu diesem Modell: *Clareo y Florisea*, der *Peregrino*, *Persiles y Sigismunda*, *Angelia y Lucenrique*, *Hipólito y Aminta*, *Semprilis y Genorodano*, *Entendimiento y Verdad*, *León Prodigioso*, der *Criticón*, *Liseno y Fenisa* und (mit der deutlichsten Abweichung) *Eustorgio y Clorilene* entsprechen weitgehend diesem Bild, das

313 S. die in 2.2 zitierten Carilla (1966), 285 f.; Teijeiro Fuentes(2007a); Bachtin (2008), 12 f.

– bis auf die Werke von Lope, Gómez de Tejada und Gracián – auch bereits an den Titeln mit Doppelnamen sichtbar wird. Bei den meisten dieser Romane gehen das Ende der Erzählung und die glückliche Auflösung der ‚Abenteuer‘ konventionsgemäß mit der Abschließung des Ehevertrags einher. *Hipólito y Aminta* (wie auch der *Gerardo* davor) endet indes mit der Absage einer Hauptfigur an die weltliche Liebe, während *Entendimiento y Verdad* mit der Inszenierung des Jüngsten Gerichts abschließt – auch hier wird dennoch die Wiedervereinigung des Paares als Moment eingehalten, an dem die Drangsale enden; zudem wird das Entfallen einer weltlichen Wunscherfüllung durch die Überführung in ein jenseitiges Heil diskursiv kompensiert.

Den eigentlichen Grenzfall bildet vielmehr der *Criticón*. Einerseits, weil das Protagonistenpaar nicht aus Mann und Frau, sondern aus Vater und Sohn besteht, die jeweils die Ehefrau und Mutter suchen; andererseits, weil keine Wiedervereinigung stattfindet. In diesem Fall weckt der Rekurs auf das generische Schema der *helenizante* die Erwartung auf eine Wiedervereinigung, die dann aber unerfüllt bleibt. Selbst durch den Verweis auf eine jenseitige Zusammenkunft wird die Konvention nicht vollständig, sondern nur asymptotisch bedient – sie ist aber durch und durch präsent.

Auch im Fall von *Clareo y Florisea* sowie der *Selva de aventuras*, die dem von Lope inaugurierten systematischen Aufgreifen des Heliodorischen Modells vorausgehen, zeigt sich schließlich das Profil des hellenisierenden Modells gegenüber anderen Erzähltraditionen. Wie oben gesehen, kann die *Selva* kaum auf eine Aneignung Heliodors oder Tatios' zurückgeführt werden, denn die Grundstruktur der Erzählung ist nicht um das Liebespaar organisiert, sondern die frustrierte Liebe des Protagonisten wird als bloßer Auslöser für die Handlung genutzt. Erst in der zweiten Version wird die Heldin als handelndes Subjekt nachträglich integriert und das Ende von der *reprobatio amoris* auf die Heirat umgepolt. Bei *Clareo y Florisea*, der ja ausdrücklich durch Tatios inspiriert ist, steht indes das Paar von Beginn an im Mittelpunkt des entsprechenden Teils des Romans – und dies geht auch aus dem Titel hervor. Zugleich ist es aber die ebenso im Titel erwähnte, einsame und destituierte Figur der Isea, die die Rahmung der eigentlich hellenisierenden Geschichte, die Erzählstimme und die affektische Färbung des gesamten Romans vorgibt. Somit zeichnen sich in dieser allerersten *helenizante* zwei Haupttendenzen des gesamten Untersuchungscorpus ab.³¹⁴

Der andere Pol des Spektrums, der die Exemplare vom prototypischen Kern weg und eher an die Peripherie der Gattung rückt, ist nämlich durch den Fokus auf das einzelne Individuum, auf sein Schicksal (durchaus auch im Umgang mit der Liebe) und auf die vielfältige Erfahrung seiner *peregrinaciones* gegeben. Dabei wird die Liebesachse geschwächt, erweist sich als zweitrangig oder nicht ex-

314 S. 5.2.1.1 und 5.2.1.2. Wie bereits gesehen zirkulierten im Fall der im Verkauf erfolgreichen *Selva* weiterhin beide Versionen, sodass die zweite nicht ohne Weiteres als Überholung eines in der ersten wirksamen und aber obsolet gewordenen Erzählkonzepts betrachtet werden kann.

klusiv, sodass ein Zweifel an der Wirksamkeit des hellenistischen Modells in der Werkkonzeption entstehen kann. Dieses Schema, das teilweise auch auf den einseitigen Fokus auf den männlichen Protagonisten in *Eustorgio y Clorilene* zutrifft, ist im *Gerardo*, in *Henrique de Castro*, *Experiencias de amor y fortuna*, *Lucinda* und *Jacinto* sowie in der ersten Version der *Selva* wiederzufinden und fällt unterschiedlich stark graduert aus. Beim *Gerardo* ist die strukturierende Liebesachse des hellenistischen Romans durch die Figur der Nise stärker ausgeprägt; schwächer ist sie in den *Experiencias* und in der ersten Hälfte der *Lucinda* bis zur Heirat; noch weniger präsent ist sie in *Henrique de Castro*, im *Jacinto* oder in der ersten Version der *Selva*, wo die Liebe nur einen Vorwand für die ablenkende Reise des Luzmán und seine Begegnungen darstellt. Entsprechend werden diese Texte von der Forschung in der Regel nicht als *bizantinas* eingestuft – mit Ausnahme der *Selva*, die traditionell als Vorläufer eines spanischen Wiederaufblühens der Gattung gilt. Tendenziell wird vielmehr und wesentlich-allgemeiner von *novelas* oder von einer Affinität zur *novela cortesana* gesprochen.³¹⁵

Jedoch: auch wenn die Texte hinsichtlich der Form eher in einer peripheren Position bezüglich des Genres der *helenizante* anzusiedeln sind, handelt es sich in manchen Fällen wie der *Selva*, den *Experiencias* und insbesondere dem *Gerardo* um Werke, die eine starke Anzahl an Neueditionen und somit an Verkäufen registrierten. Dies lässt sich einerseits als ein Indiz dafür lesen, dass gegenüber dem ‚reinen‘ hellenistischen Modell die Konventionen der *cortesana* auf einen größeren Erfolg trafen. Andererseits ist im Fall des *Gerardo* daran zu erinnern, dass seine Veröffentlichung am Beginn der intensiveren Produktionsphase von *helenizantes* im Siglo de Oro liegt und dass – genauso wie *Persiles y Sigismunda* – auch ihm die Rolle eines Mustertextes für die aufblühende Gattung zugeschrieben werden kann.³¹⁶ Diese besondere, wenig beachtete Rolle des *Gerardo* wird am konkretesten am Beispiel der Anfangsszene greifbar, die, wie gesehen, fast eins zu eins in *Angelia y Lucenrique* übernommen wurde.

Dies führt zum zweiten Punkt: Erzähleinstiege und Kontinuitäten des Genres. Unabhängig von ihrer Position im oben skizzierten Spektrum der *helenizante* übernehmen die meisten nach dem *Peregrino* erschienenen Werke für ihren Auftakt eine Konstellation des Schiffbruchs, wie ich sie in 5.1 anhand von Heliodor und Lope beschrieben habe. Auch hier lässt sich eine Skala der Übernahme ausmachen: *Persiles y Sigismunda*, *Hipólito y Aminta*, der *Criticón*, der *León* und die *Lucinda* inszenieren wie Lope die Hauptfigur als schiffbrüchig, gestrandet oder fortgeschwemmt – teilweise mit einem erheblichen Aufwand, um die Anspielung an eine wiedererkennbare Konvention zu indizieren, wie die Analyse von *Hipólito y Aminta* zeigt.³¹⁷ Andere Texte verzichten auf eine solche Darstellung, behalten aber dennoch die Szenerie des Sturmes und der lebensbedrohlichen Gewässer bei, wie im Fall vom *Gerardo*, von seiner Verstärkung in *Angelia y Lucenrique* oder

315 Vgl. die jeweiligen Unterkapitel.

316 S. 5.2.1.3.

317 S. 5.2.1.7.

von *Eustorgio y Clorilene* und *Semprilis y Genorodano*. Eine weitere Abstufung erfolgt in den *Experiencias*, bei *Entendimiento y Verdad*, *Don Henrique de Castro* und im *Jacinto*, wobei das semantische Feld des Schiffbruchs verlassen wird, aber die Charakterisierung des Erzähleinstiegs im Zeichen der Katastrophe und der Schwelle zwischen Leben und Tod weiterhin präsent ist. Schließlich ist die Schiffbruchkonstellation nur in den Einstiegen dreier Texte gänzlich abwesend: *Clareo y Florisea*, *Selva de aventuras* und *Liseno y Fenisa*, die chronologisch an den beiden äußeren Enden der Gaußschen Kurve unseres Corpus stehen (wobei sowohl *Clareo y Florisea* als auch *Liseno y Fenisa* die klägliche Lage ihrer Protagonistinnen zu Beginn ansprechen).

Es fällt bei der vergleichenden Analyse auf, dass sich das Spiel mit der Informationsvergabe, das für López Pinciano und Lope de Vega das wichtigste Verdienst des heliodorischen *artificio griego* darstellte, als nur bedingt nachhaltig erweist. Die Verschiebung in der Enthüllung der Vorgeschichte, die den *ordo artificialis* ermöglicht, steht oft nicht im Zentrum des Dispositivs; noch weniger die Verschleierung der Identität der Protagonist:innen. Ein dezidiertes Einsatz solcher Retardierungen oder gar der Versuch, Heliodor diesbezüglich zu übertreffen, sind nur bei *El peregrino en su patria*, *Persiles y Sigismunda* und *Semprilis y Genorodano* zu verzeichnen; *Hipólito y Aminta*, *León Prodigioso*, *Angelia y Lucenrique* und *El español Gerardo* reduzieren bereits den Belang des Kunstgriffs; bei *Eustorgio y Clorilene* ist er in Bezug auf den Protagonisten kaum präsent, wobei die Identität und Geschichte der weiblichen Hauptfigur erst viel später geklärt wird; ähnlich bei *Liseno y Fenisa*. *Entendimiento y Verdad*, *El Criticón*, *Experiencias de amor y fortuna* und *Persecuciones de Lucinda* enthüllen Identität und Vorgeschichte recht zügig, ähnlich wie *Don Henrique de Castro* und *Escarmientos de Jacinto*, die zudem einen reichen einführenden Kontext geben.

So konvergieren Häufigkeit und Relevanz der Heliodorischen Erzählstrategie im untersuchten Corpus mit der allgemeinen Nähe zum hellenistischen Modell in der Handlungsstruktur: Die Romane, die stärker auf die Liebe eines Paares fokalisiert sind – also die ‚treueren‘ *helenizantes* – sind auch jene, die stärker auf den *artificio griego* rekurren. Ausnahmen bilden hier der *Gerardo*, der wie besprochen hinsichtlich des männlichen Fokus als eine Schnittstelle von Zentrum und Peripherie angesehen werden kann, sowie *Entendimiento y Verdad* und der *Criticón*, die zwar in der Handlungsstruktur den Konventionen des hellenistischen Musters folgen, die Anschlusssequenz aber kaum verzögern. Daran wird ersichtlich, dass bezüglich des Erfolgs des *artificio griego* eine diachrone Komponente ins Spiel kommt: Frühere Texte wie die von Lope, Cervantes oder Céspedes setzen stärker auf das Spiel mit der Informationsvergabe als die deutlich späteren wie die von Gómez Tejada oder Gracián. Es lässt sich vermuten, dass die Novität des Kunstgriffs und seine Fähigkeit zur Erzeugung von Spannung bald abgegriffen wirkten und der Rekurs darauf fast formelhaft wurde.

Dahingegen geht aus der obigen Aufstellung der Variationen der Erzähleinstiege hervor, dass nahezu in der Gesamtheit der Werke die Anfangsszene als ein liminaler Raum charakterisiert wird, in dem der erstmalige Auftritt der Hauptfigur(en) im Zeichen höchster Not steht. Der Schiffbruchkomplex oder jedenfalls

die Inszenierung extremer Umstände begleiten den abrupten Beginn aller Abenteuerromane des Corpus – die allerersten Einträge sowie den allerletzten aufgenommen. Das Arrangement der Szene setzt den Ton für die restliche Erzählung und charakterisiert sie als eine Geschichte der Destitution; gerade in der ikonischen Gestaltung der Romananfänge zeugt sie von einer Faszination für das Thema nicht der Abenteuer im Allgemeinen, sondern viel spezifischer der Unbilden und des Absturzes – eine Faszination, die viel nachhaltiger als jene für die Geschichte treuer Liebenden oder für die rein durch *dispositio* zu erlangende Spannungserzeugung erscheint.³¹⁸

An dieser engen Verbindung der nach Heliodor modellierten Erzähleinstiege *in medias res* mit der (auch emotionalen) Perspektivierung des Erzählten im Zeichen der Destitution, der Einbuße und des Fremdwerdens wird am deutlichsten bemerkbar, wie sich das Genre der *helenizante* von Anfang an als *helenizante de peregrinación* konstituiert. Alle Werke, die dem hellenistischen Erzählmodell folgen, greifen auf dieses in ihm angelegte und bei Lopes *Peregrino* radikal zugespitzte Potenzial zurück – dies gilt selbst für *Clareo y Florisea*, der davor erschien und an Tatios orientiert ist. Darüber hinaus ist das Moment auch in Texten präsent, die vom Muster abweichen oder es – bis auf die Übernahme vereinzelter Stileme – gänzlich verlassen. Ausnahmen bilden hier nur *Selva de aventuras* und *Don Henrique de Castro*, die sich bezüglich des Erzählschemas am stärksten vom hellenistischen Modell unterscheiden und die in ihren Anfangsszenen am wenigsten mit der Informationsvergabe spielen, geben sie doch reichlich Kontext zum Erzählten. Unter den von mir als ‚peripher‘ markierten, nach Lope erschienenen Romanen können hingegen *El español Gerardo*, *Experiencias de amor y fortuna*, *Persecuciones de Lucinda* und *Escarmientos de Jacinto* womöglich kaum noch oder gar nicht mehr als *helenizantes* gelten, wohl aber als *novelas de peregrinación*.³¹⁹

Die Destitution, die im Zentrum all dieser Erzählungen steht und als eine Grundkonstante des spanischen Genres zum Vorschein kommt, wird dann bei den einzelnen Werken und Autoren unterschiedlich entfaltet. Texte wie *Clareo y Flo-*

318 Diese Zugkraft katastrophal-trostloser, abrupter Einstiege erstreckt sich auch auf Texte wie etwa *Roselauro y Francelisa* des Enrique de Silva/Antonio Aguiar y Acuña, dessen Zugehörigkeit zur *novela de caballería* grundsätzlich unangefochten geblieben ist – vgl. González Rovira (1996), 334; Antonio (1672), I, 94; Gayangos y Arces (1874), 40, LXXXIII; Díaz (1950–1953), IV, 487, n. 2376; s. aber Teijeiro Fuentes (2007a), 114, dessen Beginn allerdings ebenso durch die Notlage des im Zweikampf verletzten Protagonisten charakterisiert ist. Das ältere Manuskript (Ms. 6229–6232) ist auf 1625 datiert und unter dem Pseudonym „Henrique de Silva“ signiert, während das jüngere (Ms. 9389) das Datum des 1. Juli 1630 und den Namen des Antonio de Aguiar y Acuña trägt. Beide sind in der Biblioteca Nacional de España jeweils unter den Mikrofiches Mss.Micro 2796 und Mss.Micro 2111 zu konsultieren. Die angekündigte kritische Ausgabe durch Amancio Labandeira wurde soweit überschaubar nie realisiert.

319 Um diese Justierung möchte ich hier das Verhältnis der Begriffe der *novela helenizante* und der *novela de peregrinación* revidieren, die in früheren Arbeiten – z. B. Brusa/Traninger 2023 – ohne Weiteres synonym verwendet wurden.

risea, *El peregrino en su patria*, *Persiles y Sigismunda*, *Angelia y Lucenrique*, *Semprilis y Genorodano* und auch weitestgehend *Hipólito y Aminta* gestalten sie grundsätzlich als die Darstellung individueller Unbilden, die an sich keine exemplarische Valenz tragen: Auch wenn die einzelnen Vorkommnisse moralisiert werden, etwa durch Erzählerkommentare, erscheint die Peregrination als etwas, das wegen einzelner Fehler, des Zufalls oder des göttlichen Willens private Individuen befällt, die sie zu bewältigen versuchen. In anderen Texten wird sie indes als Geschichte des konsequenten Absturzes strukturiert, der durchaus moralisch konnotiert ist und zur Einsicht oder zum vollständigen Unheil führen kann: Wie bereits erwähnt ist dies beim *Gerardo*, den *Experiencias*, der *Lucinda*, dem *Jacinto* und teilweise *Hipólito y Aminta* sowie *Liseno y Fenisa* der Fall. Zwei andere Texte – *Eustorgio y Clorilene* und *León prodigioso* – legen den Fokus wiederum auf eine politische Dimension der Destitution, wobei nicht mehr das private Individuum, sondern die allegorische oder historische Figur des Monarchen und sein Anrecht auf (und Pflicht zur) Befehlsmacht im Zentrum stehen und die Zeit der Peregrination als Störung der staatlichen Ordnung und nicht ausschließlich der Privatbiografie gilt. Schließlich inszenieren der *Criticón* sowie *Entendimiento y Verdad* die *peregrinación* als Allegorie des menschlichen Schicksals. Je nachdem, ob dieses auf der Dimension des individuellen Lebens oder der kollektiven Menschheitsgeschichte situiert wird, erfolgt eine Verschiebung von der Privatheit und Individualität der Figuren hin zu deren direkter Repräsentativität für die Menschheit im Allgemeinen (oder zumindest für bestimmte Kategorien). Die allegorische Valenz verleiht der hier inszenierten *peregrinación* eine besondere Radikalität: War die Destitution aus den bekannten Gründen bereits in Lopes *Peregrino* auf ein Extrem zugespitzt worden, das die Prekarität jeglichen individuellen Schicksals verbildlichte, so nimmt sie hier (und teilweise im *León*) die Züge einer grundlegenden Nichtigkeit der diesseitigen Existenz an. Erst in diesen Texten wird die Peregrination konsequent in die *peregrinatio vitae* und somit in jenes organische „baroque concept of *peregrinatio*“ überführt, in dessen Zeichen die Forschung die Gesamtheit der hier untersuchten Romane zu lesen neigt, obwohl diese wie gesehen primär mit einer menschlichen, weltlichen Destitution befasst sind, ob diese privat, moralisch oder politisch konnotiert ist.³²⁰

Der dritte Punkt dieses Zwischenfazit – die Bestimmung des Wirklichkeitsbezugs und der Weltlichkeit in den Romanen – artikuliert sich am Kontrast zu diesem allegorischen Zug. Hierzu ist zu vergegenwärtigen, dass eine neoaristotelische Position wie jene Tassos oder López Pincianos dazu ermahnte, frei erfundene

320 Eine Konstante der *bizantina*-Forschung seit der wichtigen Studie von Hahn (1976) – beeinflusst durch Chew (1962). Den Werken von Gracián und Gómez Tejada kommt in der maßgeblichen Arbeit von González Rovira eine romangeschichtliche Dimension des ‚Alt-Neuen‘ hinzu, indem die allegorisierende *bizantina* als Phase der Dekadenz der Gattung (vermutlich auf dem Weg der Entwicklung zum modernen Roman) abgewertet wird, s. González Rovira (1996), 329–334. Von der Fraglichkeit einer wertenden Kategorie abgesehen ist zu zweifeln, ob man von einer Tendenz oder Phase sinnvoll reden kann, da die allegorische Variante des Genres nur drei Texte von insgesamt zwei Autoren betrifft.

Geschichten nicht auf vertrauten Schauplätzen, sondern an entlegeneren Orten spielen zu lassen, um sie der Überprüfbarkeit durch das Publikum wirksamer zu entziehen.³²¹ An dieser Stelle kommt in der *Philosophía antigua poética* eine ständische Komponente hinzu:

Theágenes no era tan gran príncipe que se deuiera tener el nombre suyo en memoria y fama (bien que decendiente de Pirrho); y Chariclea, heredera del reyno de Ethiopia, era de quien acá y en la Grecia auía poca noticia, y, con fingir Reyna y Princesa de tierras ignotas, cumplió con la verisimilitud el poeta, porque nadie podría dezir que en Ethiopia no huuo rey Hydaspes, ni reyna Persina. Mas, si vn poeta fingiesse vna acción para representar en la Corte de España, en la qual Oronte, rey godó, tuuiesse las partes primeras, los hombres que de Historia saben, se reyrían, porque nunca tal rey ha auido en España; en Persia o Ethiopia se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España.³²²

Aus den wirkungspoetischen Prämissen des Pinciano kann nur resultieren, dass die aus historischer und geografischer Vertrautheit abgeleitete Wahrscheinlichkeit perspektivenabhängig ist. Trivial gesprochen: Was einem spanischen Publikum vertraut erscheint, ist einem persischen kaum bekannt; die Geschichte einer frei erfundenen königlichen Dynastie, die in Spanien spielt, könnte in Spanien nicht plausibel wirken – zumindest nicht für eine allgemein gebildete Leserschaft.

Zugleich weist López Pinciano an dieser Stelle implizit auf einen weiteren Faktor hin, der in der Verflechtung von Wahrscheinlichkeit und geografischer Lokalisierung wirksam ist: den sozialen Stand der Figuren. Nur die wichtigsten Fürsten und Könige sind nämlich dermaßen ‚archivwürdig‘, dass sie dem (sachkundigen) Publikum bekannt vorkommen sollten und somit die Fiktivität der Geschichte preisgeben könnten – nicht so Theágenes, der als Kleinadliger auch den mit griechischer Geschichte vertrauten Leser:innen unbekannt bleiben kann, ohne in Konflikt mit den Kenntnissen über das Setting zu geraten und dadurch die Wahrscheinlichkeit zu stören.

Folgt man dieser Logik, stellt sich dann ein ähnliches Problem auch für die *helenizantes*, die implizit oder explizit Historizität simulieren. Wie oben diskutiert, sind es vor allem die früheren Exemplare der Gattung wie *El peregrino* oder *Persiles y Sigismunda*, die Amyots Diskursivierung folgen, ihre Erzählung in die Leerstellen, Indifferenzonen und Spielräume des geografisch und historisch Bekannten einflechten und nicht nur auf die Wahrscheinlichkeit achten, sondern sie auch thematisieren. Seltene Instanzen des Wunderbaren werden im Rahmen des Möglichen gehalten, durch den Verweis auf den gelehrten Diskurs gesichert (man denke an die Geisterszene bei Lope, an die eislaufenden Menschen bei Cervantes oder an die verkürzte Schwangerschaft bei Enríquez de Zúñiga) oder durch die Relativierung der Erzählinstanz bzw. der Erzählsituation gemildert (hier prominent in den Kommentaren zu Periandros Erzählung).³²³ Dem Problem entgehen

321 S. 3.2.

322 López Pinciano (1953), Bd. 2: Ep. 8, 331 f.

323 S. jeweils 3.1, 4.3, 5.2.1.5 und 5.2.1.8. Überblickartig zur Wahrscheinlichkeit bzw. Exotik Marguet (2004), 47–55 bzw. 63–71.

hingegen jene Werke vollständig, die die Einhaltung der Wahrscheinlichkeit und die pseudohistorische Strategie programmatisch ablehnen und sich indes der entgegengesetzten Poetik der offenen Allegorisierung verpflichten.³²⁴

Nun findet sich ein gewisser Grad der Korrelation zwischen Wahrscheinlichkeit, Stand der Figuren und (Un-)Vertrautheit des Schauplatzes, wie sie die oben zitierte Pinciano-Passage durchscheinen lässt, auch unter den nicht-allegorischen Texten des Corpus wieder. Die Romane, die in einer mehr oder minder weit entfernten, exotisch anmutenden Kulisse spielen, haben in der Regel Protagonist:innen königlichen Blutes: Dies ist bei *Eustorgio y Clorilene*, *Angelia y Lucenrique*, *Semprilis y Genorodano* und *Persiles y Sigismunda* der Fall, deren Hauptfiguren zwar auch durch Spanien reisen, aber dennoch in fernen Ländern Nordeuropas dynastisch und politisch verwurzelt sind. Im Gegenteil dazu weist die Mehrheit der Texte, deren Geschichte auf unmittelbar vertrauten Schauplätzen stattfindet, undefinierte und kleinadlige *caballeros* und *damas* als Hauptfiguren auf: so in *Selva de aventuras*, *El peregrino en su patria*, *El español Gerardo*, *Experiencias de amor y fortuna*, *Hipólito y Aminta*, *Persecuciones de Lucinda*, *Escarmientos de Jacinto* und *Liseno y Fenisa*.

Freilich soll der poetologische Punkt bei López Pinciano, der auch nur eine Stimme im Diskurs der Zeit darstellt, nicht verabsolutiert werden. *Henrique de Castro*, der vollständig in der ‚Neuen Welt‘ Chiles spielt, erzählt beispielsweise von einem Kleinadligen – wobei die spanischen Kolonien in der Tat nicht als Ansiedlungsort für Hochadlige angesehen wurden, sondern vielmehr als Erkundungsgebiet für Abenteurer. Auch die *Lucinda* verletzt die Pseudohistorizität, indem der erfundene Julián in die königliche Familie eingegliedert wird. Die offensichtlichste Verletzung besteht bei *Semprilis y Genorodano*, wo die Protagonistin, die sich zu einem Gutteil im exotischen Ausland bewegt, immerhin Erbin der aragonesischen Krone und schließlich Königin des Landes wird – von der in den Annalen offenbar keine Spur bleibt. Auch wenn sie keine konsequente Umsetzung in der Praxis kennt, die ohnehin unmöglich zu erwarten wäre, zeugt jedoch López Pincianos theoretische Bemerkung von einer allgemeinen Sensibilität im poetologischen Diskurs und in den auktorialen Poetiken, die sich womöglich auch in einer gattungspoetischen Wahrnehmung niederschlägt.³²⁵

Ein Beispiel ist das Verhältnis von Clareo und Felesindos in *Clareo y Florisea*, das wie besprochen überwiegend in fernen Kulissen spielt und von generischen Oszillationen durchkreuzt ist. Der titelgebende Protagonist stammt aus einer adligen Familie Konstantinopels (vor der Osmanischen Eroberung), während der zeitweilige Begleiter der Isea Sohn des Königs von Trapezunt ist. Somit distribuieren sich die Standes- und geografischen Linien entlang generischer Differenzie-

324 S. 5.2.1.10 und 5.2.1.13 – wobei Gracián eine Vermischung von Realgeografie und allegorischer Valenz pflegt.

325 Hingegen neigt die Mehrheit der ‚hellenisierenden‘ Romane in Frankreich zur Wahl von Held:innen königlicher oder großadliger Abstammung sowie zu deren Einflechtung in die Realgeschichte Plazenet (1997), 353–363.

rungen: Ist der Protagonist des hellenisierenden Teils des Romans undefiniert als Adliger in einer Herkunftsstadt markiert, die sich (wie im Übrigen bei Quintana) noch im mediterranen Horizont befindet und als Grenzgebiet zwischen Fremdem und Eigenem, Exotischem und Vertrautem gelten kann, so wird hingegen der Träger des ritterlichen Erzählstrangs in Absetzung von Clareo als imaginiertes Prinzege eines nahezu unbekanntes, der Phantasie frei verfügbaren Ortes konzipiert, der großzügigere Größenordnungen für das Fiktive bietet.

Unter dem Gesichtspunkt der Generizität ist dennoch eine weitere Konvergenz von größerer Relevanz, die neben der Lokalisierung der Romane auch die Gestaltung bzw. Begründung ihres Nutzens betrifft. Ausgehend von der Prämisse, dass man in der Belletristik des Siglo de Oro keine verbreitete Vorstellung einer autonomen, ‚desinteressierten‘ Literatur finden kann, die einer erbaulichen oder didaktischen gegenüberzustellen wäre, lassen sich jedoch wohl mindestens zwei Hauptstrategien konturieren, wodurch der außerliterarische Wert fiktionaler Erzählung motiviert wird: Die zwei Pole kann man der Prägnanz halber mit den Begriffen der ‚Exemplarität‘ bzw. der ‚Eutrapelie‘ bezeichnen. Die erstere Strategie fasst die erzählte Geschichte insofern als lehrreich auf, als diese als positives oder negatives Verhaltensmuster bzw. als Beispiel für den üblichen Lauf der Dinge gelten kann, während die zweite das Erzählte eher hinsichtlich seiner erholsamen Funktion für den menschlichen Geist rechtfertigt, der durchaus – als Nebeneffekt – auch ein Moment des Lernens innewohnen kann.³²⁶

Nun lassen sich die untersuchten Romane prinzipiell entlang dieser zwei Achsen organisieren, die sich weitgehend mit der oben vorgenommenen Gruppierung anhand der geografischen Lokalisierung decken. Ungeachtet der oben diskutierten größeren oder geringeren Nähe zum hellenistischen Erzählschema weisen Texte wie *El español Gerardo*, *Experiencias de amor y fortuna*, *Hipólito y Aminta*, die *Lucinda*, der *Jacinto* sowie *Liseno y Fenisa*, die alle im iberischen oder mediterranen Raum angesiedelt sind, eine Handlungssemantik auf, in der die erlittenen Schicksalsschläge als logische Folgen eines eigenen oder fremden Fehlverhaltens präsentiert, deren Bestrafung und Belohnung als *escarmiento* dienen kann.³²⁷ Im Gegenteil dazu fehlt eine solche Organisation des Erzählten im Zeichen der Exemplarität in *Persiles y Sigismunda*, *Clareo y Florisea*, *Semprilis y Genorodano*, *Angelia y Lucenrique*, *Don Henrique de Castro* und in geraumem Umfang auch in *Eustorgio y Clorilene*, die alle in exotischen Kulissen spielen. Selbst in den Fällen, in denen in den genannten Texten die Exemplarität ansatzweise präsent ist, fällt sie deutlich schwächer aus, in der Regel nur in Form einer punktuellen, oberflächlichen Überlagerung des Geschehenen mit Kommentaren. Auch die idealisierten Held:innen sind insofern nur exemplarisch, indem sie die Unbill des

326 S. 3.1.

327 Sie enden i. d. R. auch nicht mit der glücklichen Heirat der Protagonist:innen der Liebesachse. Die größte Ausnahme bildet hier *Liseno y Fenisa*, in dem die Exemplarität eher indirekt durch die Auflösung von Konflikten infolge der Relativierung einzelner Standpunkte erfolgt als in der Form eines direkten *escarmiento*. Vgl. Rovira (1995a), 921–926.

Schicksals standhaft und ohne moralische Schwankungen überstehen. Der – wenn überhaupt verfügbare – nicht konsequente, fast formelhafte Verweis auf die göttliche Vorsehung suggeriert eine Haltung wie jene Amyots gegenüber den *Aithiopiaka*, nämlich dass die Darstellung der Unbilden in erster Linie aufgrund ihres Unterhaltungswerts von Interesse, an sich aber kein Träger einer unmittelbaren Lehre sei.³²⁸

Bietet die Auseinandersetzung mit der *peregrinación* als immer drohender Destitution auch die Möglichkeit einer Reflexion über die Prekarität des ‚Guten‘ und des Status, so scheinen die Texte abhängig von ihrer geografischen Lokalisierung und schauplatztechnischen Charakterisierung die erwartete Rezeptionshaltung gegenüber solchen Geschichten der Unbill also unterschiedlich auszugestalten. Die Romane, die durch räumliche Ferne und ständische Größe der Hauptfiguren einen deutlicheren Abstand zur Leserschaft bedingen sowie einen freieren Lauf der Imagination zulassen, rücken eher der würdevollen Ablenkung eines *otium cum dignitate* nahe, die der heutigen Vorstellung des Romankonsums affiner ist. Hingegen sind die Texte, die aufgrund ihres nahen Schauplatzes den Erfahrungshorizont des Publikums streifen oder direkt betreffen, durch eine stärkere Drosselung der idealisierend-phantastischen Darstellung charakterisiert. Sie befassen sich auch thematisch verstärkt mit lebensweltlich aktuelleren Themen wie sozialem Ruf, angemessenem Hofverhalten und Familienehre; erzählen von Menschen, deren Stand und Qualitäten zwar überdurchschnittlich sind, die aber deutlich nahbarer und somit identifikationsfähiger sind als Könige, und legen einen stärkeren Exemplaritätsanspruch vor. Umso näher am Hier-und-Jetzt der Leserschaft, desto prekärer der fiktionale Status und desto dringender die Notwendigkeit, die Ernsthaftigkeit und Nützlichkeit des Erzählten zu fundieren.

Auch in dieser Hinsicht stellt Lope de Vegas *El peregrino en su patria* einen Sonderfall dar. Mit seinem Versuch, das hellenistische Modell zu übertreffen, situiert er sich zweifelsohne im Zentrum des Netzwerks der heliodorischen *helenizante*, wovon er zudem das erste Exemplar darstellt. Vom hiesigen Corpus ist er auch der Text, der am offensivsten die unmittelbare Nähe am höchstvertrauten Hier-und-Jetzt seiner Leser:innen behauptet und praktiziert, zugleich aber weder die Struktur noch den konsequenten Überbau der Exemplarität aufweist, sondern – kohärent mit der auch in Spanien wirksamen Amyot’schen Rezeption und im Gegensatz zu den anderen ‚iberischen‘ *novelas de peregrinación* – eher im Einklang mit dem Ideal der Eutrapelie operiert.³²⁹ Und dennoch verrät einiges, wie es im nächsten Unterkapitel hinsichtlich der frühneuzeitlichen Generizität des *Peregrino* noch einmal aufzugreifen gilt, dass das Werk aufgrund der hohen Vertrautheit seiner Kulisse poetologisch eine wunde Stelle frühneuzeitlicher Erzählprosa trifft, die es in Anbetracht der Brisanz und Ernsthaftigkeit seines Stoffes zu

328 Vgl. dazu etwa 4.3 sowie 5.2.1.5 mit 5.2.1.7, 5.2.1.11 oder 5.2.1.12.

329 Die Qualifizierung der Wechselfälle als Willen Gottes erfolgt nur punktuell und als mit Stand und Status verbundene gelehrte Ausschweifung; die Erzählung wird ansonsten nirgends als exemplarisch, sondern eben nur als auffälliger Kasus diskursiviert.

einer vielfältigen Kompensation des ‚legeren‘ Tons der eutrapelischen „cuentos fabulosos en forma de historia“ zwingt. Diese Kompensation erfolgt durch eine Art Sicherheitsabstand von Heliadors Namen, durch die Überladung mit Gelehrsamkeit und durch die Selbsteinordnung in das historische statt des heroischen Epos, die die Fiktionalität zugunsten einer angeblichen Faktentreue nahezu abstreitet.³³⁰

In der Emergenz der Gattung befindet sich der *Peregrino* mithin – mitunter auch durch die persönlichen Verflechtungen Lopes im auktorialen Milieu, wie etwa die Verbindungen zu Quintana und Céspedes – an einer Schnittstelle zwischen zwei Modellen, die man auf die zwei erfolgreichsten frühen Werke der Reihe zurückführen kann: auf *Persiles y Sigismunda* und auf *El español Gerardo*, die wiederum beide mit der Vorlage des *Peregrino* operierten. Einerseits steht das Vorbild von *Persiles y Sigismunda* für eine *helenizante*, die inklusive der Exotik den üblichen Erwartungen an das hellenistische Modell entspricht. Andererseits präsentiert der *Gerardo* ein Romanformat, das einzelne Stileme und Motive des griechischen Musters vereinnahmt und für lange Prosaerzählungen verarbeitet, deren Fokus auf Dynamiken des Liebesworbens, der Verführung, der patriarchalen Ehre und des zielführenden bzw. rechtschaffenen Verhaltens gelagert ist.³³¹ All diese Themen sind zwar auch in dem hellenistischen als durch Liebe motivierten Erzählschema in unterschiedlichem Maße präsent, sie fallen jedoch marginaler aus, da die Geschichte um ein starkes, im Grunde bereits bestehendes Paar strukturiert ist, das externe Widrigkeiten (unter anderem die Anwesenheit anderer Anwärter:innen) bewältigt. Gerade die durchaus präzente Frage der *honra* verliert dort deutlich an Profil und fällt unter die allgemeinen Tugenden der idealisierten Heldin, die als fremde *peregrina* ohnehin von ihrem Umkreis isoliert ist, während ausgerechnet die Interaktionen mit dem sozialen Umfeld und deren Folgen der Grund ist, aus dem sich das Interesse der iberischen, peripheren Texte für brisante Hof- und Ehrendynamiken speist. Diese zweite Variante der *novela de peregrinación* weicht also zunehmend vom Kernmodell der *helenizante* ab und nähert sich eher den Konturen dessen, was in der Forschung als *novela cortesana* bezeichnet wird. Dieses deutlich weniger idealisierende Genre war zumindest nominal seit seiner vermeintlichen spanischen Gründung durch Cervantes’ *Novelas ejemplares* (1613) mit dem Prädikat der Exemplarität belegt, das die Umfunktionalisierung der *peregrinaciones* nun auch handlungssemantisch und in höherem Ton einzulösen versucht.³³²

330 So die Übersetzung in Heliodor (1554), fol. 3^r. S. 4.3 und 4.4.

331 Cruz Casado hat vorgeschlagen, eine neuartige Tradition der *bizantina lopesca* unterscheide sich durch das iberische Setting von der *bizantina clásica* des Cervantes – s. Cruz Casado (1989a), 483 f., übernommen bei González Rovira (1996), 226 und Teijeiro Fuentes (2011), 408. Diese Unterscheidung ist hinsichtlich des oben Ausgeführten mit der Neubewertung der zentralen Rolle des *Peregrino* für beide sonst eher dualistisch aufgefasste Modelle zu präzisieren.

332 S. dazu Zanin (2017). González Rovira schränkt den Terminus, mit dem er den *Gerardo* und die *Experiencias* bezeichnet und das von ihm behandelte Corpus der *bizantina* ausschließt,

Ungeachtet der Variationen, ob in ‚klassisch‘ hellenisierenden Werken, allegorischen Transpositionen oder normabweichenden Erzählungen, die die Wechselfälle in einem näheren Erfahrungshorizont inszenieren und auf Exemplarität umpolen, bleibt das nachhaltigste Erbe des hellenistischen Musters in Spanien jedenfalls jenes eindringliche Bild des und der Destituierten, das Lope in seiner Behandlung des heliodorischen Modells radikalisiert hatte und das vom entscheidenden, die weiteren Entwicklungen der *novela de peregrinación* übergreifenden Einfluss des *Peregrino* zeugt.

Im vierten und letzten der hier hervorgehobenen Punkte gilt es nun zu konstatieren, wie ein weiteres, auffälliges Moment von Lopes Aneignung sich indes als kaum nachhaltig erwies. Die Überladung des *Peregrino* mit gelehrtem Material gehörte zu den Strategien, mit denen Lope den oben beschriebenen Spagat zwischen der ‚eutrapelischen‘ Freiheit der Erfindung und Erzählung einerseits und der – durch die unmittelbare Nähe an Lebenswelt und Zeitgeschehen des Publikums gesteigerten – Ernsthaftigkeit des Werkes andererseits zu meistern versuchte. Die Wissenseinlagen sollten den Nutzen des Textes rechtfertigen und der Unterstützung des Status des Erzählten, des Autors und der Leserschaft zugleich dienen, was teilweise auch in der Handlung performativ aufgegriffen wird.³³³

Nach Lope verfolgt – eine punktuelle Episode in der Charakterisierung der Protagonistin in *Angelia y Lucenrique* ausgenommen – einzig *Semprilis y Genorodano* diese Strategie der Funktionalisierung von Wissen auf der Handlungsebene.³³⁴ Die bereits in der ersten spanischen Ausgabe der *Aithiopika* (1554) präsenten, die Sammlung von *loci communes* fördernden Apparate wie typografische Hervorhebungen, Notationsappelle, Randverweise oder Tabellen merkwürdiger Notionen und die Anhäufung von Sentenzen und Sprüchen sind mit größerer oder eher geringerer Frequenz auch in *Eustorgio y Clorilene*, *Entendimiento y Verdad*, *León prodigioso*, *Persecuciones de Lucinda*, *Liseno y Fenisa*, *Experiencias de amor* und *Hipólito y Aminta* sowie in einigen Ausgaben des *Criticón* wiederzufinden.³³⁵ Alle anderen Texte des Corpus, ob peripher oder zentral, ob vor oder nach dem *Peregrino* erschienen (*Clareo y Florisea*, *Selva de aventuras*, der *Gerardo*, *Don Henrique de Castro*, *Angelia y Lucenrique*, der *Jacinto* und *Persiles y Sigismunda*) verzichten hingegen weitestgehend auf die demonstrative Aus- und Bereitstellung von Wissen. In dieser Hinsicht ist nach 1617 ein Einfluss des stark rezipierten Cervantes zu vermuten, der sich bereits 1605 im berühmten Prolog des *Quijote* polemisch gegen Lope und gegen die Ostentation von Gelehrsamkeit ausgesprochen hatte.³³⁶

auf lange Prosaerzählungen ein. S. González Rovira (1996), 16 f. mit Verweis auf González Amezúa (1951); i. d. R. umfasst in der Forschung der Begriff überwiegend Kurzerzählungen und Novellen, wofür das Spanische der Spezifizierung *novela corta* bedarf. S. dazu bspw. Pabst (1972); Palomo (1976); Pacheco Ransanz (1984); Rodríguez Cuadros (1996).

333 S. 4.4.

334 S. 5.2.1.6 bzw. 5.2.1.8.

335 S. oben die jeweiligen Unterkapiteln.

336 S. Cervantes (2007), Bd. 1: 96–101.

Blickt man über die Grenzen der spanischsprachigen Literatur hinaus, wirkt die Entwicklung umso stärker. Der in 5.2.1.4 erwähnte Vital d'Audiguier, Pariser Literat im Umkreis der Königin Margarete von Valois und Übersetzer des *Lazarillo de Tormes*, der *Novelas ejemplares*, der *Trabajos de Persiles y Sigismunda* und anderem, verkürzte in seiner französischen Version des *Peregrino* 1614, die als Grundlage für die englische (1621) und die deutsche (1629) Übertragung diente, den Text um zwei Drittel. Alle gelehrten Einlagen sowie die Verse und die *autos* wurden als ‚unnötige Eitelkeit‘ getilgt, um die abenteuerlichen Geschehnisse in den Vordergrund zu rücken. Mit dem neuen Titel *Les diverses fortunes de Panfile et Nise*, der an die übliche doppelnamige Formulierung anknüpft, verdeutlichte er den Anschluss an die Heliodor-Tradition und stellte klar, dass dabei der Schwerpunkt auf den Schicksalsschlägen eines Liebespaares liegen sollte.³³⁷

Es zeichnet sich also eine Tendenz ab, die zwei Dimensionen auseinander zu sortieren, die im *Peregrino* (und später in *Semprilis y Genorodano* und teilweise in *Eustorgio y Clorilene*) noch zusammengehalten wurden: einerseits den Eruditionsgehalt mit seinem Reservoir an Konversationswissen, der später überwiegend in Texten mit ausgeprägter didaktischer Exemplarität beibehalten wird, und andererseits die Abenteuererzählung mit ihren Handlungs- und Spannungsbögen, die stärker auf die Unterhaltungsfunktion des Erzählten hinweist, obwohl dieses im Allgemeinen weiterhin im Zeichen der würdevollen Dichtung und nicht der Trivialliteratur begriffen wird. Der Rahmen des hiesigen Corpus ist zu begrenzt, um in dieser Tendenz zur Purifikation zwischen Wissensvermittlung und Vergnügung die Symptome einer historischen Entwicklung in die Richtung einer modernen Vorstellung der Autonomie des Literarischen lesen zu können. Die Unterscheidungen, die sich andeuten vornimmt, rücken dennoch die Fragen nach den generischen Sensibilitäten um den hellenistischen – und hellenisierenden – Roman im Siglo de Oro erneut ins Zentrum.

5.3 DAS GENRE IM GATTUNGSGEFÜGE DES SIGLO DE ORO

Im vorigen Kapitel wurden im Corpus wiederkehrende Textstrukturen ermittelt und mit ihrer Hilfe eine erste implizite Generizität umgerissen, die auf einer Ähnlichkeit zum heliodorischen Modell basiert, wie es von Amyot gefasst worden war – dabei haben sich erkennbare Konsonanzen mit der Appropriation des Modells bei Lope gezeigt, der als erster Amyots Diskursivierung aufgriff. Im Folgenden soll das generische Profil um Indizien der frühneuzeitlichen Einordnung erweitert werden, um es in seiner historischen Dimension besser zu begreifen. Hierzu widme ich mich zuerst den genannten diskursiven Indizien zu den einzelnen Werken, die von der expliziten Einschreibung in eine Erzähltradition über die Zumessung von Gattungsnomina und sonstigen mit einem Genre assoziierbaren Qualitäten

337 S. Tropé (2010); zu den jeweiligen Rezeptionskontexten des *Peregrino* s. Vogler (1964), Chamosa González (1992); Conermann (2001).

und Funktionen bis zur Selbst- und Fremdpositionierung in den Paratexten reichen können. In einem zweiten Schritt und im Anschluss an Lopes Ausführungen zu *novelas* und *libros de caballerías* geht es darum, die Konturen der *helenizante de peregrinación* in ihrem Verhältnis zu den anderen Hauptgenera der fiktionalen Erzählprosa des Siglo de Oro einzuschätzen.

In den Paratexten werden hinsichtlich der zugeschriebenen Qualitäten und Funktionalisierungen der Erzählung in den meisten Fällen Behauptungen zur Erudition und zum Stil des Textes sowie zum lehrreichen bis exemplarischen Nutzen getätigt, die in ihrer Gängigkeit wenig aussagekräftig über eine generische Spezifik sind, da sie klassische Prinzipien der horazischen Poetik wie *delectare et prodesse* oder *miscere utile dulci* reproduzieren, die zur Rechtfertigung der Vorzüge und somit der Würde literarischer Unterfangen im Allgemeinen dienen.³³⁸ Einige wenige Beispiele mobilisieren zudem spezifischer Topoi der Unterhaltungsliteratur wie den Hinweis auf die ablenkende und rekreative Funktion oder den frivolen Charakter von Texten, die ‚in den Nebenstunden‘ verfasst wurden.³³⁹

Etwas aufschlussreicher sind die Gattungsbezeichnungen auf Titelblättern und in sonstigen Paratexten. Analog zu Amyots Übersetzung und zu Cervantes' maßgeblichem *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* werden die meisten Werke als *historias* gefasst. Ausnahmen bilden hier die *Selva de aventuras*, die eben als *silva* bezeichnet ist und ohnehin nicht als *helenizante* gelten kann, der *poema trágico* des Gerardo, die *Experiencias de amor y fortuna*, die keine Bezeichnung tragen, von Lope aber in der Vorrede ebenso als *poema* präsentiert werden, der als „filosofía cortesana“ qualifizierte *Criticón*, den die Druckgenehmigung „ficción trágica y cómica“ nennt und der im Gattungsverständnis des Autors höchstwahrscheinlich als eine auf dem Liebesepos basierende „agudeza compuesta“ galt, der *León prodigioso* („apología moral“ und „sátira“), die ebenso nicht qualifizierte *Lucinda*, die Lozano topisch als „pintura“ beschreibt, der *Jacinto* und *Angelia y Lucenrique*, die in der zweiten Ausgabe bzw. in der Manuskripttranskription die Bezeichnung *novela* tragen.³⁴⁰

Historia ist hingegen der gewählte Gattungsbegriff in den Titeln von *Clareo y Florisea*, *Don Henrique de Castro*, *Persiles y Sigismunda*, *Hipólito y Aminta*, *Semprilis y Genorodano*, *Eustorgio y Clorilene* und *Liseno y Fenisa*. Zudem qualifiziert der Autor von *Entendimiento y Verdad* den Text als „Historia en prosa poética“, als er in der Vorrede seines *León* ein neues Werk verspricht.³⁴¹ Dieses soll laut Gómez Tejada aufgrund seiner Ernsthaftigkeit jenen Leser:innen wenig dienen, die deutlich frivole Unterhaltungen wie eine „Novela, Comedia, o Historia de amores profanos“ suchen.³⁴² Wenn die generische Bezeichnung in den Paratexten überhaupt kommentiert wird, scheint diese entweder die aristotelische

338 S. bspw. Gómez Tejada (1636), fol. 1^r und Párraga Martel (1701), fol. [¶¶2]^{r-v}.

339 So etwa bei Lozano Sánchez (1664), o. S. oder Funes de Villalpando (1645), fol. ¶4^v.

340 S. Gracián (1998), 62 sowie González Rovira (1996), 352–356.

341 S. Gómez Tejada (1636), fol. [¶8]^v.

342 S. Gómez Tejada (1673), fol. [¶7]^f.

Theorie des allgemeineren Wahrheitswerts der Dichtung gegenüber der Historie oder aber die ciceronianische Kategorie des *argumentum* zu präsupponieren, nämlich einer Geschichte, die im Gegensatz zur wahrhaften *historia* erfunden ist, aber deren Plausibilität ihr den Schein der Historizität verleiht, der sie von der *fabula* unterscheidet. Entsprechend scheinen die spanischen *historias* des Corpus den Status einer erfundenen, aber fast wahren oder ‚anders wahren‘ Geschichte zu beanspruchen.³⁴³ Bei *Don Henrique de Castro*, der für die Handlungskonstruktion am stärksten historisches Material verarbeitet, kommt die Qualifikation als *tragicómica* hinzu, die eine Mischung aus dem hochgestellten Personal und dem ernsthaften Ton der Tragödie mit dem glücklichen Ausgang der Komödie vermittelt, wodurch auch andere, dem Gattungssystem der Aristotelischen Poetik entgehende Werke eingeordnet wurden.³⁴⁴ In der Vorrede zu *Hipólito y Aminta* beansprucht der Autor selbst für seine Erzählung (wenn auch mit Bedacht) den Status der *historia*, denn sie sei zwar eine fingierte, aber dafür mit großem Nutzen und äußerster Sorgfalt geschriebene.³⁴⁵ Bei *Eustorgio y Clorilene* handele es sich laut dem Prolog um eine *historia*, die durch die *fabula* erhöht wurde, also um eine durch den Einsatz von Fiktion verbesserte Version der sich tatsächlich ereigneten Geschichte, wodurch der Wahrheitswert gesteigert werde.³⁴⁶ Ähnliches gilt für die *Lucinda*, die auf die Verflechtung von Wahrem und Erfundenem hinweist: „[...] esta pintura, que encadenada, yà de pedaços de Historias verdaderas, yà de sucesos que ha dictado la inventiva [...]“.³⁴⁷ Schließlich beschreibt González de Barcia *Liseno y Fenisa* in der zweiten Druckgenehmigung als „fabulas historizadas“.³⁴⁸

Wie auch aus den besprochenen Beispielen ersichtlich, handelt es sich bei dieser Auffassung der Erzählung als Historie keineswegs um eine genreexklusive Bezeichnung: Ähnliche Argumente zu (Pseudo-)Historizität und Wahrheitswert werden auch für Texte eingesetzt, die sich eher am Rande des Corpus der *helenizante* sowie der *novela de peregrinación* situieren. In erster Linie gilt dies für *Don Henrique de Castro*, der im Titel als *Historia* bezeichnet wird, aber unter den hier untersuchten Texte am weitesten vom Modell entfernt ist. Andere Beispiele bilden 1) die *Experiencias de amor y fortuna*, in deren Druckgenehmigung in Anlehnung an Cicero von „[...] ficciones (no imposibles en sucessos humanos)“ gesprochen wird, 2) die Lobrede zum *Gerardo*, der als Tragödie in Prosa präsentiert wird (ein auf *fabula* basierendes Genre, das jedoch mit historischem

343 S. 3.2 (Anm. 35) einschließlich der Amphibolie des *historia*-Begriffs im Spanischen zwischen allgemeiner Erzählung und methodisch kontrollierter Geschichtsschreibung.

344 Bspw. im Fall der *Histoire trage-comique de notre temps, sous le nom de Lysandre et Caliste* (1616) des Vital D’Audiguier, u. a. Übersetzer des *Peregrino* und von *Persiles y Sigismunda*.

345 S. Quintana (2013), 579.

346 „[...] aunque inventada siempre se halla en ella la verdad desnuda de lisonja“ – Suárez de Mendoza (1629), [fol. ¶6]r.

347 Lozano (1664), fol. [A iij]r.

348 Párraga Martel (1701), fol. ¶¶¶r. Zur Gattungstheorie in der Renaissance s. grundlegend Colie (1973).

Material operieren müsse), und 3) das Vorwort zum *Jacinto*, das ebenso (wenn auch vager) aristotelisch den Wahrheitswert der Fiktion betont: „[...] no ai mentira que no pueda ser verdad“. ³⁴⁹ Allein reichen also die an Amyots „contes fabuleux en forme d’histoire“ erinnernden Historizitätsargumente im Titel oder im Text nicht, um eine generische Linie zu definieren, denn sie gehören zu einer allgemeinen, im 17. Jahrhundert topischen Strategie zur Legitimierung des Erfundenen insbesondere in der Prosa – obwohl sich behaupten lässt, dass diese in der *helenizante de peregrinación* mit großer Frequenz und bereits in den Titeln aufgegriffen wird. ³⁵⁰

Für die expliziten Heliodor-Bezüge in den Texten und Paratexten gilt eine ähnliche Ambiguität. Einige, wenn auch nicht viele Texte schreiben sich explizit in seine Tradition ein, was das Bewusstsein für ein definiertes Subgenre suggerieren könnte. So verweisen sowohl ein Begleitsonett als auch die Lobrede des *Gerardo* auf die *Aithiopika*, während ein weiteres Sonett zugleich auf Lopes *Peregrino* hinweist und somit eine generische Linie nahelegt. Diese beansprucht auch Cervantes für *Persiles y Sigismunda* im berühmten Prolog zu den *Novelas ejemplares*; Heliodor-Vergleiche kommen in den Präliminarien sowohl der *Experiencias* als auch von *Hipólito y Aminta* zur Geltung, ob in Lopes Vorrede zu den ersteren, in der Druckgenehmigung des zweiten oder in Begleitsonetten beider; *Entendimiento y Verdad* ist auch – zumindest was die ersten Kapitel angeht – explizit von den *Aithiopika* inspiriert. ³⁵¹ Dennoch bildet der Bezug auf den Hemesenus an sich keinen aussagekräftigen Beleg einer distinkten (sub)generischen Sensibilität bezüglich der *helenizante* gegenüber anderen Erzählgattungen, die unserem modernen Verständnis des Genres entspräche. Der Verweis auf den hellenistischen Roman könnte nämlich der reinen Rechtfertigung einer fiktionalen Erzählprosa überhaupt dienen, die als Prosaepos verstanden wurde; eine allgemeine Affinität über die Liebesthematik indizieren oder gar nur die Filiation einer Technik der Handlungsführung belegen, wie *Entendimiento y Verdad* suggeriert. ³⁵²

Der nicht ausschlaggebende Charakter der *historia*-Bezeichnung sowie der expliziten Berufung auf Heliodor ist auch im Fall von *El peregrino en su patria* deutlich. Der Text trägt keine Gattungsbezeichnung und bleibt auch in anderweitigen Erwähnungen tendenziell undefiniert. Einzig wird ihm in der Widmung von *Experiencias de amor y fortuna* eine generische Bezeichnung zugewiesen, die ebenso wenig qualifizierend ist: Quintana nennt ihn nämlich „Poësis“. ³⁵³ Auch die Modellierung an Heliodor, die, wie gesehen, auf der Ebene der poetischen Praxis

349 S. jeweils Quintana (1626), fol. ¶6^v; Céspedes (1615), fol. ¶¶¶2^{r-v} und Funes de Villalpando (1645), fol. ¶2^r.

350 Interessanterweise scheint dies die Bezeichnung des in 5.2.2 (Anm. 316) erwähnten *Roselau-ro y Francelisa* (1625) im Umkehrschluss zu bestätigen: Sind die Amyot’schen *Aithiopika* und die ihnen nachempfundenen *helenizantes* „contes fabuleux en forme d’histoire“, so ist der Ritterroman im Gegenteil als „historia que pareze fabula“ markiert. S. auch unten.

351 S. jeweils 5.2.1.3, 5.2.1.5, 5.2.1.7 und 5.2.1.10.

352 S. 3.1 sowie González Rovira (1996), 13–44.

353 Quintana (1626), fol. ¶2^v.

nicht zu bestreiten ist, wird nirgends expliziert. Im Gegenteil scheint sich Lope bewusst davon fernzuhalten, als er im Vorwort der *Experiencias* die *imitatio Heliodori* bei Quintana, aber nicht bei sich selbst feststellt:

Por la parte amorosa deste Poema, no pienso que Alexandro Afrodiseo en sus Físicas dubitaciones pintó al Amor con mas atributos, difiniciones y efetos, ni los halló mayores Heliodoro, si bien en el contexto no se le ha parecido ninguno de quantos le han imitado, perdone la docta Argenis rezienvvenida [sic] à España.³⁵⁴

Angesichts von Lopes Selbstdarstellungsprogramm im *Peregrino* wirkt auf Anhieb verblüffend, dass der Fénix das eigene Werk solchermaßen hintanstellen musste, wenn er dieses wirklich als Bestandteil einer Tradition der Nachahmung der *Aithiopika* auffasste. Mit Sicherheit besitzt die Passage eine strategisch-polemische Dimension der Lobpreisung Quintanas gegenüber dem Erfolg der *Argenis*-Übersetzung – und vermutlich auch gegenüber den Ansprüchen von Lopes langjährigem Rivalen Cervantes.³⁵⁵ Darüber hinaus ist zu bemerken, dass der Vergleich nicht bezüglich der Gesamtheit der Erzählung oder des Werkes, sondern nur hinsichtlich der Behandlung des Liebessujets erfolgt, wie es aus den Spezifizierungen „[p]or la parte amorosa“ und „en el contexto“ klar wird. Somit gibt Lope an keiner Stelle zu, dass auch in anderen Hinsichten niemand – er selbst eingeschlossen – Heliodor bereits gleichgekommen sei oder ihn gar übertroffen habe.³⁵⁶

Wichtiger noch: das konsequente und nachhaltige Verschweigen der *Aithiopika* als Vorlage des *Peregrino* konfiguriert sich bei Lope in allen faktischen Überbietungsversuchen als eine bewusste poetische Entscheidung. Oben wurde bereits angemerkt, wie die hohe Vertrautheit des Schauplatzes dem offensichtlich frei erfundenen Stoff des *Peregrino* zugleich eine Brisanz und Ernsthaftigkeit verleiht, die angesichts des prekären generischen Status des ‚Romans‘ eine Form von Kompensation erfordert, um den Anspruch der poetischen Würde bei gleichzeitiger Unterhaltbarkeit nicht einbüßen zu müssen. Neben der Überfüllung mit Eru-dition verstärkt somit Lope die Einordnung seines Textes in das dem Erfindungsverdacht fernere historische Epos und pflegt einen Sicherheitsabstand vom mit den „cuentos fabulosos en forma de historia“ assoziierten Namen Heliodors.³⁵⁷ Der ambivalente Begriff der *historia* wird genauso gemieden wie das Nennen des Modells, während die Bezugsgrößen der *aemulatio* konsequent bei Vergil und Homer gesetzt werden – obwohl diese Vertreter des Helden- und nicht des histori-

354 Quintana (1626), fol. ¶v^r.

355 So González Rovira (1996), 204 f. in kritischer Auseinandersetzung mit Avallé-Arce (1973), 29, für den indes die fehlende Erwähnung des *Peregrino* sogar bedeutet, dass „Lope no tiene conciencia de haber imitado a Heliodoro“.

356 Vgl. auch Wright (2001), 73 zum Ausdruck „Fénix de la pluma de Heliodoro“ in Lopes Widmungssonett zu *Hipólito y Aminta*, der viel näher am Modell der *helenizante* ist: „In 1627 Lope is ready to recognize the Heliodoran imprint at work in Quintana’s prose fiction, to call it by its name and possibly to relate it to himself (as the *Fénix* par excellence in Castilian poetry)“.

357 Heliodor (1554), fol. 3^r.

schen Epos sind, dem sich der Erzähler im in 4.3 analysierten Kommentar als „[poeta] histórico“ verschreibt.³⁵⁸ Vom Spektrum der *historia* als Hauptbegriff jener diskursiven Strategie, die die Erzählung von Erfundenem als poetische Remodellierung des als historisch Attestierten oder aber als Pseudohistorizität unterstützt, bilden somit Cervantes und Lope die zwei Pole der Oszillation, die die *Historia Aethiopica* von ihrer Wiederentdeckung an begleitete: einerseits die offen zugegebene Unterhaltungsfunktion der „libros de entretenimiento“, andererseits der Anspruch auf den Status hoher, epischer Dichtung.³⁵⁹

Zwei spätere Dokumente zeugen aber noch von einer anderen Möglichkeit der Gattungszuordnung, die in dem untersuchten Corpus freilich minoritär bleibt, sich aber dennoch in der Moderne dermaßen als dominant etablierte, dass sie bis heute für die Texte der Reihe Verwendung findet. Es handelt sich um den Begriff der *novela*, der sowohl auf dem 1645 datierenden Manuskript von *Angelia y Lucenrique* („novela original“) als auch auf der 1650 veröffentlichten zweiten Ausgabe von *Escarmientos de Jacinto* („novela ilustrissima y exemplar“) vorkommt. Beide Romane verlassen somit die üblichere Bezeichnung als *historia* und bedienen sich eines anderen Nomens, das eine eigene Geschichte trägt.

Abgeleitet vom italienischen *novella* („Neuigkeit, Nachricht“) kam der Terminus durch den rinascimentalen Einfluss der novellistischen Tradition in Italien und Frankreich nach Spanien; die italienischen und französischen *novellieri* hatten sich ihrerseits am Musterautor Giovanni Boccaccio und dessen *Decameron* (1349–1353) inspiriert, das Giovanni Bembo in *Prose della volgar lingua* (1525) als Modell der Prosa in der Volkssprache gepriesen hatte.³⁶⁰ Überwiegend in Assoziation mit jener literarischen Form verbreitete sich also der Begriff anfänglich, wobei er in seiner geringen Bestimmtheit bald in der allgemeinen Bedeutung von ‚Erzählung‘ verwendet wurde, wie Covarrubias’ Definition bezeugt: „Novela: Patraña para entretener los oyentes“.³⁶¹ Die Form der Erzählsammlung war auch im Mittelalter und durch die arabische Vermittlung durchaus präsent gewesen (etwa mit *Calila y Dimna*, 1251, *Sendebär*, 1253 oder Juan Manuels *El Conde Lucanor*, 1335). Der Diskurs darüber wurde dennoch von der italienischen Tradition dominiert – insbesondere durch die Übersetzung der Sammlungen aus dem 16. Jahrhundert, da nach der Sevillaner *Decameron*-Edition von 1496 (*Las cien novelas de Juan Bocacio*) der Text 1559 im *Index Romanus* verzeichnet worden

358 S. Lope (1604), 475.

359 Bspw. unterscheidet Huet nach Subjekt und Ernsthaftigkeit zwischen epischer Dichtung und Romanen Huet (1971), 47 f.; davor bereits Tasso und ein Gutteil des italienischen Humanismus, die die *romanzi* aufgrund fehlender Historizität kritisierten, welche indes die Epen vermeintlich aufweisen konnten; s. Javitch (2015). Auch Pinciano unterscheidet die „milesias y libros de caballería“ von den „[fábulas] trágicas y épicas“, da die ersteren reine Fiktion seien, während die Epen ihr Fundament in der (historischen) Wahrheit haben; s. López Pinciano (1953), Bd. 2: Ep. 5, 12 f.

360 S. Colón Calderón (2001); zur ‚Novelle‘ als Paradebeispiel der Schwierigkeiten einer Gattungsgeschichte s. Schröter (2019).

361 Covarrubias (1611), fol. 565^r.

war. Diskursiv waren diese genau wie die mittelalterlichen Sammlungen oft mit dem Prädikat der Exemplarität belegt, um deren Nutzen und somit literarische Würde zu sichern. Auf diesen Usus griff auch Cervantes zurück, als er 1613 in seinen *Novelas ejemplares* die Rolle des Gründers einer Tradition eigens im Spanischen geschriebener, nicht aus Fremdsprachen übersetzter Novellen beanspruchte.³⁶²

Wie es auch an dem Beispiel der ‚Novela del curioso impertinente‘ in *Don Quijote* zu sehen ist, ist der Terminus noch bei Cervantes mit der Vorstellung einer kürzeren, umgrenzten Geschichte behaftet, die sich für die Einlage in eine Rahmenerzählung eignet, die die Form einer Sammlung oder aber jene einer umfangreicheren Geschichte einnehmen kann. So funktioniert der Begriff auch in einer Reihe von Sammlungen, die nach jener des Cervantes veröffentlicht wurden – wie etwa Juan Cortés de Tolosas *Libro de las novelas* (1617), Diego de Ágreda y Vargas’ oder Francisco de Lugo y Dávila *Novelas morales* (1620 bzw. 1622), José Camerinos *Novelas amorosas* (1624), Lope de Vegas *Novelas a Marcia Leonarda* (1621–1624), Juan de Piñas’ *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624) und María de Zayas y Montemayors *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). Wie die schwach geregelte und in den klassischen Poetiken nicht vorkommende Form, deren durchlässige Grenzen die Integration unterschiedlicher Formate wie etwa Verse oder Briefe ermöglichte, so erwies sich auch der Terminus als plastisch. Er wurde auch für längere, aufgefächerte Erzählungen verwendet und die Gattungsbezeichnung sowie die dazugehörige Praxis wurden Gegenstand von Nobilitierungsversuchen anhand ähnlicher Strategien wie jener des hiesigen Corpus, wie im Fall von Cristóbal Suárez de Figueroa, der in *El pasajero* (1618) die Poetik der Gattung wie folgt beschreibt:

Las novelas [sic], tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que pueda ministrar la prudente filosofía.³⁶³

Nicht nur in der Praxis, sondern auch diskursiv lässt sich also eine Überschneidung zwischen den *novelas* und jenen Texten des Corpus feststellen, die ich in der Nähe der *cortesana* situiert habe – in etwa umgekehrt wählte Céspedes y Menses, Autor des *Gerardo*, den *historia*-Begriff nicht für seine lange Erzählung, sondern für seine Novellensammlung *Historias peregrinas y ejemplares* (1623). Zugleich wurde in manchen Fällen eine direkte Verbindung der Gattung zur Vorlage des griechischen Romans hergestellt, wie die *Introducción* der Sammlung von *Novelas morales* des Lugo y Dávila bezeugt:

362 S. Zanin (2017), die u. A. auf die anonyme *Zucca del Doni en Español* (1551), Curlets *Historias Tragicas exemplares* (aus Bandello, 1580), Truchados *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (aus Straparola, 1580) und Vozmedianos *Cien novelas* (aus Giral-di Cinzio, 1590) hinweist.

363 Suárez de Figueroa (1988), I, 179.

Aunque los italianos, dijo Celio, con tanto número de novelas pudieran excusarnos hacer nuevas imaginaciones é inquirirnos nuevos sucesos en la antigüedad, hallamos en los griegos dado principio á este género de poemas, cual se ve en la de *Téagenes y Cariclea*, *Leucipo y Clitophonte*; y, en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas.³⁶⁴

Die Ambivalenz und die Spannung, die mit der Bezeichnung einhergingen, kommen in *Escarmientos de Jacinto* von Funes de Villalpando besonders zur Geltung. Gleich zu Beginn des dritten *Escarmiento* wird nämlich der Protagonist, der sich auf dem Seeweg nach Spanien befindet, beim Nacherzählen einer im griechischen Raum spielenden *novela* durch einen Sturm unterbrochen, der die Unversehrtheit seines Schiffes bedroht.³⁶⁵ Die *novela* wird als solche bezeichnet und beginnt abrupt mit einer schiffbruchähnlichen Szene, als deren Protagonist Fausto eine „breve barquilla“ sichtet, „[...] q[ue] sin timon, remos, ni vela, à eleccion del destino, obedecia los antojos del mar“ und worin die in Ohnmacht gefallene Florinda, Prinzessin von Negroponte, ihrem Schicksal ausgeliefert ist.³⁶⁶ Der Text reproduziert also die ‚typische‘ Konstellation einer *helenizante* oder eines *roman des héros* und verstärkt den Kontrast zum ‚realen Leben‘ dadurch, dass die metadiegetische Nacherzählung der *novela* auch während einer Seereise erfolgt. Gerade die Fesselung durch die Geschichte von Fausto und Florinda wird im Erzählerkommentar dafür verantwortlich gemacht, dass Jacinto und die Rezipientinnen die Vorzeichen des Sturmes nicht erkennen. Als dieser endlich vorbei ist, kehrt Jacinto zu seiner Erzählung zurück, kommentiert aber zuerst das Glück, durch das er und seine Gefährten einer Strandung im algerischen Gebiet entkommen sind, mit folgenden Worten:

Repetidas gracias [...] debemos dar à Dios, pues no solo nos ha librado de tormenta tan grande, sino de la esclavitud penosa, que presumimos en Argel. Dichosa mil vezes la pluma, que se destina para escribir los sucessos de alguno de nosotros (que yá podría aver quien mereciesse historia) i ha sido felicidad de los que lo han de leer, aver escapado de los galanteos que le esperavan con Xarifa, hermana de Hali, comunicándose por una cautiva, por cuyo medio una noche se avia Xarifa de huir; con otras cosas semejantes, de que se libran tan pocos libros deste genero.³⁶⁷

Erneut und diesmal mit expliziter Ironie kontrastiert Funes de Villalpando die ‚Realistik‘ seiner Darstellung mit der Stereotypik und der Unwahrscheinlichkeit einer *novela*, die die Konnotate der sogenannten *morisca* trägt – also einer Erzählung über Gefangenschaft unter den sogenannten ‚Mauren‘, die auch im *Quijote* in der Erzählung des *Capitán cautivo* sowie in Lopes *Peregrino* vorkommt.³⁶⁸ In der

364 Lugo y Dávila (1906), 21. Im weiteren Verlauf setzt der Text die ‚novela‘ und die ‚fábula‘ gleich und definiert sie mit der Aristotelischen *Poetik* als Handlung (*mythos*), mit der entsprechenden Funktion.

365 S. Funes de Villalpando (1645), 257–288.

366 Funes de Villalpando (1645), 258.

367 Funes de Villalpando (1645), 272 f.

368 Zum Begriff des *moro* als (rassifizierende und alterisierende) Konstruktion, s. bspw. Grünnaegel 2010, 3–7.

Passage stehen somit die *novelas*, die Motive aus der *morisca*, der *helenizante* sowie den *caballerías* vereinen, für Abenteuererzählungen im Allgemeinen, deren Eskapismus, Idealisierungen und Formelhaftigkeit gegen die Aktualität des Stoffes und die lehrreichen *escarmientos* von Jacintos Geschichte scharf konturiert werden. Man könnte denken, Funes setze hier die eigene *historia* von der Menge der hohlen *novelas* ab, die – wie im Fall ihrer Gleichsetzung mit *comedias* und *historias de amores profanos* bei Gómez Tejedas *Entendimiento y Verdad* – als niedriges Genre der Unterhaltung markiert werden. Die Abwertung kann dennoch offensichtlich nicht für die gesamte Kategorie gelten, denn 1650 ließ Funes zu, dass der Text ausgerechnet mit der Bezeichnung „*novela ilustrissima y exemplar*“ neugedruckt wurde.

Die Oszillationen der *novela* sowie der *historia* bezeugen einmal mehr, dass es sich bei der generischen Zuordnung der Erzählprosa um ein offenes Feld handelte, für das eine oft streitbare Aushandlung notwendig war. In dieser Hinsicht sind Lopes eigene Aussagen zu Beginn der Novelle *Las fortunas de Diana* besonders aufschlussreich, die neben der auktorialen Stellungnahme zum *novela*-Begriff und zum *Peregrino* auch einen fließenden Übergang von der Diskussion der expliziten, diskursiv markierten Generizität der *helenizantes* zu jener ihrer impliziten Unterscheidung von anderen Romangenera bietet, insbesondere von den Ritterbüchern.

Las fortunas de Diana erschien 1621 unter den gemeinsam mit *La Filomena* veröffentlichten Schriften („*otras diversas rimas, prosas y versos*“) und wird heute gemeinsam mit den drei Jahren später der *Circe* beigefügten Novellen *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* und *Guzmán el Bravo* unter dem Sammeltitel *Novelas a Marcia Leonarda* gruppiert. Wie der Titel suggeriert, erzählt *Las fortunas de Diana* von den Wechselfällen einer jungen adligen Toledanerin, die sich infolge einer außerehelichen Schwangerschaft für die Flucht mit ihrem Liebhaber Celio entscheidet. Ein Zwischenfall führt das Paar von Anfang an auf getrennte Wege; nach der Geburt des Kindes geht die als Mann verkleidete Diana auf die Suche nach Celio, und zahlreiche turbulente Peripetien führen sie bis nach ‚Westindien‘, wo sie Vizekönig wird. Kraft dieser neuen Position kann sie nach der triumphalen Rückkehr nach Spanien Celios Befreiung aus der Gefangenschaft erlangen, sodass – nachdem Diana ihre männliche Aufmachung aufgegeben hatte – das vereinte Liebespaar glücklich heiraten kann. Die Novelle bedient sich somit der heliodorisch anmutenden Motive des Liebes- und Abenteuerromans, beginnt im Gegensatz zum *Peregrino* jedoch *ab ovo*, reicht in ihrer Lokalisierung bis in die Neue Welt und spielt deutlich freier sowohl mit der Grandeur der Protagonistin als auch mit den zeitlichen Koordinaten: So kann Diana nämlich den Status des Vizekönigs von Westindien zur gleichen Zeit erreichen, in der König Fernando der Katholische (Ferdinand von Aragon) gegen das islamische Granada Krieg führt, obwohl historisch der Fall der Stadt um zehn Monate Kolumbus’ erster Landung in der Karibik voranging – am 2. Januar bzw. 22. Oktober 1492.

Zum Verfassen von Novellen soll Lope durch Marta de Nevares Santoyo angespornt worden sein, der Madriderin, die zwischen 1616 und 1632 Liebhaberin des Fénix war und der er in *La viuda valenciana* (1620, Todesjahr von Martas

ehemaligem Ehemann Roque Hernández) den literarischen Namen ‚Marcia Leonarda‘ verlieh.³⁶⁹ Auch aufgrund der parzellierten Publikation der Sammlung sind die Novellen nicht in eine Rahmenerzählung wie im *Decameron* eingebettet. Nichtsdestoweniger liegt eine konventionelle Rahmung mit direkter Ansprache der Adressatin vor, die ebenso charakteristisch für das Genre ist (etwa bei Bandello, bei dem jeder Novelle ein Brief des Autors vorangeht, der die Geschichte in eine biografische Episode und somit in das soziale Milieu einbettet). Die Erzählungen sind somit mit einer Situation der direkten, nahezu oralen Kommunikation assoziiert, die auch in der weiteren Narration immer wieder vorkommt.³⁷⁰

In diesem Rahmen und vor Beginn der eigentlichen Erzählung der *Diana* betont Lope sofort, dass die Form der *novela* für ihn ein Neues sei, da seine vorherige Prosaproduktion einem anderen Genre angehöre:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo.³⁷¹

Lopes Verwendung des Terminus suggeriert eine Unterscheidung zwischen *Novelle-novela* und Roman, die im heutigen Spanischen nicht mehr vorkommt, jedoch für ein modernes Gattungsverständnis einleuchtend ist: Das Format wird auf die im Italienischen und Französischen weitaus stärker praktizierte Erzähltradition bezogen und vom Genre des Schäferromans *Arcadia* sowie dem hellenisierenden Roman *Peregrino* abgesetzt. Die zwei Werke seien generisch an ganz anderer Stelle zu situieren, obwohl diese nicht spezifiziert wird und obwohl Lope konzediert, sie enthielten einiges von der Novelle – womöglich hier mit Bezug auf die eingelegten Geschichten. Die „grande diferencia“ zwischen den Novellen und der sonstigen Erzählprosa scheint auch eine Frage des Status zu implizieren, denn die *novela* stelle einen viel bescheideneren Modus als das dar, was in der *Arcadia* und im *Peregrino* gepflegt wurde.

Hier beginnt die von Lope verfochtene generische Auffassung sowohl von dem intuitiven Genreverständnis einer heutigen Leser:in als auch von den Kenntnissen der literarhistorischen Forschung deutlich abzuweichen:

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos ‘hechos grandes de caballeros valerosos’. Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja [...]. El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay

369 S. Ruiz Fernández (2012). Auch diese Phase der poetischen (Prosa)Produktion passte in eine Strategie der höfischen Selbstdarstellung, s. Cipriano López (2023).

370 S. bspw. Lope (2002), 138, 149, 157, 168, 174.

371 Ebd., 103.

libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.³⁷²

Mit Süffisanz setzt Lope in dieser Passage die *novelas* mit *cuentos* (Erzählungen) und *caballerías* (Ritterbüchern) gleich. Die polemische Absicht gegenüber Cervantes liegt nahe: Auch wenn der (inzwischen verstorbene) Rivale 1613 eine Gründungsrolle als „el primero que he novelado en lengua castellana“ beansprucht hatte, tut dies der Fénix als einen unehrlichen und fast verzweifelten Selbststilisierungsversuch („por no dejar de intentarlo todo“) und die darauffolgende Imitationswelle als eine Modeerscheinung ab, die ‚in den guten alten Zeiten‘ („tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios“) durchschaut worden wäre. Dem Format werden große Unterhaltsamkeit und zumindest das Potenzial der Exemplarität zuerkannt; zugleich müsse es aber um gelehrte Sentenzen und Sprüche ergänzt werden, um diesen zweiten Aspekt und somit den Nutzen der Lektüre zu gewähren (es ist indes keine Rede von der Exemplarität der Handlungssemantik an sich). Lope skizziert also die gleiche Formel einer würdevollen Erzählprosa, der er in seiner sonstigen Produktion gefolgt war, die der *Peregrino* und zahlreiche andere *helenizantes* beachtet hatten und von der sich Cervantes hingegen programmatisch distanziert hatte.

Jenseits der im Gattungsnamen fast vorgegebenen ‚newfangledness‘ und der fehlenden Erudition in der cervantischen Aktualisierung ist ein anderer Angriffspunkt an Cervantes‘ Spezialität noch zentraler. Die Passage insistiert auf dem oralen Charakter der Gattung: „Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos.“ Ungeachtet der offenbaren Verzerrung (die erste uns erhaltene Druckversion einer *caballería* in Prosa ist auf 1508 datiert, fast sechzig Jahre vor Lopes Geburt), resoniert die Aussage mit den Bestimmungen der Gattung bei Covarrubias und bei Suárez de Figueroa: Die *novela* fasst der *Tesoro* nämlich als eine auf Unterhaltung zielende *patraña*, die ihrerseits folgendermaßen definiert wird: „es cuento fabuloso para entretener. Dixose à patribus, por que son cuentos oydos de padres a hijos para entretenerse.“³⁷³ Im *Pasajero* heißt es in ähnlicher Weise: „Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras.“³⁷⁴

Die fantasievolle Etymologie und das heimelige Bild des glühenden Kohlenbeckens implizieren, dass fingierte Erzählungen keinen Platz in der öffentlichen Agora, sondern höchstens in der Familie finden sollten, als Zeitvertrieb oder als Notbehelf in der Kindererziehung. Ihre Privatheit rückt sie in die Nähe der Weiblichkeit, der Reproduktionsarbeit, der ‚Ammenmärchen‘, also in eine für sehr

372 Ebd., 105 f.

373 Covarrubias (1611), fol. 581^r.

374 Suárez de Figueroa (1988), I, 178 f.

niedrig gehaltene Stellung. Freie Erfindung wird als eine ‚Sache von Frauen und Bediensteten‘ (oder gar Versklavten wie im Fall des Äsop) disqualifiziert, im Einklang mit Platons vernichtender und einflussreicher Fiktionskritik, die sie mit den ‚Geschichten greiser Weiber‘ assoziierte, sowie mit Erasmus, der für die Beschäftigung von Kindern mit Geschichten aus der Historie und aus den Klassikern anstatt mit ‚Geschwätz‘ aus dem Mund ‚alter Weiber‘ plädierte.³⁷⁵ Im starken Gegensatz zur Privatheit und zur niedrigen Stellung der *novelas* steht ebenso implizit die ‚Dichtung‘ mit ihrer Nähe zur Historie, die auch der *historia*-Begriff und die Amyot’sche Strategie simulieren.

Generische Trennlinien werden also mit der Unterscheidung zwischen Lüge und Wahrheit sowie zwischen vergänglicher Mündlichkeit und archivwürdiger Schriftlichkeit in Verbindung gebracht, die sie auch mit Standes- und Genderkonnotationen aufladen. Auch auf diesen medialen Aspekt stützt sich Lopes aus literarhistorischer Sicht fragliche Gleichsetzung von *novelas*, *romanzi* und *caballerías*. Die Serialität und episodische Verfügbarkeit der Geschichten der Ritterbücher sowie ihre Anfänge *ab ovo* sind typisch für eine Gattung, die erst nach langer mündlicher Tradition verschriftlicht wurde, und rücken sie somit in die Nähe der Novellistik, deren Konventionen ebenso stark – wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung – auf Oralität hinweisen. Und auch in dieser Hinsicht kann er auf die andere, ‚edle‘ Seite des generischen Feldes der Prosa Texte wie den *Peregrino* stellen: Die Strukturprinzipien der *helenizantes*, ihre Fabelführung mit metadiegetischen Analepsen nach dem abrupten Beginn und die vorherbestimmte Abgeschlossenheit ihrer primären Handlungsstränge entstammen nämlich einer genuin schriftlichen Gattung, die zudem nicht auf mittelalterliches Anonymat, sondern auf ‚archivalisch‘ gesicherte antike Autoren wie Heliodor zurückzuführen ist.

Diese Beschreibung generischer Konturen und Genealogien ist freilich instrumentell: Lope versucht, sich die Definitionsmacht anzueignen und eine unter vielen möglichen Interpretationen und Sensibilitäten auf einem Feld zu forcieren, dessen schillernde Demarkationslinien noch nicht kanonisiert waren und somit verhältnismäßig frei zur Verfügung standen. Es ist ebenso wenig überraschend, dass hier ausgerechnet die *libros de caballerías* als Referenzgröße der Abwertung sowie als Absetzungsvorlage würdevoller Erzählprosa einbezogen werden, denn Lope schließt hier an paradigmatisch gewordene Kritiken an den Rittererzählungen an, die spätestens mit dem *Quijote* ikonisch popularisiert worden waren. Texte wie *De institutione christianae feminae* des Juan Luis Vives (1523, übersetzt ins Spanische 1529 durch Jerónimo Justiniano), Diego Gracián de Alderetes Vorwort zu den *Morales de Plutarco traducidas de lengua griega en castellana* (1548) oder Pedro Malón de Chaidés *Libro de la conversión de la Magdalena* (1588) bemängelten den Stil und die Unfähigkeit der Rittererzählungen, moralisch

375 S. *Gorgias*, 527a4 und *Politeia*, 377b–378e bzw. Erasmus‘ *De pueris instituendis*, 511 A–E. Für eine Analyse der Verdrängung niederrangig und weiblich kodierter zugunsten elitenhaft und männlich kodierter Sprecherpositionen s. Lamb (2006), bes. 45–62. S. auch Teverson (2013), 83–87.

aufbauende Inhalte zu vermitteln, denn diese wimmelten vor Sinnlichkeit, es mangelten ihnen an Bildung und Wahrscheinlichkeit, sie ließen mit ihrer heidnischen und lasziven Atmosphäre der Imagination freien Lauf und lenkten von Gott ab, da die Leser:innen nur noch nach weiteren Romanen fragten. Lektüren wie *Amadis de Gaula*, *Tirant lo Blanc*, *Lanzarote del Lago* oder *Flores y Blancaflor* (aber auch *Los siete libros de la Diana* oder die Verse von Garcilaso und Boscán), die Geschmack und Verstand verziehen, seien die Bibel, die Schriften der Kirchenväter oder die Werke antiker Autoren und insbesondere der Stoiker vorzuziehen, um daraus eine bessere Rhetorik und profitable, wahrscheinliche Lebensexempel zu gewinnen.³⁷⁶

Dennoch waren unterhaltsame Erzählungen wie der *Peregrino* und die weiteren *helenizantes*, die für sich – unter anderem durch die ambige Bezeichnung als *historias* – einen höheren Status beanspruchten, den Ritterromanen zugleich ähnlich genug, um eine Beteuerung der Andersartigkeit zu erfordern.³⁷⁷ Freilich gehörten dazu auch die Anerkennung des Unterhaltungspotenzials der Ritterbücher und der Versuch, eine ebenso unterhaltsame, aber ungleich würdevollere Alternative zu schöpfen – am bekanntesten ist dies für Cervantes' *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* argumentiert worden.³⁷⁸ Die *helenizantes* konnten somit als Kontrastprogramm zu den *caballerias* aufgefasst werden, das sich Heliodor als klassischen Gewährsmann anrechnen konnte und dessen formale Vorzüge und höhere Wahrscheinlichkeit er für den Entwurf einer auf den Stand der modernen Poetik gebrachten ‚neo-romance‘ einsetzte.³⁷⁹

Ähnlich und jenseits der Garantien der heliodorischen Diskursivierung will auch Núñez de Reinoso, dass seine Geschichte der Isea trotz aller kavalleresken Einlagen keineswegs als Ritterbuch rezipiert wird:

[...] y así ninguna cosa ay en toda a quella historia, que no tenga algun exemplo para bien buir. Porlo qual quien a las cosas de aquel libro diere nombre de las uanidades de que tratan los libros de cauallerias, dira en ello lo que yo en mi obra no quise decir, por que en uerdad que ninguna palabra escreui que primero no pensasse lo que debaxo queria entender, y si con todo dixeren que gaste enesto mal mi tiempo plega a dios que me trayga a estado que lo gaste mejor por que con esto tenga disculpa delo mal gastado, y mal escrito.³⁸⁰

Der Unterschied zu den inhaltlosen Ritterbüchern soll bei Reinosos Geschichte demnach primär in der vermeintlich allegorischen Anordnung des Erzählten liegen, die die symbolische Exemplarität des Textes gewähren soll. Angesichts der Tatsache, dass die am Ende des Romans versprochene Fortsetzung vor allem auf die Geschichte des Ritters Felesindos zentriert sein sollte, könnte man eine rein

376 S. dazu Fumaroli (1985); Cruz Casado (1989a), 100–205, der zahlreiche weitere Stimmen gegen Fiktionalliteratur und insb. gegen Ritterbücher aufzählt.

377 Nicht zuletzt war der plastische *historia*-Begriff seit dem Mittelalter ebenso für die Ritterliteratur verwendet worden. Vgl. bspw. die Quasi-Synonymie von „romans“, „estoiros“ und „contes“ im Altfranzösischen, s. Krueger (2000), 1.

378 Ab Stegmann (1971).

379 S. Paige (2011), 83–89.

380 Núñez de Reinoso (1552), Bd. 2: 5 / Aijj'.

kosmetische Operation für einen Text vermuten, der letztlich in der zeitgenössischen Rezeption genauso wie eine *caballería* funktionierte.³⁸¹

Jedoch wurde oben bereits besprochen, wie die übergeordnete Erzählung der Isea dem Text in der Tat eine distinkte Perspektivierung verleiht, die sich vom Ritterroman stark unterscheidet, da sie die Liebesgeschichte der hellenistischen Vorlage im Zeichen einer Verlusterfahrung färbt.³⁸² Im Einklang mit der Selbstbehauptung, die neben dem Hinweis auf Exemplarität auch um die auktoriale Lage implizit klagt („plega a dios que me trayga a estado que lo gaste mejor“), scheint daher der Text für die zeitgenössische Sensibilität seine generische Differenz auch auf der Tonart zu fundieren, sodass die Aussage, die Bezüge für den Roman seien die *Tristia* des Ovid und die Tragödien Senecas gewesen, keine bloß oberflächliche Nobilitierungsstrategie mehr zu sein scheint.³⁸³

In der Tat sind weder die Zentralität der Liebesthematik, noch der Rekurs auf den *ordo artificialis* in der Fabelführung, noch die Dämpfung des Wunderbaren zum Zweck einer höheren Wahrscheinlichkeit nur für die Werke spezifisch, die den *Aithiopika* nachempfunden wurden – selbst neuere Ritterromane setzten diese heliodorisch inspirierten Änderungen um, wie an *Roselauro y Francelisa* deutlich zu sehen ist.³⁸⁴ Was die Berufung auf den Musterautor betrifft, erfolgte diese oft pauschal zur Rechtfertigung von Prosadichtung ohne weitere generische Qualifikation, wie mehrfach gesehen.

Dennoch lassen sich die *helenizantes* weder aus frühneuzeitlicher noch aus literarhistorischer Sicht auf den Status oberflächlich-diskursiv aufgewerteter Ritterromane reduzieren. Mit dem verbreiteten expliziten Insistieren auf (simulierter) Historizität des Erzählten gegen den Verdacht von Lüge und Hirngespinnst sowie auf den Wert einer reifen Unterhaltung setzen sie einen Schwerpunkt auf den Umgang mit Affekten, auf Ernsthaftigkeit und Lebensnähe, der nicht nur auf der diskursiven Oberfläche bleibt, sondern auch in der Textgestaltung aller Exemplare der Gattung eingelöst wird. Es geht nämlich um die bestimmte und affektische Perspektivierung des Erzählten als Destitution, die die Analyse als gemeinsamen Nenner der untersuchten Texte ermittelt hat, der in der genrecharakteristischen Einstiegsszene in kristallisierter Form zum Vorschein kommt. In dieser Färbung liegt die Spezifik, die den *Peregrino* vom „tono más humilde“ der *novelas* und vom Abenteuerlichen der *Diana* absetzt, obwohl diese vom Handlungsschema her ebenso an Heliodor angelehnt ist.

Auch wenn der griechische Roman im Nachhinein mit der idealisierend und eskapistisch konnotierten Kategorie der *romance* assoziiert wurde, die auch Ritter- und Schäferromane inkludiert, unterscheidet sich die *helenizante* nämlich in

381 Núñez de Reinoso (1552), Bd. 1: 196 / Nij^v.

382 S. 5.2.1.1.

383 „Quanto ha en esta mi obra en prosa auer imitado a Ouidio, en los libros de Tristibus, a Seneca en las tragedias, a aquellos razonamientos amorosos, y a otros Autores latinos, no tengo pena [...]“ – Núñez de Reinoso (1552), Bd. 1: 199.

384 S. 5.2.2 (Anm. 310). Vgl. Rovira (1995a), 781–791.

erheblichem Ausmaß nicht nur von der *picaresca*, sondern auch von *pastoriles* und *caballerías*.³⁸⁵ Im Fall des spanischen Schelmenromans (ausgehend von der anonymen *Vida de Lazarillo de Tormes*, 1554) mag, wie in vielen hellenisierenden Romanen, die iberische Kulisse vertraut sein und die Wechselfälle der *pícaros* können durchaus als eine Art *peregrinatio famis* beschrieben werden.³⁸⁶ Der Unterschied liegt offensichtlich in dem gesellschaftlichen Stand der Hauptfiguren und in der entsprechenden Perspektivierung der Handlung: Stammen die idealisierten Held:innen der *helenizante* zumindest aus kleinadligen Familien und somit aus ständisch, bildungstechnisch und auch moralisch privilegierten Verhältnissen, so sind indes der *pícaro* oder die *pícaro* Figuren niedrigster sozialer Stellung. Daraus folgt, dass für das frühneuzeitliche Empfinden die Unsegen des Schelms keine Störung der Ordnung darstellen, sondern eine Art notwendiges Übel, das aus seiner gemeinen Herkunft nahezu logisch resultiert, ihm aber auch die Gelegenheit zum Aufstieg, zur Einsicht oder zumindest zur Individuation bietet. Die krude und feindliche Erzählwelt ist ihm somit standesgemäß ‚wesensnah‘, es ist seine eigene. Dies unterstreicht auch die Erzählung in der ersten Person seit der Kindheit – eine durch das Privileg der autobiografischen Narration gewürdigte Retrospektive von unten, die nur durch ihre satirische Funktion gerechtfertigt ist und eine fingiert fremde Perspektive auf eine nahe bis alltägliche Welt aufwirft. Beim *peregrino* des hellenisierenden Romans handelt es sich aber nicht um die Fiktion eines Entrechteten, der gar einen geringfügigen Aufstieg erlebt, sondern um jene des Falls einer hochgestellten Person, welcher erst mit der erfolgten Wiedervereinigung mit dem oder der Geliebten behoben wird.³⁸⁷

Im Fall der *novela pastoril* (ab Jorge de Montemayors *Los siete libros de la Diana*, 1559) figuriert im Gegenteil ein idealisiertes Personal, das aus diesem Grund und ungeachtet der bescheidenen (Ver-)Kleidung ebenso den Oberschichten entstammt. Auch wenn im Abschied vom hohen sozialen Rang, der das Anlegen des

385 So bspw. bei Lara Garrido (2004); Dünne (2011), 248–250. Gegen diese Vorstellung bereits Rovira (1995a), 18 f.; auch ist zu berücksichtigen, dass die englischsprachige Unterscheidung von der *novel* eine nachträgliche ist, da sie bis zum späten 18. Jhd. nicht etabliert war. S. Fuchs (2004), 105–117.

386 S. bspw. Sobejano (1982).

387 Grundlegend zur *picaresca* Guillén (1969); Vaíllo (1983); Rico (2000) mit Fokus auf der Frage der ‚Perspektive von unten‘, aber mit einer problematischen Auffassung der Entwicklung des Genres als Verfallsgeschichte; s. auch Garrido Ardila (2015) sowie jüngst Arciello/Matas Caballero (2023). Zur Spannung zwischen autobiografischer Individualisierung und satirischer Typisierung s. Baader (1964, 1972); Ehland/Fajen (2007); Wehr (2007); Mohr/Waltenberger (2014); Elze (2018). S. dazu auch Ehrlicher (2010), 25–80, 171–237; zum Kontrast mit dem *helenizante*-Modell wie beim *Criticón* indes 271–289; vgl. auch die Analyse von Quevedos *Buscón* bei Warning (2016). Einen Schwerpunkt auf Erzählverfahren legen Mohr/Struwe/Waltenberger (2016), die ‚Pikareske‘ als Schreibweise/Modus auffassen; s. auch Kirchmeier (2016), der in seiner Analyse deutscher Schelmenromane vom „Chronotopos der sozialen Exklusion“ spricht. Eine Gegenstimme bei Ferreras (2009), 121–138, der die Modellfunktion des *Lazarillo* sowie die Zentralität des *pícaro* zugunsten jener einer offenen Struktur und einer literarischen Befreiung von gesellschaftlicher Determinierung negiert.

pastoral disfraz impliziert, auf den ersten Blick eine Ähnlichkeit zum Statusverlust des *peregrino* aufscheinen könnte, unterscheidet sich die Befindlichkeit der zwei Figurenarten in höchstem Maße. Ist das *hábito de peregrino* mit einer Zeit der Unruhe, der Isolation und der ständigen Schicksalsschläge assoziiert, bedeutet hingegen die Hirtenaufmachung das Betreten eines geschützten, ereignisarmen Raums und die Aufnahme in ein Empathiekollektiv, das sich bis in die Gestaltung der Landschaft hinein erstreckt. Als Fiktion des gewöhnlichen, naturnahen Menschen betont nämlich die Tradition der Bukolik die Distanz von den Taten des Epos und inszeniert stattdessen eine Gemeinschaft von Gleichgestellten, die allgemeine menschliche Erfahrungen – allen voran Verlust und Liebesleid – auf Augenhöhe und empathisch miteinander teilen, wobei vorher bestehende Konflikte suspendiert sind. Nichts davon entspricht der Lage des *peregrino*, der sich im Einklang mit der Abenteuerzeit des hellenistischen Romans in einer Dimension der Plötzlichkeit bewegt, wo kein Moment der Ruhe, sondern nur eine Kette neuer Schwierigkeiten und Unfälle besteht. Auch in freundlichen oder nicht feindlichen Begegnungen liegt dabei der Fokus auf der Bewältigung bzw. auf dem Überstehen der Konflikte und nicht etwa auf einer durch Suspension ermöglichten Distanz- und Anteilnahme. Schließlich sind sein sozialer Abstieg und Statusverlust, die im Zentrum der Erzählung stehen, deutlich markiert und eindeutig negativ konnotiert und gehören nicht zu einer positiven, oft dissimulierten Verklärung des einfachen Lebens.³⁸⁸

Eine idealisierte Figurendarstellung prägt auch die *caballerías*, die mit Garci Rodríguez de Montalvos *Amadis de Gaula* 1508 erstmalig im Druck erschienen und als Abenteuerroman mit adligen Charakteren der *helenizante* sehr ähnlich zu sein scheinen könnten. Noch mehr als die hellenisierenden Held:innen sind nämlich die Ritter herausragende Individuen, die sich von der Norm abheben und Gefahren durchstehen. Während aber in der *peregrinatio* eine Restauration der normalen Ordnung anvisiert wird, die den Held:innen ihr Leben und ihre Stellung zurückgibt und die chaotische Macht der Liebe in die sozial akzeptablen Bahnen der Ehe oder des Verzichts fügt, wohnt den Abenteuern des Ritters ein instauratives Moment inne. Sie stellen keinen Einschnitt in die Normalität dar, sondern ein

388 Für die Auffassung der Bukolik als nicht-komische Reduktion des Heroischen und Darstellung von „any man’s strength relative to his world“ s. Alpers (1996), insb. 66–69, 79–93; zur pastoralen Dämpfung der Konflikte vgl. auch Grimm (1985), insb. 90–92. Für Ferreras (2009), 77–86 fördert die vorausbestimmte Harmonie eines topischen, die Natur künstlich konzeptualisierenden Raums die Beschäftigung mit (Liebes-)Gefühlen; s. auch Traninger (2024). Den Verkleidungscharakter der Hirtenaufmachung reflektieren bereits Montemayor (1993, 72) und vielleicht am explizitesten Cervantes im Vorwort zur *Galatea*: „[...] no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza. Mas advirtiéndolo (como en el discurso de la obra alguna vez se hace) que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran solo en el hábito, queda llana esta obiección“ – Cervantes (1995), 158. Zu den rassifizierenden Implikaten der *pastor*-Figur s. Iriyoyen-García (2014).

Grundelement seines Charakters, der durch Heldentaten, Wettkämpfe und Opfer definiert ist – in der Regel als Quelle des Ruhmes. Entsprechend wirkt die Welt der *caballería*, die dem Helden durchaus oft feindlich gesinnt ist, ihm trotzdem zugewandt, weil sie die Übung der ihn definierenden Großtaten ermöglicht. Insofern sind der wundersame *caballero* und seine wunderbare Welt, die für die Leser:innen unerreichbar bleiben, wie füreinander gemacht und nicht im steten Konflikt.³⁸⁹

In dieser kontrastiven Profilierung der wichtigsten Romangenera des Siglo de Oro ist die intradiegetische Relation der Menschen mit ihrer Welt von Bedeutung, nicht die tatsächliche geografische Lokalisierung der Handlungen. An sich ist diese nämlich nicht genrespezifisch, situiert doch die *Diana* des Montemayor ihre arkadische Landschaft am Ufer des Tajo und auch etwas spätere *caballerías* nehmen auf zeitgenössisches oder erfahrungsnahes Weltgeschehen Bezug.³⁹⁰ Dennoch bringen gerade die im iberischen Raum spielenden *helenizantes* ihrem zeitgenössischen Publikum die Erfahrung der Einbuße näher, denn im Vergleich zu den exotischeren lassen sie weniger Spielraum für (geografische) Imagination. Zudem werfen sie eine verfremdende Perspektive auf die vertraute Welt Spaniens und seine mediterran zentrierte Umgebung, denn die Exotik des hellenistischen Romans ist ohnehin weniger wie ein Anderes eigenen Rechts als wie eine Negation des Vertrauten konnotiert. Sie steuern somit das von Heliodor übernommene Muster von der abenteuerlichen bis erkundenden Bewegung im Raum zu einem radikaleren Zustand der Verunsicherung tief verankerter Gewissheiten und zu einer „peculiar enajenación“ der Hauptfiguren, die grundsätzlich von ihrer Welt und ihrem sozialen Umfeld isoliert sind, gleichgültig ob sie als Gruppe oder Individuen auftreten.³⁹¹

389 S. Eisenberg 1982 und Sieber 1985. In einer Traditionslinie mit Auerbach 1988, S. 120–138 unterstreichen Guijarro Ceballos (2007), 36–38; Nerlich (1977); Bachtin (2008), 79–82 den dezidiert ‚freiwilligen‘ Charakter der Abenteuer gegenüber den Wechselfällen des hellenistischen Romans. Zum Kriterium der aktiven Suche s. auch Gödde (2019), 41–44; Ette (2019), 107–109. Zur Zentralität des herausragenden Individuums und zum Abstand sowohl von der kollektiven Dimension des Epos als auch von dem historischen Ausgangsstoff der Geschichtsschreibung s. auch Ferreras (2009), 27–36. Über das instaurative Moment in den *caballerías* s. bspw. Harney (2015). Zum Wundersamen in den *caballerías* s. etwa Gómez-Montero (1994); Bognolo (1997); Lastra Paz (1997); Mérida Jiménez (1999); i. A. zu seiner grundsätzlichen und historischen Relativität auch Eming/Quenstedt/Renz (2018), 2–14 und Grill/Obermayr (2020).

390 S. bspw. Giráldez (2003), insb. 20–28.

391 „En la novela de aventuras, en cambio, el mundo que rodea al héroe es, por naturaleza, inestable, porque los vínculos que le cabe establecer con su entorno inmediato son demasiado frágiles. En eso estriba la diferencia fundamental entre el héroe aventurero, por una parte, y el pastor, caballero o pícaro, por otra. Esta débil relación con el entorno le aporta al héroe su mayor singularidad, porque le va a permitir desarrollar un aspecto que difícilmente puede darse en las otras modalidades de héroe: su independencia respecto al mundo por el que transita“, so Lozano-Renieblas (2017), 457. Bachtin (2008), 25–27 fasst die Welt des griechischen Romans als abstrakten Raum, in dem die Individuen von Geschichte und Gesellschaft

Diese konstitutive Isolation der Figuren hatte naheliegenderweise auch Konsequenzen für die Einbettung des Imaginariums des Genres in ultratextuelle Praktiken literarischer Rezeption, wie die unterschiedlichen Formen von *enactment* typischer Handlungs- und Diskursmuster ausfielen, die den Texten entnommen wurden und auf welche sie wiederum zurückwirkten.³⁹² So indizierte beispielsweise das *disfraz pastoril* die Praxis der Verkleidung von Eliteschichten als bescheidene, aber hochgezierte Schäfer:innen, während die von ihnen in diesen Kontexten verwendeten Hirtennamen oder ausgefallenen Züge dann oft in verschlüsselter Form wieder Eingang in die Romane fanden: beispielsweise in Lopes *Arcadia*. Als Schäferinnen kleideten sich Hofdamen und Teilnehmende auf Feiern wie dem Hochzeitsfest des Herzogs von Sessa 1541 oder dem Ehrenfest für Königin Isabelle de Valois 1565. Auch die Feier für die Ernennung des Toledaner Erzbischofs Juan Martínez Siliceo zum Kardinal sah im Rahmen eines *entremés* in der Kathedrale eine Stilisierung des Kardinals als Schäfer vor, der in seiner Rede eine idyllische Landschaft ekphrastisch rekreierte.³⁹³ Im Falle der *libros de caballería* bot die *Amadís*-Reihe für die Turnierpraxis der Zeit sowohl einen Vergleichsmaßstab (so die Kommentare kaiserlicher Botschafter nach dem Festturnier zur Geburt Philipps II. 1527) als auch ein konkretes Inszenierungsmuster (bei von Philipp veranstalteten Turnieren 1544 und 1546).³⁹⁴ Der Ritterroman wurde auch zum Bezugspunkt für Turnierhandbücher wie Juan Quijada de Reayos *Doctrina del arte dela caualleria* (1548), das mitunter eine fachkundige Analyse der fiktionalen Kampfscenen versprach, für die heroische Waffenwache des Ignatius von Loyola, für Bernal Díaz del Castillos Beschreibung von Iztapalapa in 1568, für den Rückzug Karl V. nach Yuste, für die kolonialen Unterfangen der *conquistadores*, die Kalifornien nach dem Land der Amazonen in *Sergas de Esplandián* benannten, das in manchen zeitgenössischen Verträgen sogar als konkretes Ziel der Erkundung erwähnt wurde.³⁹⁵ Gerade die Ritterromane konfigurieren sich somit in ihrer Rezeption faktisch als Modellinstanzen eines Verhaltenskodex für die (überwiegend männliche) Elite.³⁹⁶

Für die *helenizante* und die *novela de peregrinación* im Allgemeinen verbleiben hingegen keine Zeugnisse vergleichbarer Praktiken: Dem festlichen Kontext höfischer Divertissements konnten die eigentümliche Entfremdung der *peregrinos* und *peregrinas* von ihrem sozialen Umfeld und die trostlose Wirklichkeit ihrer diegetischen Welt nicht taugen. Ein anderer Aspekt des Genres durfte sich jedoch

isoliert sind, während González-Barrera (2016), 30 charakterisiert die *peregrino*-Figur als „héroe épico desnudado“.

392 S. Brusa/Traninger (2018), 8–11.

393 S. Finello (1994), 162–165.

394 S. jeweils Frieder (2008), 37, 182; Parker (2014), 28 f., 387 (Anm. 7).

395 S. jeweils Fallows (2010), 21 mit Verweis auf Megías (2000); Édouard (2005), 38f; Loyola (2013), II, § 7; Díaz del Castillo (1983), 337 f; Jones (1971), 56; Vogeley (2001), bes. 167 f. (Anm. 7); Leonard (1992), 36.

396 S. Traninger (2022a), 101, mit Verweis auf Brodrick (1956), 40; Place (1954); Cacho Blecuca (1979); Rieger (2014). S. auch Rodríguez Velasco (1995); Heusch (2010).

für eine in ähnlicher Weise identifizierende, lebensweltlich gerichtete Funktionalisierung anbieten – einer, der der Einsamkeit der Figuren eher entsprach. Bachtin beschreibt die Grundzüge der Erfahrung, von der der griechische Roman erzählt, wie eine Parenthese in der Biografie der Figuren, welche im Zeichen des Zwischenfalls steht, wobei sie nur durch Kontingenz organisiert ist. Zeit und Raum nehmen darin keinen Einfluss auf das Eintreten der Ereignisse, sodass sich die Wechselfälle der rationalen Erklärung entziehen und unberechenbar sind. Eine solche Situation, die vom Eindringen irrationaler Kräfte wie Zufall und Leidenschaft dominiert ist, ist besonders geeignet, um die Identität und den standesgemäßen moralischen Status der Figuren auf die Probe zu stellen.³⁹⁷

In dieser im hellenistischen Modell angelegten Prüfung der moralischen Beständigkeit von Hochgeborenen besteht das Angebot der *helenizante de peregrinación* an die Eliten ihrer Zeit, Unterhaltsamkeit mit Ernsthaftigkeit zu belegen. In einem Echo ihrer neusophistischen und rhetorischen Wurzeln konfigurieren sich ihre vielfältigen Geschehnisse wie ein kasuistisches Repertoire – über Liebe und umso mehr über widrige Schicksale.³⁹⁸ Das Muster bietet somit eine Plattform für die moralphilosophisch gefärbte Kontemplation möglicher Szenarien der Destitution, die zur Selbstsorge, zur Vorbereitung auf die stets präsente Eventualität des Absturzes und zur Bewältigung der Unsicherheit dienen. So liegt es nahe, dass Lope nicht auf die Liebesthematik, sondern auf die *peregrinatio* seinen Schwerpunkt setzt, wenn er im Bezug auf den *Peregrino* den mit *erotiká* assoziierten Heliodor konsequent verschweigt, den er indes „por la parte amorosa“ in Verbindung mit Quintanas *Experiencias de amor y fortuna* bringt.³⁹⁹ Núñez überführt auch die Liebesgeschichte der Vorlage in eine Erzählung des Unglücks („esta mi obra, que solamente para mi escriuo, [...] cuenta fortunas ajenas porque mejor se uea quan grandes fueron las mias“), während Cervantes im Vorwort seines Meisterwerks den fröhlichen Appellativ des „regocijo de las musas“ zurückweist, sich von „gracias“ und „donaires“ verabschiedet und das besinnliche Bild eines *caminante* wählt, der mit dem endgültigen Verlust konfrontiert ist.⁴⁰⁰ Seinerseits eröffnet und schließt Quintana die Widmung seiner *Experiencias* mit Zitaten aus den *Tristia* des „otro Poëta desterrado“ Ovid, der gemeinsam mit dem Adressaten Lope das Werk mit der Meditation über Exil und Einbuße verknüpft.⁴⁰¹ Expliziter noch präsentiert der Prolog des *Jacinto* die erzählte Geschichte als die Aufarbeitung trauriger, wenn nicht gar lebensbedrohlicher Begebenheiten: „Este libro fue divertimiento de unas melancolicas quartanas, originadas de penosos accidentes [...] mas deseo de prevenirte que ambicion de acreditarne [...]“.⁴⁰²

397 S. Bachtin (2008), 18–36.

398 S. Traninger (2022a).

399 Quintana (1626), fol. ¶v^r.

400 Núñez de Reinoso (1552), Bd. 1: fol. Aijj^r (5) bzw. Cervantes (2003), 118–123.

401 Quintana (1626), fol. ¶2^r–3^v.

402 Funes de Villalpando (1645), fol. ¶4v. Der Ablenkungsgedanke führt Amyots Vorstellung einer Lektüre für den „esprit troublé par les mesaventures“ weiter, s. Amyot (1547), fol. [Aij]^r.

Die Beschäftigung mit der breit gefassten *peregrinatio* als Erfahrung von Bedrohung und Verlust wird also punktuell sogar ausdrücklich thematisiert. Solche Instanzen des expliziten Verweises auf den Komplex gewinnen an Profil, wenn sie gemeinsam mit der konsequenten Akzentsetzung auf die Notlage der Hauptfiguren in allen Exemplaren der Gattung, mit der Konnotation der mustertypischen Anfangsszenen im Zeichen des Desasters sowie mit der wiederkehrenden, teilweise massiven Präsenz von Sentenzen und Weisheitssprüchen aus dem stoischen Gedankengut berücksichtigt werden. Sie zeugen nämlich einmal mehr von einer Faszination für die Frage der Destitution, die über ein Jahrhundert lang Autoren aus allen sozialen Herkunftsn und in den unterschiedlichsten Lebenslagen beschäftigte. Ob soziale Aufsteiger aus bescheidenen Haushalten wie Lope und Céspedes, Adlige auf der Karriereleiter wie Funes de Villalpando und Enríquez de Zúñiga, Gutsituierte im Exil wie Núñez de Reinoso, geistliche Gelehrte wie Lozano, Quintana, Tejada und Gracián oder ein beliebter, aber notleidender Sterbenskranker wie Cervantes: Alle partizipierten, wenn auch in unterschiedlichem Grad, an der Neukodierung des Musters.

Die Transversalität dieses Phänomens liegt – beobachtet man sie aus der Perspektive einer Eigendynamik des literarischen Diskurses – an der Übernahme einer Neuprägung, die erst bei Núñez zu registrieren ist, dann maßgeblich bei Lope kristallisiert wird und sich von ihm über Céspedes und sekundär über Cervantes durch Imitation und Iteration in der Topik der Gattung etabliert. Fernerhin: Auch wenn die Auseinandersetzung und Deutung der *peregrinatio* als Destitution nicht zwangsläufig auf persönliche auktoriale Sensibilitäten oder Befindlichkeiten zurückzuführen ist, war sie als kultureller Fakt anwesend und verbreitet. Die spanische Feudalgesellschaft und insbesondere der Kurs, den der Hof nach der Madrider Versetzung und nach der Inthronisation von Philipp III. eingenommen hatte, machten Hochgestellte, Hofleute und nicht zuletzt auf Patronage angewiesene Literaten und Künstler von einem Klientelsystem und von der Gunst der Gönner abhängig – der Verlust der Gunst konnte schnell in Ungnade, Entrechtung und Verbannung umschlagen.⁴⁰³ Diese prekäre Lage war von Seiten der *litterae* beispielsweise in Pedro Mexías beliebter *Silva de varia lección* (1540) adressiert worden, die im zweiten Buch, Kapitel 20 und 21 eine Reihe historischer und poetischer Fälle von *destierro* kompilierte, während sie außerhalb der Romanform in Luis de Góngoras Sonetten („Descaminado, enfermo, peregrino“) sowie in den *Soledades* (1613) zum Gegenstand der Meditation wurde (seit dem allerersten Vers „Pasos de un peregrino son errante“).⁴⁰⁴

403 Martínez Millán (1994); Sieber (1998). Wie in 4.1 gesehen zeigt dies Wright (2001) exemplarisch am Fall Lopes. Eine ähnliche Lage konstatiert Plazenet für Frankreich: Die meisten Romanautor:innen entstammten dem Kleinadel sowie dem aufsteigenden Bürgertum; zwei Drittel davon widmeten ihre Heliodor nachempfundenen Werke dem Kardinal Richelieu – was auf einen politischen Pragmatismus verweise, der dem theoretischen Prämissen des *libertinage* ähnele. S. Plazenet (1997), 219–229.

404 S. Góngora (1992), 145; Góngora (1979), 71; Mexía (1989), 660–674. Zur entsprechenden Figur des Schiffbrüchigen s. Rodríguez Guridi (2022). Vgl. Traninger (2022a), 108 f. Ray-

Der literarische Zugang zur Möglichkeit oder gar zur Erfahrung von Erschütterung, Entwurzelung, Verfemung und Verlust, den die *helenizantes de peregrinación* verschafften, ist indes durch die idealisierenden Züge von Romanheld:innen charakterisiert, deren fast hoffnungslose Beständigkeit sich aber sowohl von der ruhmbegehrigen Tapferkeit der Ritter als auch von der Rührseligkeit der Schäfer stark unterscheidet. In ihrer Contenance setzt sich mithin das Genre von den Verhaltensmustern ab, die andere Gattungen den zeitgenössischen Eliten anboten, insbesondere von den vielkritisierten und äußerst populären Ritterromanen. Gerade in Entwürfen wie jenen von Lope oder Enríquez de Zúñiga zeichnet der *peregrino* mit der Verlässlichkeit seines moralphilosophischen, allen Widrigkeiten und Entäußerungen trotzens Bildungsarsenals ein ganz anderes Heldenbild als es der extrinsische Glanz der ritterlichen Ausrüstung oder die affektierte Bescheidenheit der rustikalischen Hirtenverkleidung tut – was auch der Vorstellung einer seriöseren Unterhaltungsliteratur entspricht.

Ob ein solches Modell auf fruchtbaren Boden fiel, bleibt fraglich. Eine Gattung, die keine kollektiven, vor- und nachgelagerten Inszenierungspraktiken aufweist, sondern auf eine meditative, womöglich einsame Lektüre ausgelegt war, erscheint affiner zu einem modernen Romanverständnis, wie es sich im 18. und 19. Jahrhundert etabliert hat. Innerhalb der Unterhaltungsoptionen im Siglo de Oro blieben die *helenizantes de peregrinación* jedoch eine Elitengattung, die einen deutlich geringeren Druckerfolg als die Sammlungen der sogenannten *novelas cortesanas* genoss. Mit der Ausnahme von *Persiles y Sigismunda*, die von Cervantes' Ruhm profitierte, können im hiesigen Corpus der *Gerardo* und die *Experiencias* die meisten Neudrucke vorweisen: Die gesteigerte Ernsthaftigkeit und lebensweltliche Nähe der ‚cortesanas de peregrinación‘, wie ich sie in 5.2.2 skizziert habe, mussten somit auf größeres Interesse stoßen als die stärker auf Unterhaltung setzenden *helenizantes*, gleichgültig ob diese auf einen historisierenden Gestus oder auf eine intellektuell elitärere Allegorisierung setzten. Dass ernsthaftere, in vertrauter Umgebung spielende Abenteuerromane erfolgreicher als jene wurden, die mit episch-heroisch anmutenden, in einer exotischen Ferne lokalisierten Geschichten operierten, widerspricht modernen Stereotypen über *romance* und Trivilliteratur. Es deutet aber auch darauf hin, dass sich die *helenizantes* (vor allem die ferngeografischen und allegorischen) als Mittelweg einer würdevollen Unterhaltungsliteratur gegenüber konkurrierenden Gattungen keinen signifikativen Marktanteil in der literarischen Landschaft der Zeit erarbeiten konnten. Für Leser:innen nämlich, die in der Romanlektüre primär ein eskapistisches Moment suchten, war das Angebot der Ritter- und Schäferromane deutlich geeigneter; für jene, die an der Auseinandersetzung mit alltäglichen und brisanten Themen wie der Ehre interessiert waren, taugte die *novela cortesana* wesentlich besser. Die

nié (2020) unterstreicht die lexikale Affinität der Anfangsszene des *Peregrino* mit dem Auftakt der *Soledades*, präsentiert diese aber etwas verblüffend als eine intertextuelle Entlehnung seitens Lope, obwohl Góngoras Sammlung neun Jahre später erschien. S. auch Tucker (2003).

Stelle der Erzählliteratur im Zeichen der hohen Dichtung war fest durch das Vers-epos besetzt und wer schließlich eine erbauliche und ernsthafte Lektüre suchte, so die Präzeptistik, sollte sich erst recht nicht an Romane und Erdichtetes wenden. Das Rezept der *novela helenizante* mit ihren Geschichten von *peregrinación*, Destitution und Deplatzierung, das im Dialog mit der Regelpoetik entstanden war, hätte aus dieser theoretischen Reflexion ihre Chancen auf Erfolg ziehen sollen – für den Publikumsgeschmack erwies sich ihre trostlose Wirklichkeit in der Realität als zu düster.⁴⁰⁵

405 Zur epischen Produktion im Siglo de Oro s. Pierce (1961); Cacho Casal (2012); über die hingegen letztendlich spärlichen Druckzahlen von hellenistischen und hellenisierenden Romane s. González Rovira (1996), 26–44. Ein Überblick in der verschiedenen Produktionszahlen der Romangattung bei Guijarro Ceballos/Teijeiro Fuentes (2007).

6. FAZIT UND AUSBLICK

Die Auseinandersetzung mit der Bandbreite der *novelas helenizantes de peregrinación* und affiner Abenteuerromane hat einige Präzisierungen bezüglich des beträchtlichen Einflusses Heliodors und der wiederentdeckten *Aithiopika* auf die Emergenz des Romans in der Frühen Neuzeit ermöglicht, sofern dies die Produktion im spanischen Siglo de Oro betrifft. Ein erster Befund besteht darin, dass Text und Autor sowohl diskursiv (in der Entstehung und Rechtfertigung der generischen Kategorie) als auch praktisch (als Muster für die Romanproduktion) freilich eine wichtige Rolle bekleideten. Jedoch erweist sich diese auf beiden Ebenen eher indirekt, da die *Aithiopika* lange Zeit nicht als ‚Roman‘ bezeichnet wurden und da die Autoren daraus zwar Motive und Erzähltechniken, aber – im Verhältnis zur gesamten zeitgenössischen Romanproduktion – nur selten das gesamte Sujet und das Erzählschema übernahmen. Schaut man auf die Produktions- und Neudruckzahlen, so zeigten sich vielmehr andere Formate – wie beispielsweise die sogenannte *novela cortesana* mit ihrem Hang zur Realistik, oder eben weiterhin die *libros de caballerías* – als wesentlich erfolgreicher als die ‚reinen‘ *helenizantes*, die in nur spärlicher Zahl verfasst wurden.

Mithin ist also die Vorstellung einer generischen Kontinuität zu relativieren, vor allem die Subsumierung unterschiedlicher Traditionslinien unter eine homogene Kategorie (etwa wie im Fall der Verbuchung der *Selva* des Contreras unter eine transhistorische *novela bizantina*). Besonders interessant ist in dieser Hinsicht die bedeutsame Vorbildrolle von *El español Gerardo* von Céspedes y Menses, die oft zugunsten jener von *Persiles y Sigismunda* vernachlässigt wird, dessen Einfluss auf die spätere Produktion deutlich intuitiver ausfällt. In beiden Fällen handelt es sich um Texte, die von Lopes Aneignung der Thematik im *El peregrino en su patria* beeinflusst wurden oder sich damit zumindest auseinandersetzen mussten, auch wenn sie ihre Schwerpunkte auf jeweils einen der von Lope aufgeworfenen Komplexe setzten und daraus in der späteren Entwicklung der Gattung unterschiedliche Traditionslinien resultierten.

In der Tat zeigt sich an der Untersuchung des Corpus, dass die Heliodor nachempfundenen Romane besser in einem Spektrum aufzufassen sind, das sich nur schwer auf eine scharf abzugrenzende, treue Imitation der Vorlage reduzieren lässt, sondern Abstufungen und Abweichungen umfasst, die sich teilweise zu unterschiedlichen intragenerischen Tendenzen entwickeln. Dies ist etwa bei der Unterscheidung der Strategien der Wirklichkeitsdarstellung der Fall, wenn allegorische Texte mit klarer didaktischer Anordnung anderen Varianten der Gattung gegenüberstehen, die eine mimetische, teilweise pseudofaktuale Haltung mit Schwerpunktsetzung auf eine unterhaltende Funktion kombinieren. Ähnliche Konvergenzpunkte sind unter der Gruppierung nach geografischer Lokalisierung und Blutlinie der Protagonist:innen festzustellen, wobei ein vertrauterer Hand-

lungsschauplatz mit einem niedrigeren Adelsstand und teilweise mit einer stärkeren Akzentsetzung auf den exemplarischen Charakter der Erzählung korreliert. In diesem historisch dynamischen generischen Feld und in einem Kontext, in dem die Romangattung im Emergieren begriffen ist, wird nämlich kein festes Modell in einem Panorama diskreter Optionen implementiert, sondern der changierende Status des Genres wird stets ausgehandelt und geradezu ausgefochten.

In dieser keineswegs friedlichen Auseinandersetzung um fiktionale Erzählprosa sind die bisweilen hohen literarischen Ansprüche zu berücksichtigen, welche die Werke erheben und welche den späteren Vorstellungen über den griechischen Roman und seinen Epigonen als Trivialliteratur entgegenstehen. Die Untersuchung zeigte, dass gerade im *Peregrino* die Wahl des heimatlichen Schauplatzes, der *patria* in poetologischen Abwägungen wurzelt: Das erklärte Interesse an der emotionalen Brisanz des Dargestellten verbindet sich mit der Suche nach einem Alleinstellungsmerkmal für den eigenen Roman und nach dem Gestus der virtuoson Bewältigung poetischer Herausforderungen. Zugleich verrät der Text, dass der Status von Erzählprosa für die auktorialen Ambitionen noch zu prekär erschien, sodass dieser durch eine besondere Ausstellung von Erudition und einen ‚Sicherheitsabstand‘ von der Vorlage abgesichert werden musste, die Lope zugunsten der kanonischen Epenautoren Homer und Vergil verschweigt. Lope galt die Autorität des Heliodor offenbar als nicht genug etabliert, sein Werk noch zu stark als Unterhaltungsbuch konnotiert – wie Amyot die Novität und die Rezeption des Textes von Anfang an konstruiert hatte und wie später Cervantes implizieren wird.

In diesem Spannungsfeld erfüllt die Figur des Pilgers, wie die Analyse zeigen konnte, nicht die Funktion einer ideologischen Überlagerung der Irrfahrtgeschichte der Vorlage, sondern im Wesentlichen jene einer Plausibilisierung für die Marginalisierung der Held:innen und für das Ausmaß der Unglücke, die sie in der eigenen Heimat befallen, was wiederum Lopes Bravour bestätigen soll. Die Umformung der Wechselfälle im Sinne einer allegorischen *peregrinatio vitae*, auf die viele Forschungsbeiträge hinweisen, erfolgt erst in den späteren Texten des Gómez Tejada und des Gracián. Trotz der (auch visuellen) Dominanz der Figur des Wallfahrers stellt die *peregrinación* des Pánfilo und der Nise indes keine Erzählung über Pilgerschaft dar, sondern eine über massive Destitution.

Um diese Leistung Lopes kreist auch die Faszination für das Muster, die die späteren *helenizantes* aufzeigen: Durch die vergleichende Analyse des breiten Corpus wurde die These bestätigt, dass die *helenizantes* nämlich die Perspektivierung der Unbilden reproduzieren, die Lope in Verbindung mit der heliodorischen Vorlage gebracht hatte. Somit wird das typische Exemplar der Gattung, das üblicherweise den Fokus auf den männlichen Protagonisten verschiebt, zur Erzählung über einen hochgeborenen Menschen, der sich entgegen dem normalen Kurs der Dinge in einer *peregrinatio* befindet – in einer fremden Welt, die ihn einer Reihe von Missgeschicken aussetzt. Neben der kunstvoll aufrechterhaltenen Spannung der Lektüre ist die Grundstimmung des Genres durch die Kontemplation solcher Deplatierung, Destitution und Auslieferung gegeben. In fast allen Fällen wird sie von einer Anfangsszene programmatisch und affektiv wirksam eingeleitet, die

am exemplarischen Erzähleinstieg der *Aithiopika* modelliert ist und die oft im semantischen Feld des Schiffbruchs verankert ist, wie es Lope im Auftakt des *Peregrino* eingeführt hatte.

Wie auch die unter ähnlichen Vorzeichen kodierte Auseinandersetzung des Núñez Reinoso mit der Vorlage von Tatios beweist, schränkte sich diese Faszination nicht auf Heliodor oder auf Lope ein: Fragen des Absturzes, der Ungnade und der Verbannung hielten viele gutsituierte oder den sozialen Aufstieg anstrebende Zeitgenossen in ihrem Bann. Dennoch erweist sich Lope, der von der bisherigen Forschung meistens zugunsten von *Persiles y Sigismunda* als sekundär betrachtet wurde, nicht nur als der erste spanischsprachige Autor, der das Schema der *Aithiopika* übernimmt und im Zeichen der Destitution neukodiert, sondern auch als jener, dessen Werk die Akzentverschiebung am schärfsten kondensiert: als Initiator und Kristallisator dieser Tendenz der *helenizante* zugleich.

Schließlich hängt der literarische Anspruch der Gattung auch mit der Ernsthaftigkeit dieses Themas zusammen. Es wurde gezeigt, wie in der andauernden Aushandlung des generischen Status von fiktionaler Erzählprosa und insbesondere zu Beginn der Reihe meistens eine Absetzung der Werke von anderen Romanentwürfen und gerade von den *libros de caballerías* betrieben wurde: Selbst wenn das Muster durch Amyot und Cervantes weitgehend im Hinblick auf sein Unterhaltungspotenzial konzipiert war, handelte es sich um den Versuch einer anspruchsvollen Geschichtenerzählung – und diese blieb in letzter Instanz auch ein Elitephänomen. So erweist sich der Kontrast zwischen *helenizantes* und Ritterromanen als stärker, als bisher in der Forschung vermutet. Die Emergenzsituation der Gattung des Romans verstärkt dennoch die Frage nach dem unsteten Charakter generischer Grenzen überhaupt, die mit jener nach der Distanz oder Affinität zu anderen Romangenera verflochten ist: Gerade in jenen Texten, in denen die Handlung im vertrauten urbanen Raum der Iberischen Halbinsel stattfindet und somit unbekannte kleinadlige Akteur:innen betrifft, kommt verstärkt die Beschäftigung mit brisanten Fragen der Verführung, der Ehre und des gesellschaftlichen Umgangs miteinander ins Spiel und die *helenizante* geht nahezu übergangslos in die sogenannte *novela cortesana* über, die mit der literarischen Verarbeitung solcher tagesaktueller Themen des ‚echten Lebens‘ größere Nähe zu den Anliegen des Publikums besaß und sich als durchweg erfolgreicher als das antike Format erwies.

An diesen Punkt knüpfen Fragen an, die über den Rahmen dieser Studie hinaus gehen. Ziel der Studie war es, Einblick in die Spezifik einer spanischen Gattung zu gewinnen, die über die Aneignung des hellenistischen Musters definiert ist. Mit ihrer Mischung aus antiken Formen und Legitimationsfiguren, neuen Sensibilitäten, Schauplätzen und Funktionen, Idealisierung und Realistik trübt die *helenizante* unser klares Verständnis der Romangeschichte und eröffnet Fragen über die weitere Entwicklung der Gattung in der Literaturgeschichte. Wie viel Einfluss hatte das Format auf die spätere Romanproduktion? Einmal festgestellt, dass die gelehrte Überladung wenig Nachhaltigkeit erlebte: Wie viel Resonanz genossen ihre Erzählstrategien? Welche Motive, Formen, Lösungen, Impulse, eindringliche Bilder wurden aufgenommen – etwa die Schiffbruchskonstellatio-

nen oder die ‚stürmischen‘ Erzähleinsteige? Oder behaupteten sich vielmehr exotische Szenarien, und wenn ja, über welche Wege (wie etwa die Rezeption von *Persiles y Sigismunda* dank des Erfolgs von Cervantes als Autor des *Don Quijote*)? Lassen sich Gemeinsamkeiten mit anderen volkssprachlichen und sozialen Kontexten herausarbeiten oder handelt es sich um ein auf den Kulturraum Spaniens begrenztes Phänomen?

Gerade die letzte Frage lädt zu einer stärkeren komparatistischen Beschäftigung mit der Rezeption des hellenistischen Romans ein, die über den klassischen vergleichenden Ansatz hinaus vor der Herausforderung stünde, transnationale und -temporale Verflechtungen, Transferdynamiken, Übersetzungsprozesse und -netzwerke ins Visier zu nehmen. Im Fall von *El peregrino en su patria* wäre ein Beispiel für eine solche Konstellation jener Vital D’Audiguier, der 1614 Lopes Roman ins Französische übersetzte, kurz daraufhin die eigene *Histoire tragico-comique de notre temps, sous le nom de Lysandre et Caliste* (1616) veröffentlichte und bald auch *Persiles y Sigismunda* für das französische Publikum aufbereitete (1626) – eine zentrale Figur, denn aus *Les diverses fortunes de Panfile et Nise* wurden auch die englische Übertragung des William Dutton (1621) und die deutsche des Landgrafen von Hessen-Kassel, Wilhelm V. alias ‚Constantino Patiente della Buona Speranza‘ gewonnen (1629), die somit eine verkürzte, einer präzisen Romanvorstellung entsprechend von gelehrten Ausschweifungen ‚gesäuberte‘ Vorlage erhielten.¹ Anhand solcher Beispiele einflussmächtiger Übersetzer und Kommentatoren wie D’Audiguier und Amyot lassen sich Knoten und Verschiebungen in der Deutungsmacht über die Romanproduktion nachverfolgen (etwa von Spanien nach Frankreich, worin wiederum englische Autor:innen zu einem späteren Zeitpunkt die Absatzungsvorlage für die eigenen *novels* ausmachten) – oder es lässt sich hingegen kontrastierend konturieren, wo und wie Entwürfe entstanden, die der sich schließlich etablierten Norm gegenüber ex-zentrisch blieben.

1 S. Conermann (2001).

7. LITERATURVERZEICHNIS

7.1. PRIMÄRLITERATUR

- Aguilar y Acuña, Antonio (1625): *Roselauro y Francelisa*. Manuskript.
- Andronikos Palaiologos (1995): *Kallimachos and Chrysorroï*. In: Betts, Gavin (Hg.): *Three Medieval Romances*. London: Routledge, 36–90.
- Angelia y Lucenrique (Anonym) (1989): *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique (1623–1625)*. Hg. Cruz Casado, Antonio. Madrid: Ed. de la Univ. Complutense de Madrid, Bd. 2.
- Apollonius (Anonym) (2007): *Libro de Apolonio*. Hg. Corbella, Dolores. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 348).
- Apollonius (Anonym) (1988): *Historia Apollonii regis Tyri*. Hg. Schmeling, Gareth Lon. Leipzig: Teubner (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Apollonius (Anonym) (1488): *Vida e historia del rey Apolonio*. Saragossa: Pablo Hurus.
- Aucassin et Nicolette (Anonym) (1999): *Aucassin et Nicolette. Chantefable du XII^e siècle*. Hg. Walter, Philippe. Paris: Gallimard (Folio Classique 3265).
- Arezzo, Claudio Mario (1530): „Dialogus ubi Hispaniae descriptio cum recentioribus nominibus“. In: Marius Aretius Patritius Syracusanus *Caesaris rerum gestarum Scriptor quae hoc volumine continentur*. Augsburg(?): Herricum Steiner, 40–69.
- Ariost: Ludovico Ariosto (2016): *Orlando furioso (1516)*. Hg. Zampese, Cristina. Mailand: BUR.
- Aristoteles (2014): *Analytica Posteriora*. Hg. Detel, Wolfgang. Hamburg: Meiner.
- Aristoteles (2010): *Nikomakische Ethik*. Hg. Höffe, Otfried (3. Auflage). Berlin: Akademie Verlag.
- Aristoteles (2009): *Poetik*. Hg. Höffe, Otfried. Berlin: Akademie Verlag.
- Aristoteles (2008): *Poetica*. Hg. Donini, Pierluigi. Turin: Einaudi.
- Augustinus von Hippo (2013): *Corpus Augustinianum Gissense a Cornelio Mayer editum*. Hg. Mayer, Cornelius Petrus. Basel: Schwabe. <https://augustinus.de/projekte-des-zaf/corpus-aug-gissense>; Stand: 30.09.2023.
- Aulus Gellius (1990): *Noctes Atticae*. Hg. Marshall, Peter K. Oxford: Clarendon.
- Barclai, Juan: John Barclay (1626), *Prodigiosa historia de los amantes Argenis y Poliarco, en prosa y en verso*. Madrid: Juan González.
- Barclai, Johannes: John Barclay (1621): *Argenis*. Paris: Nicolas Buon.
- Bavia, Luis (1613): *Quarta Parte de la Historia Pontifical y Catolica [...] Contiene [...] todo lo sucedido en el mundo desde el año de mil quinientos noventa y uno, hasta el de mil seiscientos cinco*. Madrid: Luis Sánchez.
- Bembo, Pietro (2001): *Prose della volgar lingua (1525)*. Hg. Vela, Claudio. Bologna: CLUEB.
- Biblia Sacra Vulgata (2018). Hg. Beriger, Andreas / Ehlers, Widu-Wolfgang / Fieger, Michael. Berlin / Boston, MA: de Gruyter.
- Boccaccio, Giovanni (1969): *Filocolo (1336)*. Hg. Marti, Mario. Mailand: Rizzoli.
- Brioso Sánchez, Máximo / Crespo Güemes, Emilio (Hg.) (1982): *Dafnis y Cloe. Leucipa y Clitofonte. Babilónicas*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 56).
- Calila y Dimna (Anonym) (2016): *Calila y Dimna (1521)*. Hg. Merino, José María. Madrid: Páginas de Espuma (Voces 226. Clásicas).
- Castiglione, Baldassarre (2002): *Il Cortigiano (1528)*. Hg. Quondam, Amedeo. Mailand: Mondadori (Oscar Classici 586).

- Caviceo, Jacopo (2014): *Libro de Peregrino* (1516). Übers. Díaz de Valdepeñas, Hernán. Hg. Martínez Morán, Francisco José. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Caviceo, Iacopo (1993): *Il Peregrino* (1508). Hg. Vignali, Luigi. Rom: La Fenice.
- Cervantes Saavedra, Miguel (2017): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. *Historia Septentrional* (1617). Hg. Fernández, Laura. Madrid u. a.: Real Academia Española u. a. (Biblioteca clásica de la Real Academia Española 48).
- Cervantes Saavedra, Miguel (2007): *Don Quijote de la Mancha* (1605/1615). 2 Bde. Hg. Allen, John Jay. Madrid: Cátedra (Cátedra Letras Hispánicas 100–101).
- Cervantes Saavedra, Miguel (2003): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. *Historia Septentrional* (1617). Hg. Romero Muñoz, Carlos (4. Auflage). Madrid: Cátedra (Cátedra Letras Hispánicas 427).
- Cervantes Saavedra, Miguel (1995): *La Galatea* (1585). Hg. López Estrada, Francisco / López García-Berdoy, María Teresa. Madrid: Cátedra (Cátedra Letras Hispánicas 389).
- Cervantes Saavedra, Miguel (1982): *Novelas ejemplares* (1613). Avallé-Arce, Juan Bautista. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 122).
- Cervantes Saavedra, Miguel (1615): *Ocho comedias, y ocho entremeses nvevos, Nunca representados*. Madrid: viuda de Alonso Martín.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo (1970): *Historias peregrinas y ejemplares* (1623). Hg. Yves-René Fonquerne. Madrid: Castalia.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo (1634): *Historia de don Felipe III, Rey de las Españas*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo (1635): *Francia engañada, Francia respondida, por Gerardo Hispano*. El Caller (Saragossa): Hospital General de Nuestra Señora de Gracia.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo (1631): *Primera parte de la historia de Don Felipe el III, rey de las Españas*. Lissabon: Pedro Craesbeeck.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo (1626): *Varia fortuna del soldado Píndaro*. Lissabon: Geraldo de la Viña.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo (1622): *Historia apologética en los sucesos del reyno de Aragon, y su ciudad de Zaragoza*. Saragossa: Iuan de Lanaja y Quartanet.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo (1615): *Poema trágico del Español Gerardo, y desengaño del amor lascivo*. Madrid: Luis Sánchez.
- Chrétien de Troyes (1999): *Erec et Enide*. *Erec und Enide*. Hg. und Übers. Gier, Albert. Stuttgart: Reclam.
- Cicero: Marcus Tullius Cicero (2014a): *De inventione*. *De optimo genere oratorum*. *Topica* (On Invention. Best Kind of Orator. Topics). Hg. Mortimer Hubbell, Harry. Cambridge, MA: Harvard University Press (Loeb Classical Library 386).
- Cicero: Marcus Tullius Cicero (2014b): *Rhetorica ad Herennium*. Hg. Caplan, Harry. Cambridge, MA: Harvard University Press (Loeb Classical Library 403).
- Cicero: Marcus Tullius Cicero (2012): *Laelius de amicitia*. Hg. Biastoch, Martin. Stuttgart: Klett.
- Cicero: Marcus Tullius Cicero (2011): *De Oratore*, Book III. Hg. Mankin, David. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Greeks and Classics).
- Cicero: Marcus Tullius Cicero (1988): *Epistulae ad familiares*. *Libri I–XVI*. Hg. Shackleton Bailey, David R. Stuttgart: Teubner (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1210).
- Claudius Aelianus (2013): *De natura animalium*. Hg. García García Valdés, Manuela / Llera Fueyo, Luis Alfonso / Rodríguez-Noriega Guillén, Lucía. Berlin / Boston, MA: de Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2006).
- Contreras, Jerónimo (1991): *Selva de aventuras* (1565/1582). Hg. Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. Cáceres u. a.: Instituto Fernando el Católico.
- Contreras, Jerónimo (1979): *Don Polismán de Nápoles* (1573). 3 Bde. Hg. von Mora-Mallo, Magdalena. Chapel Hill, NC: University of North Carolina.

- Contreras, Jerónimo (1572): *Dechado de varios sujetos*. Saragossa: viuda de Bartolomé de Nágera.
- Contreras, Jerónimo (1570): *Vergel de varios triunfos*. Manuskript.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- Della Casa, Giovanni (1990): *Galateo overo de' costumi (1558)*. Hg. Scarpa, Emanuela. Modena: Panini.
- Demosthenes (1968): *Epistulae*. In: Ders.: *The letters of Demosthenes*. Hg. Goldstein, Jonathan A. New York, NY / London: Columbia University Press.
- Díaz de Rivas, Pedro (1960): „Discursos apologéticos por el estylo del Poliphemo“ (1616–1617). In: Ders.: *Documentos gongorinos*. Hg. Joiner Gates, Eunice. Mexiko-Stadt : El Colegio de México, 31–67.
- Díaz del Castillo, Bernal (1983): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (1632)*. Hg. Sáenz de Santa María, Carmelo. Mexiko-Stadt: Patria (Clásicos Patria 1).
- Digullevilles, Guillaume (2015): *Le livre du pèlerin de vie humaine (1330–1355)*. Hg. Edwards, Graham Robert / Maupeu, Philippe. Paris: Flammarion.
- Enríquez de Zúñiga, Juan (1634): *Consejos Políticos y Morales*. Cuenca: Julián de la Iglesia.
- Enríquez de Zúñiga, Juan (1633): *Historia de la vida del primer César*. Madrid: viuda de Juan González.
- Enríquez de Zúñiga, Juan (1629): *Historia de las fortunas de Semprius y Genorodano*. Madrid: Juan Delgado.
- Enríquez de Zúñiga, Juan (1625): *Amor con vista. Lleua vna sumaria descripción del mundo, así de la parte elemental como de la aetherea*. Madrid: Juan Delgado.
- Erasmus von Rotterdam: *Desiderius Erasmus Roterodamus (1969): Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis (1529)*. Hg. Margolin, Jean-Claude. Genf: Droz.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso (1987): *La Araucana (1569–1589)*. Hg. Morínigo, Marcos Augusto (2. Auflage). Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 92).
- Fernández de Navarrete, Pedro (1626): *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Señor Rey Don Filipe Tercero*. Madrid: Imprenta Real.
- Fernández Palencia, Alfonso (1490): *Universal vocabulario en latín y en Romance*. Bd. 2. Sevilla: Paulus de Colonia cum suis sociis.
- Fletcher, John (1647): *The Pilgrim. A Comedy in Five Acts*. London: Humphrey Moseley and Robinson.
- Floire et Blanchefflor: (Anonym, Robert d'Orbigny zug.) (2003): *Le Conte de Floire et Blanchefflor*. Hg. Leclanche, Jean-Luc. Paris: Honoré Champion (Classiques Moyen Âge 2).
- Flores, Juan (1971): *Grimalte y Gradissa (1495)*. Hg. Waley, Pamela. London: Tamesis.
- Flores, Juan (1954): *Grisel y Mirabella (1495)*. Hg. Real Academia Española. Valencia: Castalia.
- Fray Alonso de Soria (1601): *Historia y milicia cristiana del caballero peregrino, conquistador del cielo*. Cuenca: Cornelio Bodán.
- Fray Jaime de Alcalá (1570): *Libro de la Caballería Christiana (1515)*. Alcalá de Henares: Juan de Villanueva.
- Funes de Villalpando, Francisco Jacinto, alias Fabio Climente (1669): *Vida de Santa Isabel Infanta de Ungria*. Saragossa: Diego Dormer.
- Funes de Villalpando, Francisco Jacinto, alias Fabio Climente (1655): *Amor enamorado. Fabula de Psiques y Cupido*. Saragossa: Diego Dormer.
- Funes de Villalpando, Francisco Jacinto, alias Fabio Climente (1653): *Lagrimas de S. Pedro. Poema sacro en que llora sus escarmientos Frey Iacinto de San Francisco, professo en la Orden del Señor Santiago*. Pamplona: Martin de Labayen / Diego de Zabala.
- Funes de Villalpando, Francisco Jacinto, alias Fabio Climente (1650): *Novela ilustrisima y exemplar. Escarmientos de Jacinto*. Saragossa: Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia.
- Funes de Villalpando, Francisco Jacinto, alias Fabio Climente (1647): *Más pueden celos que amor*. Saragossa: Diego Dormer.

- Funes de Villalpando, Francisco Jacinto (Fabio Climente) (1645): Escarmientos de Jacinto. Saragossa: Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia.
- Garcilaso de la Vega (1969): Poesías castellanas completas. Hg. Rivers, Elias L.. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 6).
- Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1673): Entendimiento y verdad, amantes filosóficos, Madrid / Alcalá de Henares: Francisco García Fernández.
- Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1661): Nochebuena, autos al nacimiento del hijo de Dios. Madrid: Pablo de Val.
- Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1650): El filósofo, ocupación de nobles y discretos contra la cortesana ociosidad: sobre los libros del cielo y mundo, meteoros, parnos naturales, ethica, economía, política de Aristóteles y esfera de Sacro Bosco. Madrid: Domingo García y Morrás.
- Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1647–1648): Historia de Talavera, antigua Élbora de los carpetanos. Manuskript.
- Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1636): León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político. Madrid: Martínez.
- Góngora y Argote, Luis (1992): Sonetos completos. Hg. Ciplijauskaitė, Biruté. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 1).
- Góngora y Argote, Luis (1979): Soledades. Hg. Beverley, John. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 102).
- Gracián de Alderete, Diego (1548): Morales de Plutarco traducidas de lengua griega en castellana, Alcalá de Henares: Juan de Brocar.
- Gracián y Morales, Baltasar, alias García de Marlonés alias Lorenzo Gracián (2009): El Criticón (1651/1653/1657). Hg. Egido, Aurora. Saragossa: Cometa.
- Gracián y Morales, Baltasar, alias García de Marlonés alias Lorenzo Gracián (1998): El Criticón (1651/1653/1657). Hg. Cantarino, Elena. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral 400).
- Gracián y Morales, Baltasar (1655): El Comulgatorio, contiene varias meditaciones, para que los que frecuentan la sagrada Comunión, puedan prepararse, comulgar, y dar gracias. Saragossa: Juan de Ybar.
- Gracián y Morales, Baltasar, alias Lorenzo Gracián (1648): Agudeza y arte de ingenio. Huesca: Juan Nogués.
- Gracián y Morales, Baltasar, alias Lorenzo Gracián (1647): Oráculo manual, y arte de prudencia. Huesca: Juan Nogués.
- Gracián y Morales, Baltasar, alias Lorenzo Gracián (1646): El Discreto. Huesca: Juan Nogués.
- Gracián y Morales, Baltasar, alias Lorenzo Gracián (1640): El Político Don Fernando el Católico. Saragossa: Diego Dormer.
- Gracián y Morales, Baltasar, alias Lorenzo Gracián Infanzón (1639): El Héroe. Madrid: Diego Díaz.
- Guevara, Antonio (1539): Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Valladolid: Juan de Villalquira.
- Guevara, Antonio (1529): Libro llamado relox de principes en el qual va encorporado el muy famoso libro de Marco aurelio. Valladolid: Nicolas Tierri.
- Heliodor von Emesa (2008): L'histoire aethiopique. Traduction de Jacques Amyot. Hg. Plazenet, Laurence. Paris: Honoré Champion.
- Heliodor von Emesa (1979): Las etiópicas o Teágenes y Cariclea. Übers. und Hg. Güemes, Emilio Crespo. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 25).
- Heliodor von Emesa (1972): Die äthiopischen Abenteuer von Theagenes und Charikleia. Übers. Gasse, Horst. Stuttgart: Reclam.
- Heliodor von Emesa (1954): Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea (1587). Übers. De Mena, Fernando. Hg. López Estrada, Francisco. Madrid: Aldus.

- Heliodor von Emesa (1616): *La Historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*, trasladada de Latin en Romance, por Fernando de Mena vezino de Toledo. Übers. De Mena, Fernando. Hg. Oudin, César. Paris: Pedro Le-Mur.
- Heliodor von Emesa (1615): *Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea*. Añadida la vida del autor, y una tabla de sentencias, y cosas notables. Übers. De Mena, Fernando. Madrid: Alonso Martín.
- Heliodor von Emesa (1614): *Historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*. Traduzida agora de nueuo de Latin en Romance, por Fernando de Mena vezino de Toledo. Übers. De Mena, Fernando. Barcelona: Geronymo Margarit.
- Heliodor von Emesa (1587): *La Historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*. Trasladaada agora de nueuo de Latin en Romance, por Fernando de Mena vezino de Toledo. Übers. De Mena, Fernando. Alcalá de Henares: Juan Gracián.
- Heliodor von Emesa (1581): *Historia Ethiópica*. Übers. anonym. Salamanca: Pedro Lasso.
- Heliodor von Emesa (1563). *La muy deleytosa y agradable historia delos afortunados amantes Theágenes y Chariclea*, según la escribió Heliodoro. Übers. anonym. Toledo: Francisco Guzmán.
- Heliodor von Emesa (1556): *Historia di Heliodoro delle cose ethiopiche*. Nella quale fra diversi, compassionevoli avvenimenti di due amanti, si contengono abbattimenti, descrittioni di paesi, e molte altre cose utili e diletteuoli a leggere. Tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Ghinci. Übers. Ghinci, Leonardo. Venedig: Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Heliodor von Emesa (1554): *Historia Etiópica de Heliodoro*, trasladada del francés en vulgar Castellano por vn secreto amigo de su Patria, y corrigida segun el Griego por el mismo, dirigida al ilustrissimo señor, el señor Don Alonso Enriquez [sic], Abad dela villa de Valladolid. Übers. anonym. Antwerpen: Martín Nucio.
- Heliodor von Emesa (1552): *Heliodori Aethiopiae historiae libri decem, nunc primum e Graeco sermone in latinum translati*: Stanislao VVarscheuiczki polono interprete. Adiectum est etiam Philippi Melanthonis de ispo autore, & hac eiusdem conuersione, iudicium. Item locuples rerum ac uerborum memorabilium index. Übers. Warschewiczki, Stanisław. Basel: Johannes Oporinus.
- Heliodor von Emesa (1547): *L'histoire aethiopique d'Heliodore*, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et Chariclea Aethiopienne. Übers. Amyot, Amyot. Lyon: Henri Gazeau / Paris: Estienne Groulleau.
- Hernández de Villalumbrales, Pedro (1552): *Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre*, puesta en batalla debajo de los trabajos que sufrió el Caballero del Sol. Medina del Campo: Guillermo de Millis.
- Homer (2006): *Ilias*, Hg. West, Martin. München / Leipzig: Saur (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Homer (1998): *Odyssea*. 2 Bde. Hg. Ludwich, Arthur (1889). Stuttgart / Leipzig: Teubner (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Horaz: *Quintus Horatius Flaccus* (1971): *Epistula ad Pisones*. De arte poetica. (Horace on Poetry. The Ars Poetica). Hg. Brink, Charles Oscar. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jacobus de Voragine: *Jacopo da Varazze* (2014): *Legenda aurea*. Goldene Legende. Hg. und Übers. Häuptli, Bruno W. Freiburg / Basel / Wien: Herder.
- Jeffreys, Elizabeth (Hg.) (2012): *Four Byzantine Novels*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Juan Manuel (2001): *El conde Lucanor* (1335). Hg. Serés, Guillermo. Barcelona: Crítica (Clásicos y modernos 6).
- Lafayette, Marie-Madeleine, alias Jean Regnault de Segrays (1982): *Zaide*. Histoire espagnole (1670). Hg. Anseume Kreiter, Janine. Paris: Nizet.
- Longos (1599): *Les amours pastorales de Daphnis et Chloe*. Übers. Amyot, Jacques. Paris: Sertenas.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (2016): *El peregrino en su patria* (1604). Hg. González-Barrera, Julián. Madrid: Cátedra (Cátedra Letras Hispánicas 774).

- Lope de Vega y Carpio, Félix (2008): *La doncella Teodor (1608–1610)*. Hg. González-Barrera, Julián. Kassel: Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro: Ediciones Críticas 164).
- Lope de Vega y Carpio, Félix (2002): *Novelas a Marcia Leonarda (1621/1624)*. Hg. Carreño, Antonio. Madrid: Cátedra (Cátedra Letras Hispánicas 487).
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1993): *La hermosura de Angélica (1602)*. Hg. Pedraza Jiménez, Felipe. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1987): *La Dorotea (1632)*. Hg. Morby, Edwin S. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 102).
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1983): *Obras poéticas*. Hg. Cacho Blecua, Juan Manuel. Barcelona: Planeta (Clásicos Universales 66).
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1981): *La dama boba (1613)*. Hg. Marin, Diego. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 50).
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1975): *Arcadia, prosa y versos (1598)*. Hg. Morby, Edwin S. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 63).
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1973): *El peregrino en su patria (1604)*. Hg. Avalle-Arce, Juan Bautista. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 55).
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1971): *El peregrino en su patria (1604)*. Hg. Peyton, Myron A. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1917): „El desconfiado“. In: *Obras de Lope de Vega IV. Obras dramáticas*. Hg. Cotarelo, Emilio. Madrid: Real Academia Española, 477–506.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1738): *The Pilgrim, or the Stranger in his own Country, Containing A regular Series of Historical Novels digested into Four Books, Written originally in Spanish, By the Celebrated Lopez [sic] De Vega Carpio. Also Diana, a Pastoral Romance in Four Books, By George De Montemajor [sic], with its Continuation in Three Books, by Gaspar Gil-Polo, From the Spanish Original. Übers. o. A., London: Farmer and Anderson.*
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1629): *Warhaffte Beschreibung der wunderseltzamen abenthewrliehen Geschichten des Panfils vnd der Nise: Mit schönen verliebten Discoursen geziert, vnd in vier Bücher, so aus dem Spanischen in Frantzösisch, vnd darauß in Teutsch übersetzt, getheilet, durch Constantino Patiente, della buona Speranza. Übers. Wilhelm V., Landgraf von Hessen-Kassel. s.l.*
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1624): *La Circe, con otras rimas y prosas*. Madrid: viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1621a): *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*. Madrid: viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1621b): *The Pilgrime of Casteel*. Übers. Dutton, William. London: Edward Allde für John Norton.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1620): „La viuda valenciana“. In: *El Fenix de España Lope de Vega Carpio. Parte catorce de sus comedias, con loas, entremeses y bayles*. Madrid: Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, fol 99^v–123^v.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1617): „El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido“. In: *El Fenix de España Lope de Vega Carpio. Septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles*. Madrid: viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1614): *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise où sont contenues plusieurs amoureuses & véritables histoires, tirées du pèlerin en son pays*. Übers. D’Audiguier, Vital. Paris: Toussaint du Bray.
- Loubayssin de Lamarca, Francisco (1639): *Deffny de la langue françoise et de l’espagnole pour sçavoir quelle des deux est plus eloquente, fait en forme de panegyrique*. Paris: Claude Morlot.
- Loubayssin de Lamarca, Francisco (1619): *Les advantures heroyques et amoureuses du Comte Raymond de Tholouse et de don Roderic de Vivar*. Paris: Toussaint du Bray.
- Loubayssin de Lamarca, Francisco (1617): *Historia tragicómica de don Henrique de Castro*. Paris: viuda de Matias Guillemot.

- Loubayssin de Lamarca, Francisco (1615): *Engaños de este siglo y historia sucedida en nuestros tiempos*. Paris: Juan Orry.
- Loyola, Ignacio de (2013): *Autobiografía (1553–1555)*. Hg. Rodríguez Osorio, Hermann. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Lozano Sánchez, Cristóbal (1667): *Los Reyes Nuevos de Toledo*. Madrid: Imprenta Real.
- Lozano Sánchez, Cristóbal (1664): *Persecuciones de Lucinda y trágicos sucesos de don Carlos*. Valencia: Benito Macè.
- Lozano Sánchez, Cristóbal (1663/1672): *Soledades de la vida y desengaños del mundo*. Novelas y comedias ejemplares. Madrid: Mateo Fernández.
- Lozano Sánchez, Cristóbal (1656): *El rey penitente David arrepentido*. Madrid: Imprenta Real.
- Lozano Sánchez, Cristóbal (1652): *David perseguido y alivio de lastimados*. Historia sagrada parafraseada con varias historias humanas y divinas. Madrid: Imprenta Real.
- Lozano Sánchez, Cristóbal (1641): *El Buen Pastor*. Tortosa: Francisco Martorell.
- Lozano Sánchez, Cristóbal (1635): *Flores sacramentales*. Valencia: s.n.
- Lugo y Dávila, Francisco (1906): *Teatro popular*. Novelas Morales. Hg. Cotarelo y Mori, Emilio. Madrid: viuda de Rico, Bd. 1.
- Malón de Chaide, Pedro (1959): *Libro de la conversión de la Magdalena, en que se ponen los tres estados que tuvo de pecadora, y de penitente, y de gracia, y fundado sobre el Evangelio que pone la Iglesia en su fiesta (1588)*. Hg. García, Félix (3. Auflage). Madrid: Espasa Calpe (Clásicos castellanos 104).
- Martial: Marcus Valerius Martialis (1981): *Epigrammata*. Hg. Lindsay, Wallace Martin (2. Auflage). Oxford: Clarendon Press.
- Mexía, Pedro (1989): *Silva de varia lección (1540)*. Hg. Castro, Antonio. Madrid: Cátedra 1989 (Cátedra Letras Hispánicas 264), Bd. 1.
- Montemayor, Jorge (1993): *Los siete libros de La Diana (1559)*. Hg. López Estrada, Francisco / López García-Berdoy, María Teresa. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral 309).
- Mouchenberg, Ancelet-Mathias (1626): *Argenis continuada o segunda parte*. Übers. Pellicer de Ossau y Tovar, José. Madrid: Luis Sánchez.
- Mouchenberg, Ancelet-Mathias (1625): *La Seconde Partie de l'Argenis*. Paris: Nicolas Buon.
- Nebrija, Elio Antonio: Antonio Martínez de Cala y Xarana (1540): *Dictionarium Ael. Antonii Nebrissensis. Cum ex aliis eiusdē autoris commentariis omnium Lexico latino nondū edito. Varia & multiplici accessione locupletatū vt dictionu omnium omnium varius vsus, significaciones, origines, differentias, facile. Quiuis vnus voluminis ope scire valeat (1492)*. Granada: Xanthus Nebrissensis.
- Nikephoros Kallistos Xanthopolulos (1969): *Nicephori Callisti Xanthopuli ecclesiasticae historiae libri XVIII*. In: Migne, Jacques-Paul: *Patrologia Graeca* (2. Auflage). Turnhout: Brepols, 145–147.
- Núñez de Reinoso, Alonso (1991): *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea (1552)*. Hg. Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad (Textos Unex 6).
- Núñez de Reinoso, Alonso (1552): *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea*. Con otras obras en verso, parte al estilo español, y parte al italiano. Venedig: Gabriel Giolito de Ferrari.
- Ordóñez de Ceballos, Pedro (1614): *Viaje del mundo*. Hecho y compuesto por el licenciado Pedro Ordóñez de Ceballos, natural de la insigne ciudad de Jaén. Madrid: Luis Sánchez.
- Ovid: Publius Ovidius Naso (2017): *Metamorphosen*. Hg. Holzberg, Niklas. Berlin: de Gruyter.
- Piccolomini, Aeneas Silvius (1444): *Historia de duobus amantibus*. Köln: Ulrich Zell.
- Pigafetta, Antonio (1956): *Relazione del primo viaggio intorno al mondo (1524)*. Hg. Manfroni, Camillo. Mailand: Istituto Editoriale Italiano.
- Pigna, Giovan Battista: Giovan Battista Nicolucci (1997): *I romanzi (1554)*. Hg. Ritrovato, Salvatore. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Plato (2019): *Gorgias*. Hg. Irwin, Terence. Oxford: Oxford University Press.

- Plato (2011): *Politeia*. Hg. Höffe, Otfried. Berlin: Akademie Verlag.
- Polo, Gaspar Gil (1987): *La Diana enamorada (1564)*. Hg. López Estrada, Francisco. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 162).
- Polydor Vergil: *Polidoro Virgili (1498): Polydori Vergilii Urbinatis Praesbyteri Proverbiorum Libellus*. Venedig: Christophorus de Pensis.
- Quintana, Francisco (2013): *Historia de Hipólito y Aminta (1627)*. Hg. Rocío Lepe García, María. Huelva: Universidad de Huelva.
- Quintana, Francisco (2011): *Experiencias de amor y fortuna (1626)*. Hg. Bresadola, Andrea. Sevilla: UNIA.
- Quintana, Francisco (1626): *Experiencias de amor y fortuna*. Madrid: viuda de Alonso Martín.
- Quintilian: *Marcus Fabius Quintilianus (1995): Institutio oratoria X. Lehrbuch der Redekunst*. 10. Buch. Hg. Loretto, Franz. Reclam: Stuttgart.
- Ravisius Textor, Johannes: *Jean Tixier de Ravisi (1565): Officina Ioannis Ravisii Textoris Niver-nensis, nunc demum post tot editiones diligenter emendata, aucta, & in longè commodiorem ordinem redacta, per Conradvm Lycosthenem Rubeaquensem*. Hg. Lycosthenes, Conrad. Basel: Bryling.
- Reardon, Bryan P. (Hg.) (1989): *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley, CA: University of California Press.
- Rey Guillaume: (Anonym) (1984): *El rrey Guillelme*. Hg. Maier, John R. Exeter: University of Exeter (Exeter Hispanic Texts 39).
- Rodriguez de Montalvo, Garci (2001): *Amadís de Gaula I (1508)*. Hg. Cacho Blecua, Juan Manuel (4. Auflage). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 255).
- Rodriguez de Montalvo, Garci (2003): *Las sergas de Esplandián (1510)*. Hg. Sainz de la Maza, Carlos. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 272).
- Saavedra Guzmán, Antonio (1599): *El peregrino indiano*. Madrid: Pedro Madriral.
- San Pedros, Diego (1491): *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*. Burgos: Fadrique de Basilea.
- Sendebar (Anonym) (2005): *Sendebar (1253)*. Hg. Lacarra, María Jesús. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 304).
- Seneca: *Lucius Annaeus Seneca (1965): Ad Lucilium Epistulae Morales*. Hg. Reynolds, Leighton D. 3 Bde. Oxford: Oxford University Press.
- Socrates Scholasticus (1995): *Kirchengeschichte / Sokrates*. Hg. Hansen, Günther Christian. Beitr. Širijan, Manja. Berlin: Akademie Verlag.
- Sorel, Charles (1664): *La Bibliothèque Française ou la Choix et l'examen des Livres François qui traitent de l'Eloquence, de la Philosophie, de la Dévotion et de la Conduite des Mœurs*. Paris: La Compagnie des Libraires.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (1988): *El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana (1617)*. Hg. López Bascuñana, María Isabel. 2 Bde. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Suárez de Mendoza y Figueroa, Enrique (1629): *Eustorgio y Clorilene. Historia Moscócica*. Madrid: González.
- Tasso, Torquato (2017): *Gerusalemme liberata (1581)*. Hg. Tomasi, Franco (7. Auflage). Mailand: BUR.
- Tatios, Achilleus (1640): *Erotikon Achilleo Tatiou sive de Clitophontis et Levcippis Amoribus*. Hg. Saumaise, Claude. Leiden: Franciscus Hegerus.
- Tatios, Achilleus (1617): *Los más fieles amantes Leucipe y Clitophonte*. Übers. Ágreda y Vargas, Diego. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Tatios, Achilleus (1554): *Achilles Statii Alexandrini de Clitophontis et Leucippis amoribus libri VIII*. Übers. Della Croce, Ludovico Annibale. Basel: Johannes Hervagius.
- Tatios, Achilleus (1546): *Amorosi Ragionamenti. nei quali si racconta vn compassionevole amore di dve Amanti, tradotti per M. Lodovico Dolce, dai fragmenti d'vno antico scrittore greco*. Übers. Dolce, Lodovico. Venedig: Gabriel Giolito de' Ferrari.

- Tatios, Achilleus (1544): „De Clitophontis et Leucippis amoribus“. In: Della Croce, Ludovico Annibale (Hg.): *Narrationis amatoriae fragmentum e graeco in latinum conversum*. Annibale Crucejo interprete. Lyon: Sébastien Gryphe.
- Timoneda, Juan (1979): *El patrañuelo (1567)*. Hg. Castillo, José Romera. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 94).
- Valerius Maximus (2019): *Facta et dicta memorabilia*. Hg. Briscoe, John. Berlin / Boston, MA: de Gruyter (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 141).
- Valladares de Valdelomar, Juan (1902): *Cavallero venturoso, con sus extrañas aventuras y prodigiosos trances adversos y prósperos, historia verdadera, verso y prosa admirable y gustosa (1614)*. Hg. Bonilla y San Martín, Adolfo / Serrano y Sanz, Manuel. Madrid: Rodríguez Serra.
- Vergil: Publius Vergilius Maro (2016): *Bucolica – Hirtengedichte*. Hg. Holzberg, Niklas. Berlin / Boston, MA: de Gruyter (Tusculum).
- Vergil: Publius Vergilius Maro (2015): *Aeneis*. Hg. Holzberg, Niklas. Berlin / Boston, MA: de Gruyter (Tusculum).
- Viaje de Turquía: (Anonym, Juan Ulloa Pereyra bzw. Cristóbal de Villalón zug.) (2000): *Viaje de Turquía. La odisea de Pedro de Urdemalas (1557, 5. Auflage)*, Hg. García Salinero, Fernando. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 116).
- Villalba y Estaña, Bartolomé (1886/1889): *Los veinte libros del Pelegrino curioso, y grandezas de España (1577)*. 2. Bde. Hg. Gayangos, Pascual. Madrid: Miguel Ginesta / Sociedad de Bibliófilos españoles.
- Vives, Juan Luis (1996/1998): *De institutione feminae Christianae (1523)*. Hg. Fantazzi, Charles / Matheussen, Constant. Leiden: Brill.
- Voltaire (2007): *Candide, ou l'Optimisme (1759)*. Paris: Gallimard (Folio Classique 3889).
- Zifar (Anonym, Ferrand Martínez zug.) (1983): *Libro del Caballero Zifar*. Hg. González, Cristina. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 191).

7.2. SEKUNDÄRLITERATUR

- Achermann, Eric (2016): „Die Frühe Neuzeit als Epoche. Theorien und Konzepte“. In: Jaumann, Herbert / Stiening, Gideon (Hg.): *Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*. Ein Handbuch. Berlin / Boston, MA: 3–96.
- Achermann, Eric (2011): „Unähnliche Gleichungen. ‚Aemulatio‘, ‚imitatio‘ und die Politik der Nachahmung“. In: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hg.): *‚Aemulatio‘. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild 1450–1620*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter, 35–73.
- Aczel, Richard (2013): „Chronotopos“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 96 f.
- Adam, Barbara (1998): *Timescapes of Modernity. The Environment and Invisible Hazards*. London / New York, NY: Taylor & Francis.
- Alarcos García, Emilio (1965): „El licenciado Cosme Gómez de Tejada de lo Reyes y el culteranismo“. In: Hernández Alonso, César (Hg.): *Homenaje a Emilio Alarcos García*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Bd. 1: 615–634.
- Alcalá Galán, Mercedes (2016a): „Introducción. Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza: el legado poético del ‚Persiles‘ cuatrocientos años después“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, i–ix.
- Alcalá Galán, Mercedes (2016b): „Hacia una teoría de la representación artística en el ‚Persiles‘. ‚Pinturas valientes‘ en el museo de Hipólita/Imperia“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 1–25.
- Alcalá Galán, Mercedes (2002): „Vida y escritura a vuelapluma. La llegada a Roma de los peregrinos y el final del ‚Persiles‘“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Cervantes en Italia*. Actas

- del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Academia de España, Roma 27–29 septiembre 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 25–34.
- Allen, Kenneth P. (1970/1971): „Aspects of time in ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘“. In: *Revista Hispánica Moderna* 36 (3), 77–107.
- Allen, Martina (2013): „Against Hybridity in Genre Studies. Blending as an Alternative Approach to Generic Experimentation“. In: *Trespassing Journal. An online journal of trespassing art, science, and philosophy* 2, 3–21.
- Alpers, Paul (1996): *What Is Pastoral?* Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Alvar Ezquerro, Antonio (2016): „Traducciones de la ‚Eneida‘ al castellano en los siglos XV–XVI“. In: *Carta, Constance / Finci, Sarah / Mancheva, Dora* (Hg.): *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius historia. Homenaje a Carlos Alvar. San Millán de la Cogolla: Cilengua, Bd. 2: 1029–1044.*
- Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio / García García, Bernardo José (2004): *La Monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Amishai-Maisels, Ziva (2006): „Menasseh ben Israel and the ‚Wandering Jew‘“. In: *Ars Judaica* 2, 59–82.
- Amyot, Jacques (1954): „Proesme“. In: *Heliodorus von Emesa: L’histoire éthiopique d’Heliodore*. Hg. Amyot, Jacques. Lyon: Henri Gazeau / Paris: Estienne Groulleau 1547, fol. [Aii]–[Aiiii]f. Sp. Übers. In: *Ders.: Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Hg. López Estrada, Francisco: Madrid: Real Academia Española, lxxvii–lxxxiii.
- Andrés, Cristián (1990): „Insularidad y barbarie en ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘“. In: *Anales Cervantinos* 28, 109–123.
- Antonio, Nicolás (1672): *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV florere notitia*. Madrid: Joaquín de Ibarra.
- Anz, Thomas (1998): *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München: Beck.
- Arbizzoni, Guido (2018): „Die ‚Aithiopiaka‘ im italienischen Roman des 17. Jahrhunderts“. In: *Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen ‚Aithiopiaka‘-Rezeption der Frühen Neuzeit*. Hg. Rivoletti, Christian / Seeber, Stefan. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 93–110.
- Arciello, Daniel / Matas Caballero, Juan (Hg.) (2023): *Pícaros y picaresmo. Nuevos estudios en torno a la picaresca, desde sus orígenes hasta la actualidad*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana-Vervuert.
- Armas Wilson, Diana (1991): *Allegories of Love. Cervantes’ ‚Persiles and Sigismunda‘*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Armstrong-Roche, Michael (2004): „Europa como bárbaro Nuevo Mundo en la novela épica de Cervantes“. In: *Villar Lecumberri, Alicia* (Hg.): *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 2: 1123–1138.
- Armstrong-Roche, Michael (2009): *Cervantes’ Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in ‚Persiles‘*. Toronto/Buffalo, NY / London: University of Toronto Press.
- Arribas Briones, Pablo (1999): *Pícaros y picaresca en el camino de Santiago*. Burgos: Berceo.
- Artemeva, Natasha (2004): „Key Concepts in Rhetorical Genre Studies. An Overview“. In: *Technostyle* 20 (1), 3–38.
- Asensio, Eugenio (1972): „Alonso Núñez de Reinoso, gitano peregrino, y su ‚Égloga Baltea‘“. In: *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*. Madrid: Gredos, Bd. 1: 119–136.
- Atienza, Belén (2009): *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam/New York, NY: Rodolpi.
- Atkinson, William C. (1947): „The Enigma of the ‚Persiles‘“. In: *Bulletin of Spanish Studies* 24, 242–253.

- Auerbach, Erich (1988): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (8. Auflage, 1946). Bern: Francke.
- Auken, Sune (2013): „Genre as Fictional Action. On the Use of Rhetorical Genres in Fiction“. In: *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 19–28.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1973): „Introducción“. In: Lope de Vega y Carpio, Felix: *El peregrino en su patria*. Hg. Avalle-Arce, Juan Bautista. Madrid: Castalia, 9–38.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1969): „Introducción“. In: Cervantes Saavedra, Miguel: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Hg. Avalle-Arce, Juan Bautista. Madrid: Castalia, 7–27.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1961): *Deslindes cervantinos*. Madrid: Edhigar.
- Avilés, Luis (1996): „To the Frontier and Back. The Centrifugal and the Centripetal in Cervantes' ‚Persiles y Sigismunda‘ and Gracián's ‚El Criticón‘“. In: *Symposium* 50 (3), 141–163.
- Baader, Horst (1971): „Lazarillos Weg zur Eindeutigkeit oder Juan de Luna als Leser und Interpret des anonymen ‚Lazarillo de Tormes‘“. In: Leube, Eberhard / Schrader, Ludwig (Hg.): *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Berlin: Schmidt, 11–33.
- Baader, Horst (1964): „Noch einmal zur Ich-Form im ‚Lazarillo de Tormes‘“. In: *Romanische Forschungen* 76, 437–446.
- Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos. Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* (1973). Übers. Dewey, Michael. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail M. (1986): „The Problem of Speech Genres“. In: Ders., *Speech Genres and Other Late Essays*. Hg. Emerson, Caryl / Holquist, Michael. Austin, TX: University of Texas Press, 60–102.
- Bachtin, Michail M. (1981): „Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel“ (1941). In: Ders.: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Hg. Holquist, Michael. Übers. Emerson, Caryl Emerson / Holquist, Michael. Austin, TX: University of Texas Press, 3–40.
- Baena, Julio (2022): „Two Small and Two Large Imperial Shipwrecks by Miguel de Cervantes and Luis de Góngora“. In: Rodríguez-Guridi, Elena / Ruiz, Carrie L.: *Shipwreck in the Early Modern Hispanic World*. Ithaca, NY: Bucknell University Press, 27–39.
- Ballengee, Jennifer R. (2005): „Below the Belt. Looking into the Matter of Adventure Time“. In: Bracht Branham, Robert (Hg.): *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Groningen: Barkhuis, 130–163.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2003): „Personaje y relato en el ‚Persiles‘“. In: Sánchez, Jean Pierre (Hg.): *Lectures d'une œuvre. ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘*. Nantes: Éditions du Temps, 219–247.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (1990): „La novela griega. Proyección de un género en la narrativa española“. In: *ProQuest* 6 (1), 19–45.
- Barahona, Renato (2003): *Sex Crimes, Honour, and the Law in Early Modern Spain*. Vizcaya, 1528–1735. Toronto: University of Toronto Press.
- Barner, Winfried (1989): „Einleitung“, in: Ders. (Hg.): *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*. München: Oldenbourg, ix–xxiv.
- Baroni, Raphaël (2007): *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Seuil.
- Bartra, Roger (2001): *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- Baßler, Moritz (2010): „Gattungsmischung, Gattungsübergänge, Hybridität“. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 52–54.
- Bataillon, Marcel (1966): *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (2. Auflage). Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica.
- Bataillon, Marcel (1964): „Alonso Núñez de Reinosa y los marranos portugueses en Italia“. In: Ders.: *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 55–80.
- Bauer, Barbara (1992): „Aemulatio“. In: Kalivoda, Gregor / Robling, Franz-Huber (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter. Bd. 1: 141–187.

- Baumbach, Manuel / Temelli, Yasmin (2024) (Hg.): *Schiffbruch. Von Untergängen und Neuanfängen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Bawarshi, Anis (2000): „The genre function“. In: *College English* 62 (3), 335–360.
- Bazerman, Charles (1994): „Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions“. In: Freedman, Aviva / Medway, Peter (Hg.): *Genre and the New Rhetoric*. London / Bristol, PA: Taylor & Francis, 79–101.
- Bazerman, Charles (2002): „Genre and Identity. Citizenship in the age of the Internet and the age of global capitalism“. In: Coe, Richard M. / Lingard, Lorelei / Teslenko, Tatiana (Hg.): *The Rhetoric and Ideology of Genre*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 13–37.
- Bearden, Elizabeth B. (2012): *The Emblematics of the Self. Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bearden, Elizabeth B. (2006): „Painting Counterfeit Canvases. American Memory Lienzoes and European Imaginings of the Barbarian in Cervantes’s ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘“. In: *PMLA* 121 (3), 735–752.
- Bergemann, Lutz / Dönike, Martin / Schirmeister, Albert / Toepfer, Georg / Walter, Marco / Weitbrecht, Julia (2011): „Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels“. In: Böhme, Hartmut / Bergemann, Lutz / Dönike, Martin / Schirmeister, Albert / Toepfer, Georg / Walter, Marco / Weitbrecht, Julia (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Fink, 39–56.
- Berger, Günter (1984): „Legitimation und Modell. Die ‚Aithiopika‘ als Prototyp des französischen heroisch-galanten Romans“. In: *Antike und Abendland* 30, 177–189.
- Bergua Olavarrieta, Juan Bautista (1965): *La novela bizantina*. Madrid: Clásicos Bergua.
- Bernabé Pons, Luis (2016): „La paradoja de Epiménides, Cervantes, y de nuevo sus moriscos“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 85–102.
- Berthold, Christian (1993): *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen: de Gruyter.
- Bhabha, Homi K. (1994): „How Newness Enters the World. Postmodern Space, Postcolonial Times, and the Trials of Cultural Translation“. In: Ders.: *The Location of Culture*. London / New York, NY: Routledge, 212–235.
- Bigéard, Martine (1972): *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500–1650*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.
- Blair, Ann M. (2010): *Too Much to Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Blanco, Mercedes (2016): „El renacimiento de Heliodoro en Cervantes“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 103–138.
- Blanco, Mercedes (1995): „Literatura e ironía en ‚Los Trabajos de Persiles y Sigismunda‘“. In: Grilli, Giuseppe (Hg.): *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (II CINDAC), Nápoles 4–9 de abril de 1994*. Neapel: Società Intercontinentale Gallo – Istituto Universitario Orientale, 625–635.
- Blecua, Alberto (1993): „Enriquez de Zúñiga“. In: Gullón, Ricardo (Hg.): *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Bd. 1. Madrid: Alianza Editorial, 482 f.
- Blüher, Karl Alfred (1969): *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*. München: Francke.
- Boehlich, Walter (1956): „Heliodorus Christianus. Cervantes und der byzantinische Roman“. In: Rychner, Max / Boehlich, Walter (Hg.): *Freundesgabe für Ernst Robert Curtius zum 14. April 1956*. Bern: Francke, 103–124.
- Bognolo, Anna (1997): *La finzione rinnovata: meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*. Pisa: ETS.
- Boruchoff, David A. (2016): „The Confounding Barbarism of Cervantes’s ‚Persiles‘“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 139–154.

- Boruchoff, David (2001): „Persiles y la poética de la salvación cristiana“. In: Bernat Vistarini, Antonio Pablo (Hg.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Bd. 2: 853–874.
- Bost Pouderon, Cécile / Pouderon, Bernard (Hg.) (2015): *La réception de l'ancien Roman. De la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique; actes du colloque de Tours, 20–22 octobre 2011*. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux.
- Bowersock, Glen Warren (1994): *Fiction as History. Nero to Julian*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bowker, Geoffrey C. / Star, Susan Leigh (1999): *Sorting Things Out. Classification and its Consequences*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bracht Branham, Robert (Hg.) (2005): *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Groningen: Barkhuis.
- Braudel, Fernand (1966): *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (2. Auflage). Paris: Colin.
- Braudel, Fernand (1958): „Histoire et sciences sociales. La longue durée“. In: *Annales ESC* 13, 725–753.
- Bresadola, Andrea (2011): „Elementos teatrales en ‚Experiencias de amor y fortuna‘ de Francisco de Quintana“. In: Gentilli, Luciana / Londero, Renata: *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 93–112.
- Brodick, James SJ (1956): *Saint Ignatius Loyola. The Pilgrim Years*. London: Burns & Oates.
- Brusa, Paolo (2020): „El peregrino ‚paracatólico‘. Romería y plausibilidad en la novela de Lope“. In: Fliege, Daniel / Gerrits, Rogier (Hg.): *Reformation(en) in der Romania. Zur Frage der Interkonfessionalität in den romanischen Literaturen der Frühen Neuzeit (Studia Romanica 221)*. Heidelberg: Winter, 177–196.
- Brusa, Paolo / Traninger, Anita (2023): „Affektregimes. Generische Profilierung und Emotionsmanagement in ‚novelas de peregrinación‘ des Siglo de Oro“. In: Bremer, Kai / Grewe, Andrea / Rühl, Meike (Hg.): *Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur*. Berlin / Heidelberg: Metzler, 301–322.
- Brusa, Paolo / Traninger, Anita (2018): „Lesekontext und Affektregime. Probleme der Gattungsmischung in der Erzählprosa des Siglo de Oro“. *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem* 11. Freie Universität Berlin. Doi: 10.17169/refubium-508; Stand: 22.05.2024.
- Bühler, Winfried (1976): „Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors ‚Aithiopica‘“. In: *Wiener Studien* 10, 177–185.
- Bunia, Remigius (2007): *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Schmidt.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (1979): *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cypsa.
- Cacho Casal, Rodrigo (Hg.) (2012): *La poesía épica en el Siglo de Oro*, *Criticón* 115.
- Campbell, Karlyn Kohrs / Jamieson, Kathleen Hall (1979): „Form and Genre in Rhetorical Criticism. An Introduction“. In: Dies. (Hg.): *Form and Genre: Shaping Rhetorical Action*. Falls Church, VA: Speech Communication Association, 9–32.
- Canavaggio, Jean (1986): *Cervantès*. Paris: Mazarine.
- Canavaggio, Jean (1958): „Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el ‚Quijote‘“. In: *Anales Cervantinos* 7, 13–107.
- Cantarino Suñer, María Elena (1993): „Bibliografía de y sobre Baltasar Gracián“. In: *Suplementos* 37, 199–219.
- Capparelli, Maria Debora (2023): „...odi un non so che...“. *Intorno all'ibridazione di tradizioni e novità nella ‚Gerusalemme Liberata‘*. Neapel: Loffredo.
- Carayon, Marcel (1929): *Lope de Vega*. Paris: Rieder.
- Carilla, Emilio (1966): „La novela bizantina en España“. In: *Revista de filología española* 49 (1), 275–287.
- Carrera, Elena (Hg.) (2010): *Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain*. *Bulletin of Spanish Studies* 87 (8).

- Castillo, David / Egginton, William (2016): „Cervantes’s Treatment of Otherness, Contamination, and Conventional Ideals in ‚Persiles‘ and Other Works“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 173–184.
- Castillo Martínez, Cristina (2020): „Juan Enríquez de Zúñiga y los límites de la prosa de ficción“. In: *Creneida* 8, 125–150.
- Castillo-Sánchez, Fresia (2000): „Influencias celestinescas en ‚La historia tragicómica de don Henrike de Castro‘ (1617) de Francisco Loubayssin de la Marca“. In: Sevilla Arroyo, Florencio / Alvar Ezquerro, Carlos (Hg.): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 6–11 de julio de 1998. Madrid: Castalia, Bd. 1: 433–438.
- Castillo-Sánchez, Fresia (1998): „La originalidad de la ‚Historia tragicómica de don Henrike de Castro‘ (1617) de Francisco Loubayssin de la Marca“. In: Whicker, Jules (Hg.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 21–26 de agosto de 1995, Birmingham. Birmingham: University of Birmingham 1998. Bd. 2: 109–115.
- Castro, Américo (1960): „Los prólogos al ‚Quijote‘“. In: Ders.: *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 231–266.
- Castro, Américo / Rennert, Hugo A. (1919): *Vida de Lope de Vega (1562–1635)*. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando.
- Cavillac, Michel (2003): „Baltasar Gracián lector de Mateo Alemán. De la ‚Atalaya de la vida humana‘ a la ‚Filosofía cortesana‘ de ‚El Criticón‘“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001)*. Actas II. Congreso Internacional „Baltasar Gracián en sus obras“ (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001). Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 2: 199–216.
- Cayuela, Anne (1996): *Le paratexte au siècle d’or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne en XVIIe siècle*. Genf: Droz.
- Chakrabarty, Dipesh (2000): *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Chamosa González, José Luis (1992): „‚El peregrino en su patria‘ de Lope viaja a Inglaterra“. In: *Livius* 2, 149–160.
- Checa, Jorge (2000): „‚El peregrino en su patria‘ de Lope de Vega y la cultura simbólica del barroco“. In: Aranza, José Javier / Zafra, Rafael (Hg.): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal (Arte y Estética 56), 99–110.
- Checa, Jorge (1986): *Gracián y la imaginación barroca. Espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Potomac: Scripta Humanística.
- Chenot, Beatriz (1982): „Vie madrilène et roman byzantin dans l’œuvre de Francisco de Quintana“. In: Chevalier, Maxime (Hg.): *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVI^e–XVII^e siècles)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 131–148.
- Chenot, Beatriz (1980): „Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro“. In: *Bulletin Hispanique* 82 (1–2), 59–80.
- Chevalier, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- Chevalier, Maxime (1966): *L’Arioste en Espagne (1560–1650)*. Bordeaux: Féret.
- Chew, Samuel Clagget (1962): *The Pilgrimage of Life*. New Haven, CT / London: Yale University Press.
- Childers, William (2006): *Transnational Cervantes*. Toronto / Buffalo, NY / London: University of Toronto Press.
- Cipriano López, Lorenzo (2023): *Lope de Vega como escritor cortesano. ‚La Filomena‘ (1621) y ‚La Circe‘ (1624) a estudio*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana-Vervuert.
- Civil, Pierre (2008): „Literatura y edificación religiosa en la España contrarreformista. El caso de ‚El caballero peregrino‘ de Alonso de Soria (1601)“, in: Cazal, Françoise (Hg.): *Homenaje a/Hommage à Francis Cerdan*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 171–180.
- Close, Anthony (2003): „Gracián lee a Cervantes. La trascendencia de lo intrascendente“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001)*. Actas II. Congreso Internacional „Baltasar Gracián en sus obras“ (Zara-

- goza, 22–24 de noviembre de 2001). Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 2: 179–198.
- Coffey, Judith / Laumann, Vivien (2021): *Gojnormativität. Warum wir anders über Antisemitismus sprechen müssen*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Cohen, Ralph (1986): „History and Genre“. In: *New Literary History* 17, 203–218.
- Cohn, Dorrit (1999): *The Distinction of Fiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Cohn, Dorrit (1990): „Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective“. In: *Poetics Today* 11 (4), 775–804.
- Colie, Rosalie L. (1973): *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley, CA / Los Angeles, CA: University of California Press.
- Colón Calderón, Isabel (2019): „La natural dulzura de los saberes inútiles en las ‚Experiencias de amor y fortuna‘ de Francisco de Quintana“. In: Albert, Mechthild / Becker, Ulrike (Hg.): *Saberes (in)útiles. El enciclopedia literario áureo entre acumulación y aplicación*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 241–264.
- Colón Calderón, Isabel (2001): *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Laberinto.
- Collington, Tara (2006): *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Montreal: XYZ.
- Conermann, Klaus (2001): „Der Fremde in seinem Vaterland. Zur Rezeption eines Romans Lope de Vegas in Frankreich, England und Deutschland“. In: Koopman, Helmut / Prost, Klaus Dieter (Hg.): *Exil. Transhistorische und transnationale Perspektiven. Exile. Transhistorical and Transnational Perspectives*. Paderborn: Mentis, 65–99.
- Conte, Gian Biagio (1986): *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Einaudi 1974; *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino: Stampatori 1980. Englisch: *The Rhetorics of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Übers. Segal, Charles. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cowling, David / Birkedal Bruun, Mette / Banks, Kathryn / Bossier, Philiep / Koopmans, Joop / Holger Petersen, Nils (Hg.) (2011): *Commonplace culture in Western Europe in the Early Modern Period*. Leuven/Walpole, MA: Peeters.
- Cremades Ugarte, Ignacio (2004): „Peregrino, extranjero y ciudadano. Reflexiones sobre ‚peregrinus‘ antiguo y peregrino medieval“. In: Martin, Vincent: *Clarines de pluma. Homenaje a Antonio Regalado*. Madrid: Síntesis, 43–74.
- Crémoux, François (2001): *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVI^e siècle*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Cruz Casado, Antonio (1999): „Ambientes y personajes alemanes en una novela barroca inédita (‚Los amantes peregrinos‘, ¿1625?)“. In: Strosetzki, Christoph (Hg.): *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Münster: Vervuert, 388–394.
- Cruz Casado, Antonio (1990a): „Problemas en torno a una obra narrativa inédita. ‚Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique‘“. In: Jauralde, Pablo / Noguera, Dolores / Rey, Alfonso (Hg.): *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. London, 153–160.
- Cruz Casado, Antonio (1990b): „Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas“. In: García Martín, Manuel (Hg.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Bd. 1: 261–265.
- Cruz Casado, Antonio (1989a): *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique. Un libro de aventuras peregrinas inédito*. Madrid: Ed. de la Universidad Complutense de Madrid, Bd. 1.
- Cruz Casado, Antonio (1989b): „Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones“. In: Neumeister, Sebastian (Hg.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18–23 agosto 1986*. Berlin / Frankfurt a. M.: Vervuert, 425–431.
- Cruz Casado, Antonio (1988): „Exilio y peregrinación en el ‚Clareo y Florisea‘ (1552) de Alonso Núñez de Reinoso“. In: 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 6–7, 29–35.

- Cucala Benítez, Lucia (2010): „Hacia una caracterización genérica de ‚El español Gerardo‘ de Céspedes y Meneses. Entre la novela bizantina y la ficción sentimental“. In: *Hesperia. Anuario de filología hispánica* 12 (1), 49–65.
- Cueva, Edmund (2018) (Hg.): *Re-Wiring the Ancient Novel. Vol. 1. Greek Novels*. Groningen: Barkhuis.
- Darvasi, Adina (2008): „El ‚Persiles‘ y la arquitectura de Roma“. in: Fine, Ruth / López Navia, Santiago (Hg.): *Cervantes y las religiones. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas de la Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel*. Madrid: Iberoamericana, 755–761.
- Davis, Barbara N. (1982): „Love and/or Marriage. The Surprising Revision of Jerónimo de Contreras‘ ‚Selva de aventuras‘“. In: *Hispanic Review* 50(2), 173–199.
- Davis, Lennard J. (1983): *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. New York, NY: Columbia University Press.
- De Certeau, Michel (1990): *L’Invention du quotidien. Bd. 1*. Paris: Gallimard.
- De Diego Pérez de la Torre, Alba (2021): „Reflexiones sobre los seres fantásticos en ‚El Criticón‘ de Baltasar Gracián“. In: *Hipogrifo* 9 (2), 785–795.
- De Lollis, Cesare (1924): *Cervantes reazionario e altri scritti*. Rom: Treves.
- Deffis de Calvo, Emilia Inés (1999): *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Eunsu.
- Deffis de Calvo, Emilia Inés (1993): „Perspectivas críticas sobre la novela española de peregrinación del siglo XVII“. In: Martín, Manuel García (Hg.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Bd. 1: 279–284.
- Deffis de Calvo, Emilia Inés (1992): „El cronotopo de la novela española de peregrinación. Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega“. In: *Criticón* 56, 135–146.
- Deffis de Calvo, Emilia Inés (1990): „El cronotopo de la novela española de peregrinación. Miguel de Cervantes“, in: *Acer* 28, 99–108.
- Deffis de Calvo, Emilia Inés (1987): „Las historias intercaladas en la novela bizantina española. De Lope de Vega a Cervantes“. In: *Filología* 22 (1), 19–35.
- Delgado León, Feliciano (1994): „Séneca en la Edad Media española“. In: *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 127, 415–432.
- Del Río Sanz, Emilio (2018): „Séneca trágico y moral en el Renacimiento español. Las traducciones de fray Luis, Mal Lara y Herrera“. In: *Revista de Estudios Latinos* 18, 181–202.
- Descouzis, Paul (1976): „Filiación tridentina de Lope de Vega ‚El peregrino en su patria‘ (1604)“. In: *Revista de estudio hispánicos* 10 (1), 125–138.
- De Sousa, Ronald (1987): *The Rationality of Emotion*. Cambridge, MA: MIT Press.
- De Temmerman, Koen (2014): *Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Devitt, Amy J. (2000): „Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre“. In: *College English* 62 (6), 696–718.
- Díaz, José Simon (1950–1953): *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2003): „La imaginación en Lope de Vega. Los espacios de ‚El peregrino en su patria‘“. In: Arellano, Ignacio (Hg.): *Loca ficta. Los espacios de la Maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril, 2002*. Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana-Vervuert, 189–202.
- Díez Fernández, José Ignacio / Aguirre de Cárcer, Luisa Fernanda (1992): „Contexto histórico y tratamiento literario de la ‚hechicería‘ morisca y judía en el ‚Persiles‘“. In: *Cervantes* 12 (2), 33–62.
- Dinshaw, Carolyn (2012): *How Soon is Now?* Durham, NC / London: Duke University Press.
- Dinshaw, Carolyn (2007): „Temporalities“. In: Stroh, Paul (Hg.): *Middle English*. Oxford: Oxford University Press, 107–123.

- Dixon, Victor (2005): „La huella en Lope de la tradición clásica. ¿Honda o superficial?“. In: Anuario Lope de Vega 11, 83–96.
- Dixon, Victor (2008): „Lope’s Knowledge“. In: Samson, Alexander / Thacker, Jonathan (Hg.): *A Companion to Lope de Vega*. London: Boydell & Brewer, 15–28.
- Domínguez, Frank Alvaro (2007): „Sailing to Paradise. Nautical Language and Meaning in Columbus’s ‚Diario de abordo‘ and Cervantes’s ‚Persiles y Sigismunda‘ (I–II)“. In: *Hispania* 90 (2), 193–204.
- Donini, Pierluigi (2008): „Introduzione“. In: *Aristoteles: Poetica*. Hg. Donini, Pierluigi. Turin: Einaudi, vii–cxxxii.
- Doody, Margaret Anne (1996): *The True Story of the Novel*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Dünne, Jörg (2011): *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. Paderborn: Fink.
- Dünne, Jörg (2004): „Pilgerkörper – Pilgertexte. Zur Medialität der Raumkonstitution in Mittelalter und Früher Neuzeit“. In: Dünne, Jörg / Doetsch, Hermann / Lüdeke, Roger (Hg.): *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 79–97.
- Durán, Armando (1973): *Estructura y técnicas de la novela sentimental y cabaleresca*. Madrid: Gredos.
- Durin, Karine (2003): „Filosofía y literatura en ‚El Criticón‘. La experiencia de un pensamiento crítico en Baltasar Gracián“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001). Actas II. Congreso Internacional «Baltasar Gracián en sus obras» (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001)*. Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 2: 241–262.
- Édouard, Sylvène (2005): *L’empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d’Espagne au XVIe siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Egido, Aurora (2005): *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Saragossa: Universidad de Zaragoza.
- Egido, Aurora (1986): „El arte de la memoria y ‚El Criticón‘“. In: Alvar López, Manuel (Hg.): *Gracián y su época. Actas de la primera reunión de filólogos aragoneses*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 25–66.
- Egido, Aurora/ María Carmen Marín (Hg.) (2001): *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.
- Ehland, Christoph/ Fajen, Robert (Hg.) (2007): *Das Paradigma des Pikaresken. The Paradigm of the Picaresque*. Heidelberg: Winter.
- Ehrlicher, Hanno (2012): „Poetas peregrinos. Autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes“. In: *eHumanista/Cervantes* 1, 211–225.
- Ehrlicher, Hanno (2010): *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink.
- Eisenberg, Daniel (1982): *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, NJ: Juan de la Cuesta.
- El-Kihel, Mohamed (1994): *Edición crítica de la obra ‚Historia Tragicómica de Don Enrique de Castro de Loubayssin de Lamarca‘*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- El Saffar, Ruth S. (1985): „The Truth of the Matter. The Place of Romance in the Works of Cervantes“. In: Brownlee, Kevin / Brownlee, Marina Scordilis (Hg.): *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover, NH / London: University Press of New England, 238–252.
- Emerson, Caryl (Hg.) (1999): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. New York: Hall.
- Eming, Jutta (2017): „A Philological Bastard’s Revenge. On Adventure and Knowledge in ‚Theagenes und Charikleia‘“. In: Eming, Jutta / Schlechtweg-Jahn, Ralf (Hg.): *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 83–100.

- Eming, Jutta / Quenstedt, Falk / Renz, Tilo (2018): „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens. Grundlegungen zu seiner Epistemologie“. Working Paper des SFB 980 Episteme in Bewegung 12. Freie Universität Berlin. Doi: 10.17169/refubium-26425; Stand: 27.05.2024.
- Eming, Jutta / Schlechtweg-Jahn, Ralf (2017): „Einleitung“. In: Eming, Jutta / Schlechtweg-Jahn, Ralf (Hg.): *Aventure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 7–48.
- Encarnación Sandoval, Paola (2020): „El concepto de peregrino en el ‚Criticón‘. El dialogo de Gracián con la materia de peregrinación en los Siglos de Oro“. In: *Signos literarios* 16 (32), 8–41.
- Ernst, Ulrich (2004): „Lüge, ‚integumentum‘ und Fiktion in der antiken und mittelalterlichen Dichtungstheorie. Umriss einer Poetik des Mendakischen“. In: *Das Mittelalter* 9, 73–100.
- Esterlich, José Luis (1900): „La novela griega en España (notas bibliográficas)“. In: *Revista Contemporánea* 119, 26–44.
- Ette, Wolfram (2019): „Märchen und Abenteuer“. In: Von Koppenfels, Martin / Mühlbacher, Manuel (Hg.): *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*. München: Brill-Fink, 99–116.
- Fallows, Noel (2010): *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Farinelli, Arturo (1936): „Peregrinos de amores en su patria de Lope de Vega“. In: *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lania d'estudis literaris, històrics i lingüistics*. Barcelona: Balma, Bd. 1: 581–601.
- Feehan, Thomas D. (1991): „Augustine’s own Examples of Lying“. In: *Augustinian Studies* 22, 165–190.
- Felski, Rita (2011): „Context Stinks!“. In: *New Literary History* 42 (4), 573–591.
- Fellner, Isabelle (2023): *Nettoyer l'étude de la poussière. Debating Cultures and Publication Strategies in the Conférences of Théophraste Renaudot*. Wiesbaden: Harassowitz.
- Fellner, Isabelle (2022): „‚Quand la raison répugne à l'expérience‘. Medizinisches Erfahrungswissen im Paris des 17. Jahrhunderts“. In: Fellner, Isabelle / Schäfer, Christina (Hg.): *Facetten der experientia. Erfahrung und Erfahrungswissen in der frühneuzeitlichen Romania*. Wiesbaden: Harassowitz, 139–160.
- Fernández López, Jorge (2005): „El peso de los clásicos. Alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro“, in: *Edad de Oro* 24, 47–64.
- Fernández Mosquera, Santiago (2006): *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana-Vervuert.
- Fernández Mosquera, Santiago (1997): „Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI. El ‚Clareo‘ de Reinoso y la ‚Selva‘ de Contreras“. In: *Criticón* 71, 65–92.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2014): „Nuevos datos acerca de repertorios teatrales en el primer catálogo de ‚El peregrino en su patria‘“. In: *Studia Aurea* 8, 277–314.
- Ferreras, Juan Ignacio (2015): *Historia de la novela en España. De los orígenes al siglo XXI*. Madrid: ACVF.
- Ferreras, Juan Ignacio (2009): *La novela en España. Historia, estudios y ensayos. Tomo II. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Colmenar Viejo: Biblioteca del Laberinto.
- Finello, Dominick (1994): *Pastoral Themes and Forms in Cervantes’s Fiction*. Lewisburg, PA / London / Toronto: Bucknell University Press.
- Flechniakoska, Jean-Louis (1979): „Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d’Or“. In: *Estudios dedicados al profesor E. Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, 485–492.
- Flórez Asensio, María Asunción (2012): „Cantaron desta suerte... Funciones de la música en el auto ‚Bodas del alma y el amor divino‘ de Lope de Vega, transposición a lo divino de las bodas reales de 1599“. In: *Anuario Lope de Vega* 18, 233–255.
- Foley, Barbara (1986): *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Forcione, Alban K. (1972): *Cervantes' Christian Romance. A Study of ‚Persiles y Sigismunda‘*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Forcione, Alban K. (1970): *Cervantes, Aristotle, and the ‚Persiles‘*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Frank, Michael C. / Mahlke, Kirsten (Hg.) (2008): „Nachwort“. In: Michail M. Bachtin: *Chronotopos. Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* (1973). Übers. Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 201–242.
- French, Dorothea R. (1993): „Peregrinatio. Pilgrimage as a Nexus for Interdisciplinary Teaching of the Middle Ages“. In: *Studies in Medieval and Renaissance Teaching* 4 (1), 3–15.
- Frieder, Braden (2008): *Chivalry and the Perfect Prince. Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court*. Kirksville, MO: Truman State University Press.
- Frow, John (2015): *Genre*. New York, NY: Routledge.
- Fuchs, Barbara (2004): *Romance*. London / New York, NY: Routledge.
- Fuchs, Barbara (2003): *Passing for Spain. Cervantes and the Fiction of Identity*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Fumaroli, Marc (1985): „Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel“. In: *Renaissance Quarterly* 38 (1), 22–40.
- Fusillo, Massimo (1989): *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*. Venedig: Marsilio.
- Futre Pinheiro, Marília / Konstan, David / MacQueen, Bruce Duncan (Hg.) (2018): *Cultural Crossroads in the Ancient Novel*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter.
- Gagliardi, Antonio (2004): „Humanismo laico y humanismo cristiano en el ‚Persiles‘“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 339–411*.
- Gallagher, Catherine (1994): *Nobody's Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670–1820*. Berkeley, CA: University of California Press.
- García Gual, Carlos (2007): „Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus ‚Orígenes de la novela‘“. In: Gutiérrez Sebastián, Raquel / Rodríguez Gutiérrez, Borja (Hg.): *Orígenes de la novela. Estudios. Ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 71–107.
- García Gual, Carlos (1991): *Los orígenes de la novela* (3. Auflage). Madrid: Istmo.
- García Salinero, Fernando (2000): „Introducción“. In: Anonym: *Viaje de Turquía. La odisea de Pedro de Urdemalas*. Hg. Fernando García Salinero (5. Auflage). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 116), 15–73.
- Gardner, Janet Kay (1985): *The Life and Works of Jerónimo de Contreras*. Ann Arbor, MI: Microfilms International.
- Gariano, Carmelo (1966): „Simbolismo y alegoría en ‚El Criticón‘ de Gracián“. In: *Asomante* 22 (2), 39–50.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2015): „Origins and Definition of the Picaresque Genre“. In: Ders. (Hg.): *The Picaresque Novel in Western Literature from the Sixteenth Century to the Neopicaresque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–23.
- Gayangos y Arce, Pascual (1886): „Prólogo“. In: Villalba y Estaña, Bartolomé: *Los veinte libros del Pelegrino curioso y grandezas de España (1577)*. Hg. Pascual de Gayangos y Arce, Pascual. Bd. 1. Madrid: Miguel Ginesta/Sociedad de Bibliófilos españoles, v–xvi.
- Gayangos y Arce, Pascual (1874): *Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado* (2. Auflage). Madrid: Rivadeneyra.
- Geç, Metin (2016): *Ereigniszeit und Eigenzeit. Zur literarischen Ästhetik operativer Zeitlichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Geremek, Bronisław (1988): *Geschichte der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa*. Übers. Griese, Friedrich. München / Zürich: Artemis.

- Gerli, E. Michael (2016): „Xadraque Xarife’s Prophecy, ‚Persiles‘ III, 11. The Larger Setting and the Lasting Irony“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 265–283.
- Giles, Ryan D. (2010): „A Galen for Lovers. Medical Readings of Ovid in Medieval and Early Renaissance Spain“. In: Armas Wilson, Frederick (Hg.): *Ovid in the Age of Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 3–19.
- Giráldez, Susan (2003): *‚Las Sergas de Esplandián‘ y la España de los Reyes Católicos*. New York, NY: Lang.
- Giraldi Cinzio, Giovambattista (2002): *Discurso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e tragedie (1554)*. Hg. Villari, Susanna. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.
- Giuliani, Luigi (2004): „El prólogo, el catálogo y sus lectores. Una perspectiva de las listas de ‚El peregrino en su patria‘“. In: Blecua, Alberto / Serés, Guillermo (Hg.): *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, 123–136.
- Gödde, Susanne (2019): „Abenteuer ‚avant la lettre‘. Kontingenz und Providenz in Epos und Roman der griechischen Antike“. In: Von Koppenfels, Martin / Mühlbacher, Manuel (Hg.): *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*. München: Brill-Fink, 35–60.
- Goldhill, Simon (2008): „Genre“. In: Whitmarsh, Tim (Hg.): *The Cambridge Companion to The Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 185–200.
- Goldie, Peter (2003): „Emotions, feelings and intentionality“. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1 (3), 235–254.
- Gómez, Jesús (2017): „El ‚artificio griego‘ en Lope de Vega. Narrativa y teatro“. In: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 23, 441–460.
- Gómez-Montero, Javier (1994): „Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI“. In: *Anthropos* 154–155, 51–60.
- González de Amezá y Mayo, Agustín (1951): „Formación y elementos de la novela cortesana“ (1929). In: Ders.: *Opúsculos histórico-literarios*. Madrid CSIC 1951. Bd. 1, 194–279.
- González-Barrera, Julián (2020): „Acerca de ‚El español Gerardo‘. Notas a la fecha, emulación y agustinismo de una novela barroca“. In: *Hipogrifo* 8 (2), 665–685.
- González-Barrera, Julián (2016): „Introducción“. In: Lope de Vega y Carpio, Félix: *El peregrino en su patria (1604)*. Hg. González-Barrera, Julián. Madrid: Cátedra, 9–61.
- González-Barrera, Julián (2011): *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel: Reichenberger.
- González Duro, Enrique (1994): *Historia de la locura en España. Siglos XIII al XVII*. Bd. 1. Madrid: Temas de Hoy.
- González Maestro, Jesús (2003): „La risa en el ‚Persiles‘“. In: Sánchez, Jean Pierre (Hg.): *Lectures d’une œuvre. ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘*. Nantes: Éditions du Temps, 157–201.
- González Rovira, Javier (2004): „Estrategias narrativas en ‚El peregrino en su patria‘“. In: Blecua, Alberto / Serés, Guillermo (Hg.): *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, 137–150.
- González Rovira, Javier (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- González Rovira, Javier (1995a): *La novela bizantina española. Características y desarrollo*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- González Rovira, Javier (1995b): „La tormenta marítima en la narrativa áurea“. In: *Anuario brasileño de estudios hispánicos* 5, 109–116.
- Gramigna, Remo (2013): „Soggettività, intenzionalità e menzogna in Sant’Agostino“. In: Manganò, Dario / Terracciano, Bianca (Hg.): *Il senso delle soggettività. Ricerche Semiotiche*. E/C 15–16, 144–149.
- Graverini, Luca (2006): „Una visione d’insieme“. In: Graverini, Luca / Keulen, Wytse / Barchiesi, Alessandro. *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*. Rom: Carocci, 15–60.
- Grilli, Giuseppe (2016a): *De Senectute. Cervantes último*. Rom: Canterano.
- Grilli, Giuseppe (2016b): „El comienzo del ‚Persiles‘“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 284–296.
- Grilli, Giuseppe (2004): „Los peregrinos de amor en Lope y Cervantes, o sea ‚La Galatea‘, Heliodoro y la voluntad de estilo“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos*.

- Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 435–455.
- Grimm, Reinhold (1985): „Arcadia und Utopia“. In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Bd. 2, 82–100.
- Grünnagel, Christian (2010): Das Maurenbild im Werk von Cervantes. Heidelberg: HeiDOK.
- Guijarro Ceballos, Javier (2007): „Los libros de caballerías, género en prosa de tradiciones medievales e innovaciones renacentistas“. In: Guijarro Ceballos, Javier / Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel: De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro. Cáceres: Universidad de Extremadura, 27–71.
- Guijarro Ceballos, Javier / Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (2007): De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Guillén, Claudio (1971): „Toward a Definition of the Picaresque“ (1962). In: Ders.: Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History. Princeton, NJ: Princeton University Press, 71–106.
- Gymnich, Marion / Neumann, Birgit (2007): „Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts. Der Kompaktbegriff Gattung“. In: Gymnich, Marion / Neumann, Birgit / Nünning, Ansgar (Hg.): Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 31–52.
- Häggl, Tomas (1983): The Novel in Antiquity. Oxford: Blackwell.
- Häggl, Tomas (1971): Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesus and Achilles Tatius. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hahn, Alois (1987): „Kanonisierungsstile“. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archeologie der literarischen Kommunikation II. München: Fink, 28–37.
- Hahn, Jürgen (1973): The Origins of the Baroque Concept of ‚peregrinatio‘. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hanneken, Jaime (2003): „‚Persiles y Sigismunda‘. La hibridez cervantina desde la postmodernidad“. In: MLN 118 (2), 318–340.
- Harney, Michael (2015): „Ludology, Self-Fashioning and Entrepreneurial Masculinity in Iberian Novels of Chivalry“. In: Delbrugge, Laura (Hg.): Self-Fashioning and Assumptions of Identity in Medieval and Early Modern Iberia. Leiden / Boston, MA: Brill, 144–166.
- Hartog, François (2003): Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps. Paris: Seuil.
- Hartenbusch, Juan Eugenio (1862): „Cervantes y Lope en 1605. Citas y aplicaciones relativas de estos dos esclarecidos ingenios“. In: Revista española 1, 169–186. Teilw. neugedruckt in: Alberto de la Barrera, Cayetano (Hg.): Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Madrid: Rivadeneyra 1890, Bd. 1: 119–127.
- Hassauer, Friederike (1993): Santiago. Schrift, Körper, Raum, Reise. Eine medienhistorische Rekonstruktion. München: Fink.
- Haug, Walter (1987): „Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte. Am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons“. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Fink, 259–270.
- Haug, Walter / Wachinger, Burghard (Hg.) (1991): Traditionswandel und Traditionsverhalten. Tübingen: Niemeyer.
- Heiserman, Arthur (1977): Novel Before the Novel. Essays and Discussions About the Beginnings of Prose Fiction in the West. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Helm, Bennett W. (2001): Emotional Reason. Deliberation, Motivation, and the Nature of Value. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hempfer, Klaus W. (2018): Literaturwissenschaft. Grundlagen einer systematischen Theorie. Stuttgart: Metzler.

- Hempfer, Klaus W. (1973): *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink.
- Heusch, Carlos (2010): „La caballería de ayer y la de hoy. El sueño latino de algunos caballeros letrados del siglo XV“. In: López Izquierdo, Marta / Castillo Lluch, Mónica (Hg.): *Modelos latinos en la Castilla medieval*. Madrid / Frankfurt a. M.: Vervuert, 289–306.
- Highet, Gilbert (1949): *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Hillebrandt, Claudia (2011): *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Hiersche, Korinna (1995): *Zur Zeitproblematik in Baltasar Graciáns ‚El Criticón‘*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence (Hg.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holzberg, Niklas (2006): *Der antike Roman. Eine Einführung* (1986, 3. überarbeitete Auflage). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hornsby, Jennifer (2011): „Ryle’s ‚Knowing How‘, and Knowing How to Act“. In: Bengson, John / Moffett, Marc A. (Hg.): *Knowing How. Essays on Knowledge, Mind, and Action*. Oxford: Oxford University Press, 80–98.
- Hottinger, Arnold (1995): *Die Mauren. Arabische Kultur in Spanien*. Zürich: NZZ.
- Hubbard Rose, Constance (1983): „Alonso Núñez de Reinoso’s Contribution to the Creation of the Novel“. In: Surtz, Ronald / Weinerth, Nora (Hg.): *Creation and Re-Creation. Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 89–103.
- Hubbard Rose, Constance (1971): *Alonso Núñez de Reinoso. The Lament of a Sixteenth Century Exile*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Huebener, Paul (2020): *Nature’s Broken Clocks. Reimagining Time in the Face of the Environmental Crisis*. Regina: University of Regina Press.
- Huet, Pierre-Daniel (1971): *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l’origine des romans (1670)*. Hg. Gégou, Fabienne. Paris: Nizet.
- Huss, Bernhard (2017): „Komplexe Verschränkungen von ‚alt‘ und ‚neu‘ im Aktualitätsepos der französischen Renaissance. Problemaufriss zu einem vielschichtigen Gattungsprofil“. Working Papers der FOR 2305 „Diskursivierungen von Neuem“ 3. Freie Universität Berlin. 10.17169/FUDocs_document_00000027185; Stand: 28.05.2024.
- Huss, Bernhard (2016): „Diskursivierungen von Neuem. Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe“. Working Papers der FOR 2305 „Diskursivierungen von Neuem“ 1. Freie Universität Berlin. Doi: 10.17169/FUDocs_document_00000025649; Stand: 28.05.2024.
- Huss, Bernhard (2014): „Literaturtheorie“. In: Landfester, Manfred (Hg.): *Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption. Der Neue Pauly Supplemente. Bd. 9*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 558–566.
- Huss, Bernhard / König, Gerd / Winkler, Alexander (Hg.) (2016): *Chronotopik und Ideologie im Epos*. Heidelberg: Winter 2016.
- Huss, Bernhard / Wehr, Christian (2014): „Zur Einführung. Die Problemstellung ‚Manierismus‘“. In: Huss, Bernhard / Wehr, Christian (Hg.): *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*. Heidelberg: Winter, 11–18.
- Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, NY: Methuen.
- Hutchinson, Steven (2005): „Luciano, precursor de Cervantes“. In: Lauer, A. Robert / Reichenberger, Kurt (Hg.): *Cervantes y su mundo*. Kassel: Reichenberger 2005, Bd. 3: 141–262.
- Ife, Barry W. (2005): „Pilgrims’ Progress. Insinuaciones de la alegoría en el ‚Persiles y Sigismunda‘ de Cervantes“. In: Sanmartín Bastida, Rebeca (Hg.): *Metamorfosis de la alegoría. Discurs-*

- so y poder en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea. Madrid: Iberoamericana, 249–264.
- Infantes, Victor (1988): „De Officinas y Polyantheas. Los diccionarios secretos del Siglo de Oro“. In: López Grigera, Luisa / Redondo, Agustín (Hg.): Homenaje a Eugenio Asensio. Madrid: Gredos, 243–257.
- Irigoyen-García, Javier (2017): „Moors Dressed as Moors“. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia. Toronto / Buffalo, NY / London: University of Toronto Press.
- Irigoyen-García, Javier (2014): The Spanish Arcadia. Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain. Toronto / Buffalo, NY / London: University of Toronto Press.
- Irrgang, Stephanie (2002): Peregrinatio academica. Wanderungen und Karrieren von Gelehrten der Universitäten Rostock, Greifswald, Trier und Mainz im 15. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Iser, Wolfgang (1991): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jack, Jordynn (2006): „Chronotopes. Forms of Time in Rhetorical Argument“. In: College English 69 (1), 52–73.
- Jackson, Rachel Claire (2016): Fraud, Forgery, and Falsehood. Theories and Practices of Fiction in the Ancient Novel. Cambridge: University of Cambridge.
- Jameson, Ann K. (1936): „Lope de Vega’s Knowledge of Classical Literature“. In: Bulletin Hispanique 38, 444–501.
- Jannidis, Fotis (2006): „Analytische Hermeneutik. Eine vorläufige Skizze“. In: Klein, Uta / Melmann, Katja / Metzger, Steffanie (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn: mentis, 131–144.
- Javitch, Daniel (2015): „The disparagement of chivalric romance for its lack of historicity in sixteenth-century Italian poetics“. In: Whitman, Jon (Hg.): Romance and History. Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period. Cambridge: Cambridge University Press, 187–199.
- Jayyusi, Salma Khadra (Hg.) (1992): The Legacy of Muslim Spain. Brill: Leiden.
- Johnston, Andrew James (2008): Performing the Middle Ages from ‚Beowulf‘ to ‚Othello‘. Turnhout: Brepols.
- Jolowicz, Daniel (2021): Latin Poetry in the Ancient Greek Novels. Oxford: Oxford University Press.
- Jones, Meriel (2012): Playing the Man. Performing Masculinities in the Ancient Greek Novel. Oxford: Oxford University Press.
- Jones, Royston Oscar (1971): The Golden Age. Prose and Poetry. The Sixteenth and Seventeenth Centuries. London: Benn.
- Jordheim, Helge (2012): „Against Periodization. Koselleck’s Theory of Multiple Temporalities“. In: History and Theory 51, 151–171.
- Junkerjürgen, Ralf (2002): Spannung. Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Verne. Frankfurt a. M.: Lang.
- Kablitz, Andreas (2009): „Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische ‚Poetik‘ in ihrer neuzeitlichen Rezeption“. In: Aristoteles: Aristoteles. Poetik. Hg. Höffe, Otfried. Berlin: Akademie Verlag, 215–232.
- Kablitz, Andreas (1989): „Dichtung und Wahrheit. Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento“. In: Hempfer, Klaus W. (Hg.): Ritterepik der Renaissance. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Kamen, Henry (1971): The Iron Century. Social Change in Europe 1550–1660. New York, NY: Prager.
- Kaplan, Gregory (2006): „The Spanish Byzantine Novel“. In: Ders.: Sixteenth-Century Spanish Writers. Detroit, MI: Gale, 273–283.

- Kappl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin / New York, NY: de Gruyter.
- Karrer, Wolfgang (1977): *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: Fink.
- Kassier, Theodore (1976): *The Truth Disguised. Allegorical structure and technique in Gracián*. London: Tamesis.
- Kaufmant, Marie Eugénie (2008): „El simbolismo del monte en la comedia de santos“. In: Pedraza Jiménez, Felipe B. / García González, Almudena (Hg.): *La comedia de santos. Coloquio internacional*. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 101–117.
- Keck, Ray Marvin (1981): *Lope's Hybrid Romance. Mimesis and Allegory in ‚El peregrino en su patria‘*. (1978). Ann Arbor, MI / London: Univ. Microfilms International.
- Kem, Judy (2019): *Pathologies of Love. Medicine and the Woman Question in Early Modern France*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Kerényi, Károly (1927): *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch*. Tübingen: Mohr.
- Keunen, Bart (2011): *Time and Imagination. Chronotopes in Western Narrative Culture*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Keunen, Bart (2000): „Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn. Chronotopes as Memory Schemata“. In: CLCWeb. *Comparative Literature and Culture* 2 (2). Doi: 10.7771/1481-4374.1069; Stand: 28.05.2024.
- Kirchmeier, Christian (2016): „Moralische Topologie und Chronotopos. Zu einem Strukturproblem pikarischen Erzählens“. In: Mohr, Jan / Struwe, Carolin / Waltenberger, Michael (Hg.): *Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter, 95–110.
- Knight, Sharon E. (2003): *Beyond Iberian Borders. Islands in Cervantes' ‚Persiles y Sigismunda‘*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina.
- Köbele, Susanne (2018): „Einleitung“. In: *wildeckeit. Spielräume literarischer obscuritas im Mittelalter*. Köbele, Susanne / Frick, Julia (Hg.). Berlin: Schmidt, 9–25.
- Koselleck, Reinhart (2000): *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kossoff, Ruth (1980): „Las dos versiones de la ‚Selva de aventuras‘ de Jerónimo de Contreras“. In: Rugg, Evelyn / Gordon, Alan M. (Hg.): *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto: University of Toronto, 435–437.
- Kötting, Bernhard (1988): *Ecclesia peregrinans. Das Gottesvolk unterwegs*. Münster: Aschendorf.
- Krueger, Joel / Szanto, Thomas (2016): „Extended Emotions“. In: *Philosophy Compass* 11 (12), 863–878.
- Krueger, Roberta L. (2000): „Introduction“. In: Krueger, Roberta (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–10.
- Kuhn, Roman (2022): „Epische Fußnoten. Gelehrsamkeit und Gelehrsamkeits satire in Voltaires Anmerkungen zur ‚Henriade‘ und zur ‚Pucelle‘“. In: Assinger, Thomas / Ehrmann, Daniel (Hg.): *Gelehrsamkeiten im 18. Jahrhundert. Praktiken – Diskurse – Infrastrukturen*. Heidelberg: Winter, 55–71.
- Kuhn, Roman (2018): *Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter.
- Kukkonen, Karin (2019): „Handlung und Handlungslogik. Frühe Neuzeit“. In: Von Contzen, Eva / Tilg, Stefan (Hg.): *Handbuch Historische Narratologie*. Stuttgart: Metzler, 262–271.
- Kulczykowski, Mariusz (Hg.) (1989): *Pérégrinations académiques. IVème session scientifique internationale*. Cracovie 19–21 mai 1983. Warschau / Krakau: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Küpper, Joachim (1999): „(H)er(e)os. Petrarca ‚Canzoniere‘ und der medizinische Diskurs seiner Zeit“. In: *Romanische Forschungen* 111 (2), 178–224.

- Küpper, Joachim (1990): *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus.* Tübingen: Narr.
- Lacarta, Manuel (2005): *Cervantes. Biografía razonada.* Madrid: Sílex.
- Lachmann, Renate / Schramm, Caroline (2007): „Tradition“. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Berlin/New York, NY: de Gruyter, Bd. 3: 660–663.
- Ladin, Jay (1999): „Fleshing Out the Chronotope“. In: Emerson, Caryl (Hg.): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin.* New York: Hall, 212–236.
- Lakoff, George (1987): *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind.* Chicago: University of Chicago Press.
- Lalancette, Jean-Marc (2019): *Pérégrinations scientifiques.* Sherbrooke: Formatexte.
- Lamb, Mary Ellen (2006): *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson.* London: Routledge.
- Landwehr, Hilge (2023): „Situation – Geschlecht – Angemessenheit. Eckpunkte der Spielräume des Affektiven“. In: Bremer, Kai / Grewe, Andrea / Rühl, Meike (Hg.): *Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur.* Berlin/Heidelberg: Metzler, 7–32.
- Landwehr, Achim (2012): „Alte Zeiten, Neue Zeiten. Aussichten auf die ‚Zeit-Geschichte‘“. In: Ders. (Hg.): *Frühe Neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution.* Bielefeld: transcript, 9–40.
- Laplana, José Enrique (2003): „Arte de erudición“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001). Actas II. Congreso Internacional „Baltasar Gracián en sus obras“ (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001).* Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 1: 257–276.
- Lara Garrido, José (2004): „El peregrino en su patria“ de Lope de Vega desde la poética del romance griego“ (1984, In: *Analecta Malacitana* 7, 19–52). In: Blecua, Alberto / Serés, Guillermo (Hg.): *Lope en 1604.* Lleida: Milenio, S. 95–122.
- Lastra Paz, Silvia Cristina (1997): „Los rasgos esenciales del espacio caballeresco en el ‚Amadís de Gaula‘“. In: Villarino, Edith Marta (Hg.): *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas.* Mar del Plata: Universidad Nacional, 366–369.
- Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern (1991).* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lázaro Carreter, Fernando (1986): „El género literario de ‚El Criticón‘“. in: ICF (Hg.): *Gracián y su época. Actas de la I reunión de filólogos aragoneses.* Saragossa: Institución Fernando el Católico, 67–87.
- Leff, Michael (1997): „The idea of rhetoric as interpretive practice. A humanist's response to Gaonkar“. In: Gross, Alan G. / Keith, William M. Keith (Hg.): *Rhetorical Hermeneutics. Invention and Interpretation in the Age of Science.* Albany, NY: State University of New York Press, 89–101.
- Leonard, Irving (1992): *Books of the Brave.* Berkeley: University of California Press.
- Leopold, Stephan (2017): „Hombres lobo. Soberanía y destierro en el ‚Persiles‘“. In: Dünne, Jörg / Ehrlicher, Hanno (Hg.): *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘ de Miguel de Cervantes.* Kassel: Reichenberger, 129–148.
- Lera García, Marisol (2021): „El hibridismo literario en la prosa alegórico-moral del siglo XVII. El caso del ‚León prodigioso‘ (1636) de Cosme Gómez de Tejada“. In: *Hipogrifo* 9 (1), 279–296.
- Lerner, Isaías (1998): „Misceláneas y polianteadas del Siglo de Oro español“. In: Pérez González, Maurilio (Hg.): *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento.* León: Universidad de León, Bd. 2: 71–82.
- Létoublon, Françoise (1993): *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour.* Leiden / New York, NY: Brill.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1975): *La tradición clásica en España.* Barcelona: Seix-Barral.

- Lindenbauer, Petrea (2001): *Der Fremde als ‚der Andere‘. Eine Studie der diskursiven Konstruktion des Mauren und des Türken im Echo romanischer Volksliteraturen*. Frankfurt a. M.: Lang.
- López Estrada, Francisco (1954): „Prólogo. Capítulos I–V“. In: *Heliodor von Emesa: Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea*. Übers. De Mena, Fernando (1587). Hg. López Estrada, Francisco. Madrid: Aldus, vii–liv.
- López-Ibor Aliño, Juan José (2008): „La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo“. In: *Actas Españolas de Psiquiatría* 36 (1), 1–9.
- López Pinciano, Alonso (1953): *Philosophía antigua poética* (1596). Hg. Carballo Picazo, Alfredo. Madrid: CSIC.
- López Poza, Sagrario (2013): „Moral neostoica alegorizada en ‚El Criticón‘ de Gracián“. In: *Mélanges de la Casa de Velázquez* 43 (2), 153–173.
- López Poza, Sagrario (2000): „Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro“. In: *La Perinola* 4, 191–214.
- López-Terrada, Marialuz (2004): „Sallow-Faced Girl, Either It’s Love or You’ve Been Eating Clay“. *The Representation of Illness in Golden Age Theater*. In: Slater, John / López-Terrada, Marialuz / Pardo-Tomás, José (Hg.): *Medical Cultures of the Early Modern Spanish Empire*. Farnham/Burlington, VT: Ashgate, 167–188.
- Losada Palenzuela, José Luis (2021): „Príncipes y privados polacos. ‚El privado cristiano‘ (1626) de Enrique de Mendoza“. In: *Hipogrifo* 9 (1), 421–435.
- Losada Palenzuela, José Luis (2020a): „El Reino de Loango. Fuentes cartográficas y textuales en ‚Semprilis y Genorodano‘ (1629)“. In: *Revista de literatura* 82 (164), 469–489.
- Losada Palenzuela, José Luis (2020): „La pluralidad lingüística en la novela helenizante posterior al ‚Persiles‘“. In: *Anales cervantinos* 52, 283–300.
- Losada Palenzuela, José Luis (2017): „El toro y el héroe. Variación del motivo en la narrativa de Juan Enriquez de Zúñiga“. In: *Edad de Oro* 35, 239–250.
- Lozano Jaén, Gines (2010): *Don Cristóbal Lozano. Su vida y sus obras históricas y didácticas*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2017): „La última novela de Miguel de Cervantes“. in: *Cervantes Saavedra, Miguel: Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Hg. Fernández, Laura / Aguilar, Ignacio García / Romero Muñoz, Carlos. Madrid / Barcelona: Real Academia Española / Círculo de Lectores / Editorial Espasa Calpe (Biblioteca clásica de la Real Academia Española 48), 443–502.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2003): *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la edad media hispánica*, Kassel: Reichenberger.
- Lozano-Renieblas, Isabel (1988): *Cervantes y el mundo del ‚Persiles‘*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lucero Sánchez, Ernesto (2012): „Párraga Martel de la Fuente, Francisco“. In: Anes, Gonzalo / Olmedo, Jaime / Aldea Vaquero, Quintín (Hg.): *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, Bd. 40: 165 f.
- Luckmann, Thomas (1986): „Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens. Kommunikative Gattungen“. In: Neidhardt, Friedhelm / Reiner Lepsius, Mario / Weiß, Johannes (Hg.): *Kultur und Gesellschaft* (Sonderheft 27 *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*). Opladen: Westdeutscher Verlag, 191–211.
- Madroñal Durán, Abraham (1991): „Vida y obra del licenciado Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes (1593–1648)“. In: *Revista de Filología Española* 72 (3), 287–316. <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewFile/633/718>; Stand: 30.05.2024.
- Mancini, Guido (1987–1988): „L’inverosimile viaggio di Persiles e Sigismunda“. In: *Collana di testi e studi ispanici III. Studi ispanici* 6, 63–82.
- Manero Sorolla, María Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Repertorio. Barcelona: PPU.

- Maravall, José Antonio (1979): *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel.
- Marciniak, Przemysław / Smythe, Dion C. (Hg.) (2016): *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*. Farnham: Ashgate.
- Marguet, Christine (2020): „Heroísmo guerrero para un tiempo de crisis: la novela barroca ‚Escarmientos de Jacinto‘ de Funes de Villalpando (1645)“. In: Bègue, Alain / Herrán Alonso, Emma (Hg.): *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional ‚Siglo de Oro‘*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 519–526.
- Marguet, Christine (2004): *Le roman d’aventures et d’amour en Espagne. XVI^e-XVII^e siècles. L’utile et l’agréable*. Paris: L’Harmattan.
- Mariás, Julián (1990): „Cervantes clave española“. In: *Boletín de la Real Academia Española* 70 (251), 457–466.
- Mariscal, George (2002): „Una jornada antes de Roma“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Academia de España, Roma 27–29 septiembre 2001)*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 251–256.
- Mariscal, George (1990): „‚Persiles‘ and the Remaking of Spanish Culture“. In: *Cervantes* 10 (1), 93–102.
- Markevičiūtė, Ramunė (2021): „Einleitung“. In: Markevičiūtė, Ramunė / Røling, Bernd (Hg.): *Die Poesie der Dinge. Ziele und Strategien der Wissensvermittlung im lateinischen Lehrgedicht der Frühen Neuzeit*. Berlin: de Gruyter, 1–20.
- Marrero-Fente, Raúl (2024): *De espada y verso heroico. Poesía épica hispánica del siglo XVI*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana-Vervuert.
- Martín Gabriel, Albino (1950): „Heliodoro y las novelas españolas“. In: *Cuadernos de Literatura* 7, 215–234.
- Martín Jiménez, Alfonso (2009): „‚El peregrino en su patria‘ de Lope de Vega, el ‚Quijote‘ de Avellaneda y el ‚Persiles‘ cervantino“. In: Urbina, Eduardo / Maestro, Jesús G. (Hg.): *Política y literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad (Anuario de Estudios Cervantinos 5)*. Vigo: Ed. Acad. del Hispanismo, 281–293.
- Martín Jiménez, Alfonso (2006): „El manuscrito de la primera parte del ‚Quijote‘ y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega“. In: *Etiópicas* 2, 255–334.
- Martín Morán, José Manuel (2008): „El género del ‚Persiles‘“. In: *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 28 (2), 173–193.
- Martín Morán, José Manuel (2004): „Identidad y alteridad en ‚Persiles y Sigismunda‘“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1, S. 561–592.
- Martínez Hernández, Santiago (2013): *Escribir la corte de Felipe IV. El Diario del Marqués de Osera, 1657–1659*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Martínez Millán, José (1994): *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez Romero, Tomás (2016): „The Reception of Seneca in the Crowns of Aragon and Castile in the Fourteenth and Fifteenth Centuries“. In: Dodson-Robinson, Eric (Hg.): *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy*. Leiden / Boston, MA: Brill, 101–121.
- Marx, Walter (2017): „La estructura del ‚Persiles‘, la tipología cristiana y el espacio simbólico“. In: Dünne, Jörg / Ehrlicher, Hanno (Hg.): *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘ de Miguel de Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 149–170.
- Matzat, Wolfgang (2004): „Peregrinación y patria en el ‚Persiles‘ de Cervantes“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 677–685.

- Matzat, Wolfgang (2002): „Das Fremde und das Eigene. Überlegungen zur literarhistorischen Entwicklung am Beispiel der ‚novela bizantina‘ des spanischen Barock“. In: Leinen, Frank (Hg.): *Literarische Begegnungen. Romanische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität*. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt, 211–230.
- Matzat, Wolfgang (2000): „Barocke Subjektkonstitution in Mateo Alemáns ‚Guzmán de Alfarache‘“. In: Küpper, Joachim / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*. München: Fink, 269–292.
- McCrary, Donald (2002): *No Ordinary Man. The Life and Times of Miguel de Cervantes*. London: Peter Owen.
- McGrady, Donald (2004): „Editar la prosa de Lope. ‚El peregrino en su patria‘“ (1998, „Editando la prosa de Lope, I. La ‚Arcadia‘ y ‚El peregrino en su patria‘“). In: Blecua, Alberto / Serés, Guillermo (Hg.): *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, 175–187.
- Mecella, Laura (2018): „Heliodor zwischen Historie und Legende. Überlegungen zum Problem der Datierung“. In: *Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen ‚Aithiopika‘-Rezeption der Frühen Neuzeit*. Hg. Rivoletti, Christian / Seeber, Stefan. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 19–42.
- Megías, José Manuel Lucía (2000): *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Melde, Daniel (2022): „Die Aktualitätsepike zu den Französischen Religionskriegen. Forschungstopoi – Epos, Zeit, Moderne – Historische Poetik und Poetologie“. Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 18. Freie Universität Berlin. Doi: 10.17169/refubium-36974.2; Stand: 30.05.2023.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas en España (1883–1889, 4. Auflage)*. Madrid: CSIC.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1943): „Orígenes de la novela. Influencia oriental. Libros de caballería. / Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril / Cuentos y novelas cortas. ‚La Celestina‘“ (1905/1907/1910). 3 Bde. In: Ders.: *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Hg. Sánchez Reyes, Enrique. Bde. 13–15, Madrid: CSIC.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1941): „Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del ‚Quijote‘“ (1905). In: Ders.: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Hg. Sánchez Reyes, Enrique. Santander: Aldus, 323–356.
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel (1999): *Contexto cultural y configuración literaria del tema de la magia en el ‚Amadís de Gaula‘*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Merkelbach, Reinhold (1962): *Roman und Mysterium in der Antike*. München: Beck.
- Mesa Higuera, Claudia (2015): „Emblemática, mnemotecnica y el arte de narrar en ‚El peregrino en su patria‘ de Lope de Vega“. In: *Imago* 7, 87–96.
- Mestre Zaragoza, Marina (2014): „La ‚Philosophía antigua poética‘ de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción“. In: Rabaté, Philippe / Ramírez Santacruz, Francisco (Hg.): *Discursos de ruptura y renovación. La formación de la prosa áurea (Crítico 120–121)*, 57–71.
- Meunier, Philippe (2010): „Pour une autre lecture de ‚El peregrino en su patria‘ de Lope de Vega“. In: *Bulletin Hispanique* 112 (1), 75–88.
- Milhou, Alain (1987): „Le temps et l’espace dans le ‚Crítico‘“. In: *Bulletin hispanique* 89 (1–4), 153–226.
- Miller, Carolyn R. (2015): „‚Genre as Social Action‘ (1984), Revisited 30 Years Later (2014)“. In: *Letras & Letras* 31 (3): (2015), 56–72.
- Miller, Carolyn R. (1984): „Genre as Social Action“. In: *Quarterly Journal of Speech* 70, 151–167.
- Möckel, Sebastian (2007): „Zwischen Muster und Anverwandlung. Übersetzungen des antiken Liebesromans in der Frühen Neuzeit“. In: Böhme, Hartmut / Rapp, Christof / Rösler, Wolfgang (Hg.): *Übersetzung und Transformation*. Berlin: de Gruyter, 137–158.
- Mohr, Jan / Struwe, Christiane / Waltenberger, Michael (Hg.) (2016): „Pikarische Erzählverfahren. Einleitung“. in: Dies. (Hg.): *Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter, 3–33.

- Mohr, Jan / Waltenberger, Michael (Hg.) (2014): *Das Syntagma des Pikaresken*. Heidelberg: Winter.
- Molinié, Georges (1982): *Du roman grec au roman baroque*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Montiglio, Silvia (2013): *Love and Providence. Recognition in the Ancient Novel*. New York, NY: Oxford University Press.
- Morby, Edwin S. (1975): „Introducción“. In: Lope de Vega y Carpio, Félix: *Arcadia, prosa y versos (1602)*. Hg. Morby, Edwin S. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 63), 9–52.
- Moreau, Isabelle (Hg.) (2016): *Seventeenth-century fiction. Text and transmission*. Oxford: Oxford University Press.
- Moreno Jurado, José Antonio (1998): „Prólogo“. In: Anonym: *Imberio y Margarona. Veltandro y Crisantza*. Übers. Moreno Jurado, José Antonio. Madrid: Gredos, 10–40.
- Morgan, John R. (2007): „Heliodorus“. In: De Jong, Irene / Nünlist, René (Hg.): *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*. Leiden / Boston, MA: Brill, Bd. 2: 483–504.
- Morros Mestres, Bienvenido (2000): „El arte de la seducción en ‚El peregrino en su patria‘“. In: *Anuario Lope de Vega* 6, 147–162.
- Morson, Gary Saul / Emerson, Caryl (Hg.) (1990): *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.
- Moss, Ann (1996): *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford: Clarendon Press.
- Müller, Beate (1994): *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Müller, Jan Dirk / Pfisterer, Ulrich (Hg.) (2011): „Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit“. In: Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hg.): *‚Aemulatio‘. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild 1450–1620*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter, 1–32.
- Müller-Bochat, Eberhard (1996): „Heliodor zu Cervantes. Geographische Räume des byzantinischen Romans“. in: Basner, Frank (Hg.): *Spanische Literatur – Literatur Europas*. Wido Hempel zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer, 200–232.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2003): „Sobre la traducción española del ‚Filocolo‘ de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las ‚Treize elegantes demandes d’amours‘“. In: *Criticón* 87–89, 537–551.
- Nassehi, Armin (2008): *Die Zeit der Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit*. Neuauflage mit einem Beitrag „Gegenwarten“ (1993, 2. Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Navarro González, Alberto (1987): „España vista y visitada por los españoles del siglo XVI“. In: *Dicenda* 6, 307–312.
- Navarro Sánchez, Alberto (1990): „La ‚Selva de aventuras‘ de Jerónimo de Contreras y ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘“. In: *Actas del I Coloquio de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 63–82.
- Nelting, David (2017): „...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ‚Neuen‘ und die Amalgamierung des ‚Alten‘“. Working Papers der FOR 2305 „Diskursivierungen von Neuem“ 5. Freie Universität Berlin. Doi: 10.17169/FUDOCS_document_000000027902; Stand: 04.06.2024.
- Nelting, David (2016): „‚Hybridisierung‘ als Strukturprinzip. Überlegungen zu Poetologie und Epistemologie in Torquato Tassos ‚Gerusalemme Liberata‘“. Working Papers der FOR 2305 „Diskursivierungen von Neuem“ 2. Freie Universität Berlin. Doi: 10.17169/FUDOCS_document_000000025650; Stand: 04.06.2024.
- Nerlich, Michael (2005): *Le ‚Persiles‘ décodé, ou La ‚Divine Comédie‘ de Cervantes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal. Spanisch: *El ‚Persiles‘ descodificado, o la ‚Divina Comedia‘ de Cervantes*. Übers. Munárriz, Jesús. Madrid: Hiperión.

- Nerlich, Michael (1977): *Kritik der Abenteuerideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100–1750*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Neumahr, Uwe (2015): *Cervantes. Ein wildes Leben. Biografie*. München: Beck.
- Nelson, William (1973): *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nevoux, Pierre (2016): „Recrear (con) la Historia. La reescritura lúdica de la historia francesa en el ‚Persiles‘ (III.13–15)“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 387–412.
- Nitsch, Wolfram (2000): „Das Subjekt als ‚peregrino‘. Selbstbehauptung und Heteronomie in Góngoras Lyrik“. In: Matzat, Wolfgang / Teuber, Bernhard (Hg.): *Welterfahrung / Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 363–377.
- Nolting-Hauff, Ilse (1974a): „Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur“. In: *Poetica* 6 (2), 129–178.
- Nolting-Hauff, Ilse (1974b): „Märchenromane mit leidendem Helden. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur (zweite Untersuchung)“. In: *Poetica* 6, 4, 417–455.
- Núñez Ronchi, Ana (2005): „‚Así se escribe la historia‘. Verdad y verosimilitud en ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional‘“. In: *Didáctica (Lengua y Literatura)* 17, 217–234.
- Nussbaum, Martha (2001): *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nutt Horne, Ruth (1946): *Lope de Vega’s ‚Peregrino en su patria‘ and the Romance of Adventure in Spain before 1604*. Providence, RI: Brown University.
- Oeftering, Michael (1901): *Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur*. Berlin: Felber.
- Ohler, Norbert (1986): *Reisen im Mittelalter*. München: Artemis.
- Olejniczak, Verena (1996): „Heterologie. Konturen frühneuzeitlichen Selbstseins jenseits von Autonomie und Heteronomie“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 26, 6–36.
- O’Neil, Mary Anne (1992): „Cervantes’ Prose Epic“. In: *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 112 (1), 59–72.
- Ong, Walter J. (2002): *Orality and Literacy*. London / New York, NY: Routledge.
- Osuna, Rafael (1972): „‚El peregrino en su patria‘ en al ángulo oscuro de Lope“. In: *Revista de Occidente* 113–114, 326–331.
- Pabst, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos.
- Pacheco Ransanz, Arsenio (1984): „El concepto de novela cortesana y otras cuestiones taxonómicas“. In: Bacarisse, Salvador / Bentley, Bernard / Clarasó, Mercedes / Gifford, Douglas (Hg.): *What’s Past is Prologue (A Collection of essays in honour of L. J. Woodward)*. Edinburgh: Scottish Academic Press, 114–123.
- Pacheco Ransanz, Arsenio (1982): „Francisco Loubayssin de Lamarca. El personaje y su obra“. In: *Boletín de la Real Academia Española* 62 (226), 245–288.
- Paige, Nicholas D. (2011): *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Palomo, María del Pilar (2003): „Gracián y el canon de la novela griega“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001). Actas II. Congreso Internacional ‚Baltasar Gracián en sus obras‘ (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001)*. Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 2: 299–316.
- Palomo, María del Pilar (1976): *La novela cortesana. Forma y estructura*. Barcelona: Planeta – Universidad de Málaga.
- Palone, Marco (2020): *Le ‚Etiopiche‘ di Eliodoro. Approcci narratologici e nuove prospettive*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Paschalēs, Michaēl (Hg.) (2013): *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis.

- Parker, Geoffrey (2014): *Imprudent King. A New Life of Philip II*. New Haven, CT / London: Yale University Press.
- Pavel, Thomas (2014): *La pensée du roman. Nouvelle édition revue et refondue* (2003, 2. überarbeitete Auflage). Paris: Gallimard.
- Pelegrin, Benito (2003): „Un Criticón, ¿3 o 2 Criticones? (‘El Criticón’ desde sus umbrales) o Lorenzo y Baltasar cara a cara“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001)*. Actas II. Congreso Internacional „Baltasar Gracián en sus obras“ (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001). Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 2: 217–240.
- Periñán, Blanca (1976): „El ‚León prodigioso‘ y una raposa anticulterana. Crítica literaria en el siglo XVII“. *Studi Ispanici* 3, 153–186.
- Perry, Ben Edwin (1967): *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*. Berkeley: University of California Press.
- Peyton, Myron A. (1971): „Introducción“. In: Félix Lope de Vega y Carpio: *El Peregrino en su patria*. Hg. Peyton, Myron A., Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 11–126.
- Pfandl, Ludwig (1967): *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (1929). Freiburg i. Br.: Herder & Co. Spanisch: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* (1933). Barcelona. Dt. Neudruck Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Pierce, Frank (1961): *La poesía épica del Siglo de Oro* (1947). Übers. Cayol de Bethencourt, J.C. Madrid: Gredos.
- Piskunova, Svetlana (2004): „El género de la novela y la tradición retórica (el caso del ‚Persiles‘ y de las ‚Almas muertas‘)“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 839–850.
- Pittarello, Elide (1980): „Sulle tecniche narrative de ‚El español Gerardo‘ di Gonzalo de Céspedes y Meneses“. In: *Rassegna Iberistica* 8, 3–46.
- Place, Edwin B. (1984): „El ‚Amadís‘ de Montalvo como manual de cortesanía en Francia“. In: *Revista de Filología Española* 38, 151–169.
- Plazenet, Laurence (2015): „Il était une fois... le roman grec“. In: Bost-Pouderon, Cécile / Pouderon, Bernard (Hg.): *La réception de l'ancien Roman. De la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique; actes du colloque de Tours, 20–22 octobre 2011*. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée / Jean Pouilloux, 21–43.
- Plazenet, Laurence (2002): „Jacques Amyot and the Greek Novel. The Invention of the French Novel“. In: Sandy, Gerald (Hg.): *The Classical Heritage in France*. Leiden: Brill, 237–280.
- Plazenet, Laurence (1997): *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre au XVIe et au XVIIe siècle*. Paris: Champion.
- Pontano, Giovanni Gioviano (2002): *De sermone* (1499). Hg. Mantovani, Alessandra. Rom: Carocci.
- Poppenberg, Gerhard (2003): *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen ‚auto sacramental‘ von den Anfängen bis zu Calderón*. München: Fink.
- Porqueras Mayo, Alberto (2003): *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Pratt, Mary Louise (1977): *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Prieto, Antonio (1976): „El sujeto narrativo en ‚El Criticón‘“. In: Ders.: *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (1972, 3. Auflage). Barcelona: Planeta, 195–257.
- Rasmussen, Ann Marie (2021): *Medieval Badges. Their Wearers and Their Worlds*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Raynié, Florence (2020): „L'incipit dans les œuvres narratives de fiction de Lope de Vega“. In: Darnis, Pierre (Hg.): *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit et des œuvres*

- res pionnières dans la littérature du Moyen-Âge et du Siècle d'or. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 167–178.
- Reardon, Bryan P. (Hg.) (1989): *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Reardon, Bryan P. (1991): *The Form of Greek Romance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Recio, Roxana (2001): „Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla. La traducción llamada ‚Laberinto de Amor‘“. In: *Cuadernos de Filología Italiana* n° extraordinario, 275–294.
- Redondo, Agustín (2004): „El ‚Persiles‘, ‚libro de entretenimiento‘ peregrino“. in: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 67–102.
- Redondo, Agustín (1988a): „Devoción tradicional y devoción erasmista en la España de Carlos V. De la ‚Verdadera información de la Tierra Santa‘ de Fray Antonio de Aranda al ‚Viaje de Turquía‘“. in: López Griger, Luisa / Redondo, Agustín (Hg.): *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 391–416.
- Redondo, Agustín (1988b): „Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d'Or“. In: Ders. (Hg.): *Les parentés fictives en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, 15–35.
- Reed, Cory A. (2016): „‚Máquinas de peregrinaciones‘. Cosmography, Empire, and the ‚Persiles‘“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 444–459.
- Reeve, Michael (2008): „The Re-emergence of Ancient Novels in Western Europe, 1300–1810“. In: Whitmarsh, Tim (Hg.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 282–298.
- Requejo Carrió, Marie-Blanche (2004): „De como se guisa una fábula. El episodio de los falsos cautivos en ‚El Persiles‘ (III, X)“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 861–878.
- Reyes, Alfonso (1937): „‚El Peregrino en su patria‘ de Lope de Vega“. In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 5, 643–650.
- Rey Hazas, Antonio (1982): „Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)“. In: *Edad de Oro* 1, 65–105.
- Rico, Francisco (2000): *La novela picaresca y el punto de vista* (1970, 4. Auflage). Barcelona: Seix Barral.
- Rieger, Dietmar (2014): „Amadis und andere. Zu den literarischen Leitfiguren ‚ritterlicher‘ Eliten des 16. Jahrhunderts“. In: Wrede, Martin (Hg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung*. München: Oldenbourg, 40–56.
- Riffaterre, Michael (1996): „Chronotopes in Diegesis“. In: Mihailescu, Calin-Andrei / Hamarneh, Walid (Hg.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*. Toronto: Toronto University Press, 244–266.
- Riley, Edward C. (1962): *Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press.
- Rivoletti, Christian (2014): *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell' ‚Orlando furioso‘ in Francia, Germania e Italia*. Venedig: Marsilio.
- Rivoletti, Christian / Seeber, Stefan (Hg.) (2018): *Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen ‚Aithiopika‘-Rezeption der Frühen Neuzeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1996): „La novela corta del barroco español. Una tradición compleja y una incierta preceptiva“. In: Monteagudo. *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 1, 27–46.

- Rodríguez Guridi, Elena (2022): „The Reader as Castaway. Problematics of Reading ‚Soledades‘ by Luis de Góngora“. In: Rodríguez-Guridi, Elena / Ruiz, Carrie, L. (Hg.): *Shipwreck in the Early Modern Hispanic World*. Ithaca, NY: Bucknell University Press, 40–58.
- Rodríguez Velasco, Jesús D. (Hg.) (1995): *La caballería antigua para el mundo moderno*. Ínsula 584–585.
- Rohde, Erwin (1876): *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876.
- Rolfes, Anne (2019): *Ein Zeitalter voller Narren. ‚Locos‘ und ‚locura‘ im ‚Siglo de Oro‘*. Münster: Aschendorff.
- Romera-Navarro, Miguel (1941): „Las alegorías del ‚Criticón‘“. In: *Hispanic Review* 9 (1), 151–175.
- Romero Muñoz, Carlos (2003): „Introducción“. In: Cervantes Saavedra, Miguel: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Historia Septentrional (1617). Hg. Romero Muñoz, Carlos. 4. Auflage. Madrid: Cátedra, 11–60.
- Rosenwein, Barbara H. (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Rosario, Medardo Gabriel (2020): „Luzman's Pilgrimage in ‚Selva de Aventuras‘“. In: *Hispanófila* 189, 133–144.
- Rubiera Fernández, Javier (2002): „El teatro dentro de la novela. De la ‚Selva de aventuras‘ a ‚El peregrino en su patria‘“. In: *Castilla* 27, 109–122.
- Ruffinatto, Aldo (2004): „El narrador agotado y los horizontes de expectativas del ‚Persiles‘“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 899–909.
- Ruiz de Elvira Prieto, Antonio (1953): „El valor de la novela antigua a la luz de la ciencia de la literatura“. In: *Emerita* 21, 64–110.
- Ruiz Fernández, María Jesús (2012): „Nevares Santoyo, Marta de“. In: Anes, Gonzalo / Olmedo, Jaime / Aldea Vaquero, Quintín (Hg.): *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, Bd. 37: 731.
- Ryan, Marie-Laure (1980): „Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure“. In: *Poetics* 9, 403–422.
- Ryjik, Veronika (2011): *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Woodbridge, Suffolk / Rochester, NY: Tamesis.
- Ryle, Gilbert (1945–1946): „Knowing How und Knowing That. The Presidential Address“. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 46, 1–16.
- Sacchetti, María Alberta (2001): *Cervantes' ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘. A Study of Genre*. London: Tamesis.
- Samson, Alexander (2008): „Life's Pilgrim. ‚El peregrino en su patria‘“. In: Samson, Alexander / Thacker, Jonathan (Hg.): *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, 229–243.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2010): „La génesis del ‚Isidro‘ (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega. A propósito de la ‚rota Vergilii‘“. In: *Anuario Lope de Vega* 16, 143–154.
- Sánchez Lailla, Luis (2000): „‚Dice Aristóteles‘. La reescritura de la ‚Poética‘ en los Siglos de Oro“. In: *Criticón* 79, 9–36.
- Sánchez Madrid, Nuria (2013): „El ‚Criticón‘ de Baltasar Gracián como ontología alegórica“. In: *Ingenium* 7, 171–192.
- Sánchez Martín, Juan Luis (2011): „Funes de Villalpando y Climent, Francisco Jacinto“, In: Anes, Gonzalo / Olmedo, Jaime / Aldea Vaquero, Quintín (Hg.): *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, Bd. 20: 713.
- Sandy, Gerald / Harrison, Stephen (2008): „Novels ancient and modern“. In: Whitmarsh, Tim (Hg.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 299–320.

- Scala, Elizabeth / Federico, Sylvia (2009): „Introduction. Getting Post-Historical“. In: Dies. (Hg.): *The Post-Historical Middle Ages*. New York, NY: Palgrave MacMillan, 1–11.
- Scaliger, Iulius Caesar: *Giulio Cesare Scaligero (1994–1995): Poetices libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst. 4. Bde. Hg. Deitz, Luc / Vogt-Spira, Gregor. Übers. Deitz, Luc. Stuttgart / Bad Cannstatt: frommann-holzboog.
- Scardino, Carlo (2007): *Gestaltung und Funktion der Reden bei Herodot und Thukydides*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter.
- Schiemann, Gottfried (2000): „Peregrinus“. In: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart / Weimar: Metzler, Bd. 9: 540 f.
- Schaeffer, Jean-Marie (2004): „La catégorie du romanesque“. In: Declerq, Gilles / Murat, Michel (Hg.): *Le Romanesque*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 291–302.
- Schmeling, Gareth (Hg.) (1996): *The Novel in the Ancient World*. Leiden / New York, NY: Brill.
- Schmid, Wilhelm (1904): „Der griechische Roman. Gegenwärtiger Stand unserer Kenntnis über seinen Begriff und Ursprung“. In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 7 (13), 261–287.
- Schmitt, Arbogast (2004): „Die ‚Poetik‘ des Aristoteles und ihre Neudeutung in der Dichtungstheorie des Secondo Cinquecento“. In: *Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie* 122, 6–23.
- Schneider, Christian (2019): „Handlung und Handlungslogik. Mittelalter“. In: Von Contzen, Eva / Tilg, Stefan (Hg.): *Handbuch Historische Narratologie*. Stuttgart: Metzler, 249–261.
- Schneider, Ulrike / Traninger, Anita (2010): „Fiktionen des Faktischen. Zur Einführung“. In: Dies. (Hg.): *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 7–21.
- Schreiner, Klaus (1992): „‚Peregrinatio laudabilis‘ und ‚peregrinatio vituperabilis‘. Zur religiösen Ambivalenz des Wallens und Laufens in der Frömmigkeitstheologie des späten Mittelalters“. In: Kühnel, Harry (Hg.): *Wallfahrt und Alltag in Mittelalter und Früher Neuzeit. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 8. Oktober 1990*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 133–163.
- Schröter, Julian (2019): „Gattungsgeschichte und ihr Gattungsbegriff am Beispiel der Novelle“. In: *Journal of Literary Theory* 13 (2), 227–257.
- Schryer, Catherine F. (2002): „Genre and Power. A Chronotopic Analysis“. In: Coe, Richard M. / Lingard, Lorelei / Teslenko, Tatiana (Hg.): *The Rhetoric and Ideology of Genre*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 73–102.
- Schryer, Catherine F. (2000): „Walking a Fine Line. Writing Negative Letters in an Insurance Company“. In: *Journal of Business and Technical Communication* 14 (4), 445–497.
- Schryer, Catherine F. (1999): „Genre time/space. Chronotopic Strategies in the Experimental Article“. In: *Journal of Advanced Composition* 19 (1), 81–89.
- Schryer, Catherine F. (1993): „Records as Genre“. In: *Written Communication* 10, 200–234.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, „Flauberts Poetik des deus absconditus und die Erzähltraditionen auktorialer Autorität und auktorialer Kontingenz“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 25 (2001), 129–148.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1986): „Baltasar Gracián. ‚El Criticón‘“. In: Roloff, Volker / Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 135–156.
- Schwartz, Eduard (1896): *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*. Berlin: Reimer.
- Schwartz, Lía (2016): „El ‚Persiles‘ y la novela griega. ‚Inventio‘ y ‚dispositio‘“. In: *eHumanista/Cervantes* 5, 496–506.
- Schwartz, Lía (2003): „Gracián y los cánones grecolatinos del siglo XVII“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001)*. Actas II. Congreso Internacional „Baltasar Gracián en sus obras“ (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001). Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 1: 105–134.
- Schwerhoff, Gerd (2013): „Early Modern Violence and the Honour Code. From Social Integration to Social Distinction?“. In: *Crime, History and Societies* 17 (2), 27–46.

- Scobie, Alexander (1969): *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage*. Meisenheim am Glan: Hain.
- Scuderi Ruggieri, Jole (1959): „Gonzalo de Céspedes y Meneses narratore“. In: *Anales de la Universidad de Murcia* 17, 33–87.
- Segre, Cesare (1985): „What Bakhtin Left Unsaid. The Case of the Medieval Romance“. In: Brownlee, Kevin / Brownlee, Marina Scordilis (Hg.): *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover, NE: University Press of New England, 23–46.
- Seibel, Klaudia (2007): „Mixing Genres. Levels of Contamination and the Formation of Generic Hybrids“. In: Gymnich, Marion / Neumann, Birgit / Nünning, Ansgar (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 137–150.
- Senabre, Ricardo (2003): „Artificios narrativos en el ‚Criticón‘“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Laila, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001)*. Actas II. Congreso Internacional „Baltasar Gracián en sus obras“ (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001). Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 2: 353–368.
- Serés, Guillermo (2004): „La poética historia de ‚El peregrino en su patria‘“ (2001, in: *Anuario Lope de Vega* 7, 89–104). In: Blecua, Alberto / Serés, Guillermo (Hg.): *Lope in 1604*. Lleida: Milenio, 79–93.
- Shuger, Dale, „Beyond Allegory: the Meanings of Madness in Early Modern Spain“, in: *Diseases of the Imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*, hg. von Yasmin Haskell, Turnhout: Brepols 2011, S. 181–200.
- Sieber, Harry (1998): „Clientelismo y mecenazgo. Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III“. In: García de Enterría, María Cruz / Cordón Mesa, Alicia (Hg.): *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22–27 de julio de 1996). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Bd. 1: 95–116.
- Sieber, Harry (1985): „The Romance of Chivalry in Spain: From Rodríguez de Montalvo to Cervantes“, In: Brownlee, Kevin / Brownlee, Marina Scordilis (Hg.): *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover, NH / London: University Press of New England, 203–219.
- Simson, Ingrid (2017): „De Barataria a los mares septentrionales. Análisis y comparación de los episodios insulares del ‚Quijote‘ y del ‚Persiles‘“. In: Dünne, Jörg / Ehrlicher, Hanno (Hg.): *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘ de Miguel de Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 89–110.
- Simson, Ingrid (2008): „Krise in Arkadien. Die Auflösung der Pastorale im spanischen Schäferroman“. In: Friedlein, Roger / Poppenberg, Gerhard / Volmer, Annett (Hg.): *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*. Heidelberg: Winter, 367–385.
- Smith, Paul Julian (1992): „‚El Criticón‘. Allegory and Nationality“. In: Ders.: *Representing the Other. ‚Race‘, Text, and Gender in Spanish and Spanish American Narrative*. Oxford: Clarendon, 59–93.
- Smith, Steven D. (2005): „Bakhtin and Chariton. A Revisionist Reading“. In: Bracht Branham, Robert (Hg.): *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Groningen: Barkhuis, 164–192.
- Sobejano, Gonzalo (1982): „Lope de Vega ante la picaresca“. In: Bellini, Giuseppe (Hg.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, 25–30.8.1980. Rom: Bulzoni, Bd. 2: 987–995.
- Socrate, Mario (1990): „Il narrare e il ‚recitar pintando‘ dei ‚lienzos‘ del ‚Persiles‘“. In: Pepe Sarno, Inoria (Hg.): *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Rom: Bulzoni, Bd. 1: 709–720.
- Söderblom Saarela, Ellen (2019): *Her Story in Partonopeu de Blois. Rereading Byzantine Relations*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Sol Mora, Pablo (2010): „‚Miseria/dignitas hominis‘ en ‚El Criticón‘, de Gracián“. In: *Nueva revista de filología hispánica* 58 (1), 95–128.

- Solomon, Robert (2004): „Emotions, thoughts, and feelings. Emotions as engagements with the world“. In: Ders. (Hg.): *Thinking About Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford: Oxford University Press, 76–88.
- Soupault, Isabelle (2004): „Peregrinar por las islas. El relato insular en el ‚Persiles‘“. In: Villar Lecumberri, Alicia (Hg.): *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1–5 septiembre 2003. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Bd. 1: 1001–1016.
- Speroni degli Alvarotti, Sperone (1740): *De’ Romanzi* (1585). In: Ders.: *Opere di m. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da’ mss. originali*. Venedig: Domenico Occhi, Bd. 5: 521–528.
- Stegmann, Tilbert Diego (1971): *Cervantes Musterroman ‚Persiles‘. Epentheorie und Romanpraxis um 1600* (El Pinciano, Heliodor, ‚Don Quijote‘). Hamburg: Hartmut Lüdke.
- Stempel, Wolf-Dieter (1972): „Gibt es Textsorten?“. In: Güllich, Elisabeth / Raible, Wolfgang (Hg.): *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 175–182.
- Stewart, Philip (1969): *Imitation and Illusion in the French Memoir Novel 1700–1750*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Stierle, Karlheinz (1975): „Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten“. In: Weinrich, Harald (Hg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink, 235–262.
- Stoll, André (Hg.) (1998): *Averroes dialogado y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano-musulmán en España e Italia. Un seminario interdisciplinar*. Kassel: Reichenberger.
- Stoll, Andreas (1973): „Wege zu einer Soziologie des pikaresken Romans“. In: Baader, Horst / Loos, Erich (Hg.): *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 461–518.
- Strosetzki, Christoph (1991): „Der Roman im Siglo de Oro“. In: Ders. (Hg.): *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 84–118.
- Struve, Karen (2013): *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer.
- Tanico, Matthew S. (2016): „La escritura más allá de la muerte. El lienzo en el ‚Persiles‘“. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 790, 48–67.
- Tatum, James (Hg.) (1993): *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Tasso, Torquato (1995): *Lettere poetiche*. Hg. Molinari, Carla. Parma: Guanda.
- Tasso, Torquato (1964): *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico (1565/1594)*. Hg. Poma, Luigi. Bari: Laterza.
- Taylor, Scott K. (2008): *Honor and violence in Golden Age Spain*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (2011): „Ocaso y renacer de la novela bizantina española“. In: *Edad de Oro* 30, 397–414.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (2007a): „Introducción“; „La novela bizantina: de la antigüedad pagana al contrarreformismo cristiano“; „La novela picaresca en los orígenes de la novela moderna“. In: Guijarro Ceballos, Javier / Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel: *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 13–26; 111–175; 229–285.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (2007b): „Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos“. In: Gutiérrez Sebastián, Raquel / Rodríguez Gutiérrez, Borja (Hg.): *Orígenes de la novela. Estudios*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 261–277.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (1997): „Introducción“. In: Núñez de Reinoso, Alonso: *Obra poética*. Hg. Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (1991): „Introducción“. In: Núñez de Reinoso, Alonso: *Clareo y Florisea*. Hg. Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 7–64.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (1988): *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Teverson, Andrew (2013): *Fairy Tale*. London / New York, NY: Routledge.
- Thomas von Aquin (1888): *Summa Theologiae (Corpus Thomisticum. Sancti Thomae de Aquino Summa Theologiae)*. Hg. Alarcón, Enrique. Rom: Editio Leonina. <https://www.corpusthomicum.org/sth0000.html>; Stand: 05.06.2024.
- Thomov, Thomas S. (1967): „Cervantes y Lope de Vega (Un caso de enemistad literaria)“. In: Sánchez Romeralo, Jaime / Poulussen, Norbert (Hg.): *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*. Nijmegen: Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 617–626.
- Thomson, Clive (1984): „Bakhtin's ‚Theory‘ of Genre“. In: *Studies in Twentieth Century Literature* 9 (1), 29–40.
- Ticknor, George (1863): *History of Spanish Literature*. Boston, MA: Ticknor and Fields, Bd. 1.
- Tieje, Arthur Jerrold (1913): „A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction“. In: *PMLA* 28 (2), 313–352.
- Torres, Xavier (1993): *Nyerros i cadells. Bándols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590–1640)*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Torres Guerra, José Bernardino (2009): „¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado“. In: Arellano, Ignacio / García Ruiz, Víctor / Saralegui, Carmen (Hg.): *Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang*. Pamplona: Eunsa, 567–574.
- Traninger, Anita (2024): „Tears of Love and Sorrow. The Affective Regime of the European Pastoral Tradition“. In: Enenkel, Karl A. E. / Melion, Walter (Hg.): *Motus mixti et compositi. The Portrayal of Mixed and Compound Emotions in the Visual and Literary Arts of Northern Europe 1500–1700 (im Druck)*. Leiden: Brill.
- Traninger, Anita (2022a): „The Exploration of Circumstance. Casuistry and the ‚Novela Bizantina‘“. In: Bidwell-Steiner, Marlen / Scham, Michael (Hg.): *Casuistry and Early Modern Spanish Imaginative Literature*. Leiden: Brill (Foro Hispánico), 93–113.
- Traninger, Anita (2022b): „Alte Dialektiker, Neue Dichter. Asynchronien im Epochenkonstrukt der Renaissance“. In: Eming, Jutta / Traulsen, Johannes (Hg.): *Asynchronien. Formen verstränkter Zeit in der Vormoderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 27), 231–248.
- Traninger, Anita (2020): „‚Essai‘ und ‚discours‘. Montaigne, die Praxis der Lektüre und die Académie du Palais“. In: Mahler, Andreas (Hg.): *Der Essay als ‚neue‘ Form*. Wiesbaden: Harrassowitz, 99–118.
- Traninger, Anita (2013): „Erzähler und ‚persona‘. Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“. In: Ueding, Gert / Kalivoda, Gregor (Hg.): *Wege moderner Rhetorikforschung: Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*. Berlin: de Gruyter, 185–210.
- Trappen, Stefan (1998): „Fiktionsvorstellungen der Frühen Neuzeit. Über den Gegensatz zwischen ‚fabula‘ und ‚historia‘ und seine Bedeutung für die Poetik. Mit einem Exkurs zur Verbreitung und Deutung von Laktanz, ‚Divinae Institutiones‘ I 11, 23–25“. In: *Simpliciana* 20, 137–163.
- Tropé, Hélène (2010): „La recepción en Francia de ‚El peregrino en su patria‘ de Lope de Vega“. In: Civil, Pierre / Crémoux, Françoise (Hg.): *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...; Paris, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana–Vervuert, Bd. 2 (CD-ROM): 126–134.
- Tropé, Hélène (2006): „Del Hospital de los Inocentes (1409–1512) a la Casa de los locos del Hospital General (1512–1699)“. In: Livianos Aldana, Lorenzo / Císcar Vilata, Conxa (Hg.): *El manicomio de Valencia del siglo XV al XX*. Paterna: Ajuntament de València, 13–117.

- Tropé, Hélène (2004): „Desfiles de locos ‚entre veras y burlas‘ en dos obras de Lope de Vega: ‚Los locos de Valencia‘ y ‚El peregrino en su patria‘“. In: Lerner, Isaiás / Nival, Robert / Alonzo, Alejandro (Hg.): *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II. Literatura española, siglos XVI y XVII*. Newark, DE: Cuesta, 555–564.
- Trueblood, Alan S. (1958): „The ‚Officina‘ of Ravisius Textor in Lope de Vega’s ‚Dorotea‘“. In: *Hispanic Review* 26 (2), 135–141.
- Tubini, Maria Letizia (1975): „Per una bibliografia della ‚Selva de Aventuras‘ di Jerónimo de Contreras“. In: *La Bibliofilia* 77 (2), 127–154.
- Tucker, George Hugo (2003): *Homo Viator. Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*. Genf: Librairie Droz.
- Tynjanov, Jurij (1969): „Über die literarische Evolution“ (1927). In: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München: Fink, Bd. 1: 432–461.
- Tynjanov, Jurij / Jakobson, Roman (1972): „Probleme der Literatur- und Sprachforschung“ (1928). In: Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2. München: Fink, 386–391.
- Uriol Salcedo, José Ignacio (1990): *Historia de los caminos de España*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- Vaillo, Carlos (1989): „Vidas de peregrinación y aprendizaje por Europa. El ‚Satyricon‘ de Barclay y ‚El Criticón‘ de Gracián“. In: Sotelo Vázquez, Adolfo / Carbonell, Marta Cristina (Hg.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 737–748.
- Vaillo, Carlos (1983): „La novela picaresca y otras formas narrativas. Una introducción“. In: Rico, Francisco (Hg.): *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro. Barroco, Suplemento 3.1*. Barcelona: Crítica, 448–467.
- Van Praag, Jonas Andries (1939): „Eustorgio y Clorilene, Historia Moscócica“. In: *Bulletin Hispanique* 41 (3), 236–265.
- Vega, María José (2003): „La tradición ‚de miseria hominis‘ y ‚El Criticón‘“. In: Egido, Aurora / Marín, María Carmen / Sánchez Lailla, Luis (Hg.): *Baltasar Gracián IV Centenario (1601–2001). Actas II. Congreso Internacional ‚Baltasar Gracián en sus obras‘ (Zaragoza, 22–24 de noviembre de 2001)*. Huesca: Institución Fernando el Católico, Bd. 2: 263–298.
- Vilanova, Antonio (1949): „El peregrino andante en el ‚Persiles‘ de Cervantes“. In: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 22, 97–159.
- Villarejo, Oscar M. (1963): „Revisión de las listas de ‚El Peregrino‘ de Lope de Vega“. In: *Revista de Filología Española* 46 (3–4), 343–399.
- Vogeley, Nancy (2001): „How Chivalry Formed the Myth of California“. In: *Modern Language Quarterly* 62 (2), 165–187.
- Vogler, Frederick W. (1964): „La première apparition en France du ‚Peregrino‘ de Lope de Vega (1614)“. In: *Bulletin Hispanique* 66, 73–83.
- Von Koppenfels, Martin / Mühlbacher, Manuel (Hg.) (2019): *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*. München: Brill-Fink.
- Von Koppenfels, Martin / Zumbusch, Cornelia (Hg.) (2015): „Einleitung“. In: Von Koppenfels, Martin / Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Handbuch Literatur und Emotion*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter, 1–36.
- Von Scheve, Christian / Slaby, Jan (2019): „Emotion, emotion concept“. In: Dies. (Hg.): *Affective Societies*. London: Routledge, 42–51.
- Voss, Christiane (2004): *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin / New York, NY: de Gruyter.
- Voskamp, Wilhelm (1973): *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: Metzler.
- Vössing, Konrad (1995): „‚Non scholae sed vitae‘. Der Streit um die Deklamationen und ihre Funktion als Kommunikationstraining“. In: Binder, Gerhard / Ehlich, Konrad (Hg.): *Kommunikation durch Zeichen und Wort*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 91–136.

- Vossler, Karl (1933): *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Vosters, Simon A. (1997): „Love Fever. Guevara, Gruterus, Catsius and ‚Schoonhovius‘“. In: *Humanistica Lovaniensia* 46, 279–325.
- Vosters, Simon A. (1975): „Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos“. in: *Iberoromania* 2, 69–103.
- Vuelta García, Salomé (2021): „Navi che portano nell’aldilà. La raffigurazione del ‚bivium‘ in ‚El viaje del alma‘ di Lope de Vega“. In: Graziani, Michela / Casetti, Lapo / Vuelta García, Salomé (Hg.): *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un’ottica interculturale*. Florenz: Firenze University Press, 63–82.
- Warning, Rainer (2016): „Narrative Arbeit am Mythos vom göttlichen Schelm. Quevedos ‚Buscón‘“. In: Mohr, Jan / Struwe, Carolin / Waltenberger (Hg.): *Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Berlin / Boston, MA: de Gruyter, 35–66.
- Warning, Rainer (1983): „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“. In: Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink, 183–206.
- Watt, Ian (1957): *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Weinberg, Bernard (Hg.) (1970-1974): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. 2 Bde. Bari: Laterza.
- Weinreich, Otto (1987): „Heliadors Nachleben“ (1962). In: Ders.: *Der griechische Roman*. Zürich: Artemis, 56 – 71. Italienisch: „La fortuna di Eliodoro“. Übers. Tosti-Croce, Mauro. In: Janni, Pietro (Hg.): *Il romanzo greco. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 99–116.
- Weise, Georg (1950): „‚Maniera‘ und ‚Pellegrino‘. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 3, 321–403.
- West, David / Woodman, Tony (1979): *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- West-Pavlov, Russell (2012): *Temporalities*. London: Routledge.
- Whitmarsh, Tim (2018): *Dirty Love. The Genealogy of the Ancient Greek Novel*. New York, NY: Oxford University Press.
- Whitmarsh, Tim (2011): *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel. Returning Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitmarsh, Tim (2008): „Introduction“. In: Ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.
- Whitmarsh, Tim (2005): „Dialogues in Love. Bakhtin and His Critics on the Greek Novel“. In: Bracht Branham, Robert (Hg.): *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Groningen: Barkhuis, 107–128.
- Wilke, Carsten (1996): „Conversion ou retour? La métamorphose du nouveau-chrétien en juif portugais dans l’imaginaire sépharade du XVIIe siècle“. In: Benbassa, Esther (Hg.): *Mémoires juives d’Espagne et du Portugal*. Paris : Publisud, 53–67.
- Williamsen, Amy R. (1994): *Co(s)mic Chaos. Exploring ‚Los trabajos de Persiles y Sigismunda‘*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Williamsen, Amy R. (1990): „Beyond Romance. Metafiction in ‚Persiles‘“. In: *Cervantes* 10 (1), 109–120.
- Williamsen, Amy R. (1988): „Comic Subversion. Humor and Irony in the ‚Persiles‘“. In: *Neophilologus* 72 (2), 218–226.
- Windler, Christian (2002): „Religiöse Minderheiten in Spanien“. In: Schmidt, Peer (Hg.): *Kleine Geschichte Spaniens*. Stuttgart: RUB, 105–121.
- Winkler, John J. (1982): „The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros’ ‚Aithiopika‘“. In: *Yale Classical Studies* 27, 93–158.
- Wolff, Samuel Lee (1912): *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*. New York, NY: Columbia University Press.

- Wood, Tahir (2004): „Cognitive Processes in Text Interpretation. Rereading Bakhtin“. In: *Journal of Literary Semantics* 33, 25–40.
- Wright, Elizabeth (2001): *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philipp III, 1598–1621*. Lewisburg, PA / London: Bucknell University Press.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne (1994): *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- Yates, Joanne / Orlikowski, Wanda (2002): „Genre Systems. Chronos and Kairos in Communicative Interaction“. In: Coe, Richard M. / Lingard, Lorelei / Teslenko, Tatiana (Hg.): *The Rhetoric and Ideology of Genre*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 103–121.
- Zanin, Enrica (2017): „Cervantes, i novellieri e la finalità delle novelle. Dall'utilità all'eutrapelia“. In: *eHumanista/Cervantes* 6, 183–196.
- Zimic, Stanislav (1975): „Un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega“. In: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 51, 169–232.
- Zimic, Stanislav (1970): „El ‚Persiles‘ como crítica de la ‚novela bizantina‘“. In: *Acta Neophilologica* 3, 49–64.
- Zimic, Stanislav (1967): „Alonso Núñez de Reinoso, traductor de ‚Leucipe y Clitofonte‘“. In: *Symposium* 21 (2), 166–175.
- Zink, Veronika (2019): „Affective communities“. In: Slaby, Jan / Von Scheve, Christian (Hg.): *Affective Societies*. London: Routledge, 289–299.
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt.
- Zoppi, Federica (2019): „La traduzione di Barezzo Barezzi del ‚Poema trágico del español Gerardo, y desengaño del amor lascivo‘, di Don Gonzalo de Céspedes y Meneses“. In: Cancellier, Antonella / Capanaga, Pilar / Lozano Miralles, Rafael / Taravacci, Pietro (Hg.): *inTRAlinea Special Issue. Le ragioni del tradurre*. <https://www.intralingua.org/specials/article/2368>; Stand: 05.06.2024.

NAMENSREGISTER

- Abarca de Bolea y Almazán, Anastasia 220
 Aelianus, Claudius 197 (Anm. 178)
 Aguiar y Acuña, Antonio
 Roselauro y Francelisa 240
 (Anm. 318), 251 (Anm. 350), 261
 Aguilar y Zúñiga, Esteban 208
 Alba, Herzog von 230 f.
 Alvarez de Toledo y Beaumont Velazco
 Enríquez de Ribera, Antonio s. Alba,
 Herzog von
 Amyot, Jacques 18, 23, 25, 37, 57–68, 74,
 77, 115, 124, 129, 138 f., 141, 149,
 172, 178, 236, 245, 248, 251, 259, 266
 (Anm. 402), 271, 273
Angelia y Lucenrique 21, 36, 169, 182–185,
 196 f., 202, 214, 238, 249, 253
 Apollonius (Historia Apollonii) 27, 34, 37,
 60, 87
 Aragón y Fernández de Córdoba, Pascual
 208
 Arezzo, Mario
 Dialogus ubi Hispaniae descrip-
 tio 118 (Anm. 138)
 Arguijo, Juan 70 (Anm. 42), 82, 92
 Ariosto, Ludovico
 Orlando Furioso 61, 127 (Anm. 172),
 153, 157
 Aristoteles 19, 73 f., 97 (Anm. 54), 107
 (Anm. 95), 128 (Anm. 180), 137, 161,
 170, 192, 214
 Analytica Posteriora 124 (Anm. 164)
 Ethica ad Nicomachum 64 (Anm. 26)
 Poetik 87 (Anm. 21), 124 f.
 Augustinus von Hippo 72, 137 (Anm. 213)
 Aulus Gellius
 Noctes Atticae 127, 197 (Anm. 178)
 Avalle-Arce, Juan Bautista 28, 31, 80
 Bachtin, Michail M. 28, 32, 37, 51–53, 234,
 236, 264 (Anm. 391), 266
 Bandello, Matteo 254 (Anm. 362), 257 f.
 Barclay, John 225
 Argenis 37, 39, 152, 187 (Anm. 186),
 200 f. (Anm. 192), 226
 (Anm. 284), 252
 Béjar, Herzog von s. López de Zúñiga y
 Sotomayor, Alonso
 Belchite, Graf von s. Fernández de Híjar y
 Heredia, Juan Francisco Cristóbal
 Bembo, Pietro
 Prose della volgar lingua 67, 253
 Bias von Priene 198
 Boccaccio
 Decameron 253, 257
 Filocolo 60, 87, 140
 Boethius, Severinus 137 (Anm. 213)
 Bonaventura da Bagnoregio 137
 (Anm. 213)
 Boscán Almagávar, Juan 260
 Calderón de la Barca, Pedro 215
Calila y Dimna 253
 Camerino, José
 Novelas amorosas 254
 Caracalla (Marcus Aurelius Severus
 Antoninus) 85
 Carafa Castrioto y Gonzaga, Francisco
 María 224
 Carilla, Emilio 35 f., 38, 40 f., 44, 139
 (Anm. 1)
 Carvajal, Mariana 230
 Cruz Casado, Antonio 36, 38, 41
 (Anm. 17), 246 (Anm. 331)
 Castellanos, Augustín 83
 Castiglione, Baldassarre
 Il Cortegiano 67
 Castillo Solórzano, Alonso 186
 Tiempo de regocijo 190 (Anm. 158)
 Caviceo, Iacopo
 Libro del Peregrino 60, 88
Celestina 157
 Cervantes Saavedra, Miguel 16, 91, 131,
 267
 Don Quijote 14, 16, 30, 35, 71
 (Anm. 47), 128, 169 f., 172, 181,
 186, 247, 254 f., 259, 273
 La Galatea 55 (Anm. 62), 170, 188
 (Anm. 150), 263 (Anm. 388)
 Novelas ejemplares 16, 18, 64, 132,
 248, 251, 254, 258

- Persiles y Sigismunda* 13–15, 21, 25,
 27, 30 f., 34–38, 61 (Anm. 12), 68,
 133 (Anm. 199), 151 f., 161, 164,
 169–182, 196, 201 f., 219,
 224 (Anm. 277), 230, 236, 238,
 244, 246, 248 f., 250 (Anm. 344),
 251, 260, 266, 268, 270, 272 f.
 Céspedes y Meneses, Gonzalo 267
El español Gerardo 13, 21 f., 25, 35,
 37 f., 42, 51, 151 f., 160–164, 169,
 182–185, 187–189, 191, 199, 228,
 230, 238–241, 254, 268, 270
Historias peregrinas y ejemplares 161,
 254
 Céspedes, Baltasar 206
 Chariton von Aphrodisias
Chaireas und Kallirrhoe 32, 34, 59
 (Anm. 6)
 Charles Stuart 182
 Cicero 64, 97 (Anm. 54), 100 (Anm. 67),
 102, 192, 250
Ad Familiares 130 (Anm. 190)
Briefe 83, 130
De Inventione 72 (Anm. 52)
Laelius de amicitia 82
Rhetorica ad Herennium 72 (Anm. 52)
 Claudian 231
 Climent y Enríquez de la Carra, María 220
 Coccio, Angelo 59, 153 (Anm. 35)
 Colin, Jacques 67 (Anm. 33)
 Constantino Patiente della Buona Speranza
 s. Wilhelm V. von Hessen-Kassel
 Contreras, Jerónimo
Don Polismán de Nápoles 157
Selva de aventuras 21 f., 27, 29, 34 f.,
 51, 88, 107 (Anm. 100), 151, 156–
 160, 163, 237–240, 243, 247, 249,
 270
 Cortés de Tolosas, Juan
Libro de las novelas 254
 Covarrubias Orozco, Sebastián 68
 (Anm. 35), 86, 117 (Anm. 137), 223
 (Anm. 275), 253, 258
 Cruz Casado, Antonio 182, 246
 D'Audiguier, Vital 248
Lysandre et Caliste 168, 250
 (Anm. 344), 273
 De las Cuevas, Francisco s. Quintana,
 Francisco
 De Mena, Francisco 58, 129, 142, 152
 Deffis de Calvo, Emilia Inés 20 (Anm. 20),
 29, 37
 Della Casa, Giovanni 67
 Della Croce, Annibale 59, 153 (Anm. 35)
 Demosthenes 82
 Díaz de Rivas, Pedro 101 f.
 Díaz de Valdepeñas, Hernando
Peregrino y Ginebra 60, 151
 (Anm. 29), 158 (Anm. 47)
 Díaz de Vivar y Mendoza, Rodrigo s. El
 Infantado, Herzog von
 Díaz del Castillo, Bernal 265
 Diodor 70
Historische Bibliothek 66
 Dolce, Lodovico 59, 153
 Dolz, Martin 215
 Doody, Margaret 12 (Anm. 3), 32 f.
 (Anm. 3, 7)
 Drake, Francis 117, 122
 Dünne, Jörg 31 f., 76 (Anm. 66), 110
 (Anm. 112), 112 (Anm. 117), 181
 (Anm. 127)
 Dutton, William
The Pilgrim of Casteel 273
 Ehrlicher, Hanno 30, 86 (Anm. 15–16), 88
 (Anm. 23), 94 f., 171
 El Infantado, Herzog von 195
 Enríquez de Zúñiga, Juan 267
Semprilis y Genorodano 21 f., 37, 68
 (Anm. 35), 169, 195–199, 202–
 204, 227, 249
 Epikur 192
 Erasmus von Rotterdam
Adagia 127 (Anm. 174)
De pueris instituendis 63 (Anm. 19)
 259
 Ercilla y Zúñiga, Alonso 195
 Everaerts, Jan 134
 Ferdinand III. 182
 Ferdinand von Aragon 256
 Feria, Herzog von s. Suárez de Figueroa y
 Córdoba, Gómez
 Fernández de Castro y Andrade, Pedro 82,
 91, 172
 Fernández de Híjar y Heredia, Juan
 Francisco Cristóbal 157
 Fernández de Navarrete, Pedro
Conservación de monarquías 199
 Fernández de Oviedo, Gonzalo
Historia general y natural de las Indias
 167
 Fernández Marañón, Pedro 82
 Fernández Palencia, Alfonso 86 (Anm. 15)
Flores y Blancaflor 37, 60, 260

- Francés de Urritigoyti, Lorenzo 225
 François I. 62
 Fray Alonso de Soria
Historia y milicia cristiana 87
 Fray Enrique de Mendoza
El privado cristiano 199
 Fray Jaime de Alcalá
Caballería Christiana 87
 Fray Lamberto Novella 215
 Fray Luis de León 206
 Fray Thomas del Romeral Vázquez 231,
 233 (Anm. 304)
 Funes de Villalpando, Francisco Jacinto 267
Escarmientos de Jacinto 21, 38, 151,
 219–224, 238, 249, 251, 253, 255,
 266
 Galindo, Beatriz 190
 Garcilaso de la Vega 54 (Anm. 61), 163
 (Anm. 65), 260
 Giraldi Cinzio, Giambattista 60 f., 69, 254
 (Anm. 362)
 Gómez Tejada de los Reyes, Cosme 227,
 267
Entendimiento y Verdad 21 f., 37, 206–
 215, 228, 249, 251, 256
León prodigioso 22, 37, 206–215, 249
 Góngora y Argote, Luis 89–91 f. (Anm. 26,
 29), 127
Soledades 101 f., 267 f.
 González-Barrera, Julián 31, 161 (Anm. 55)
 González D'Avila, Gil 199
 González de Barcia Cavallido, Andrés 231
 González Rovira, Javier 29, 37, 83, 224,
 234, 241 (Anm. 320)
 Gracián Dantisco, Antonio 157
 Gracián Dantisco, Tomás 92
 Gracián de Alderete, Diego 259
 Gracián y Morales, Baltasar 267
Agudeza y arte de ingenio 186
El Criticón 21, 37, 216–230, 237, 249
 Guardo, Juana 91
 Guevara, Antonio
Relox de príncipes 205 (Anm. 210)
 Guzmán, Álvaro 82
 Guzmán y Pimentel Ribera y Velazco de
 Tovar, Gaspar 162, 199 (Anm. 187)
 Hahn, Jürgen 86 (Anm. 13–15)
 Heliodor von Emesa 11, 17, 20, 24, 27, 31,
 37, 39, 100, 132, 172 f., 190, 225, 260
Aithiopia 12, 18, 23, 25, 32, 34 f., 56–
 79, 129 f., 137, 139 f., 145, 153,
 158, 161, 174–176, 184, 187,
 201 f., 210, 214, 230, 236, 247,
 251, 253, 261, 266, 270
 Hernández de Villaumbrales, Pedro
El Caballero del Sol 87
 Homer 17, 122, 124 f.
Ilias 127 (Anm. 173)
Odyssee 59, 69, 126, 141, 147
 Horaz 231
Poetica ad Pisones 17 (Anm. 12), 141
 Huet, Pierre Daniel 11 f., 32, 61, 71
 (Anm. 45), 253 (Anm. 359)
 Hurtado de Mendoza, Diego 152
 Ignatius von Loyola 265
 Illesca, Damian Joseph 231
 Isabelle von Valois 157, 265
 Joanot Martorell
Tirant lo Blanc 260
 Johann Joseph von Habsburg 225
 Juan Manuel
El conde Lucanor 253
 Lipsius 137 (Anm. 213)
 Karl V. 98, 117, 265
 Kolumbus, Christoph 256
 Lasso, Pedro 58
 Lastanosa, Vincencio Juan 224, 226
 Latour, Bruno 15 (Anm. 6 f.)
Lazarillo de Tormes 248, 262
 Leganés, Marquis von s. Mexía Felípez de
 Guzmán, Diego
 Lemmes, Lievin 137 (Anm. 213)
 Lemos, Graf von s. Fernández de Castro y
 Andrade, Pedro
 Leo I 137 (Anm. 213)
 Lerma, Herzog von s. Sandoval y Rojas,
 Francisco
 Longo, Joseph 226
 Longos
Daphnis und Chloe 32, 34, 58
 Lope de Vega y Carpio, Félix 18, 79–101,
 168, 170, 190, 215, 267
Amor con vista 195
Arcadia 85, 89 f. (Anm. 29), 100
 (Anm. 68), 127 f., 170, 257, 265
Arte nuevo de hacer comedias 122
 (Anm. 158), 141 (Anm. 7), 171
Circe 256
Dama boba 78, 140
Doncella Teodor 131, 140 (Anm. 7)
Dragontea 92, 100 (Anm. 68), 117
 (Anm. 134), 122, 130 (Anm. 187)
El Gran Duque de Moscovia 201
Filomena 93, 256

- Hermosura de Angélica* 92
Licenciado Tomé de Burguillos 186
Novelas a Marcia Leonarda 49, 132, 254, 256 f.
Peregrino en su patria 12, 16 f., 21, 23–25, 27, 34 f., 37 f., 42, 55
 Anm. 64), 80–140, 145, 149, 157, 160 f., 172–177, 180, 184, 189, 213 f., 224, 227, 234, 238, 248, 251, 255, 258, 261, 266, 268
 (Anm. 404), 270
Rimas 92
Viuda valenciana 256
 López de Hoyos, Juan 169
 López de Zúñiga y Sotomayor, Alonso 170
 López Pinciano, Alonso 16, 24, 79, 124, 139 f., 179
Philosophía antigua poética 69, 74–77, 115 (Anm. 127), 122, 241–243
 Loubaysin de Lamarca, Francisco
Don Henrique 21 f., 38, 68 (Anm. 35), 151, 164–169, 238, 249 f.
 Louis de Lorraine 164 f.
 Louis XIII. 152 (Anm. 32)
 Lozano Sánchez, Cristóbal 267
Persecuciones de Lucinda 21 f., 38, 151, 215–220, 230, 238, 249 f.
 Lugo y Dávila, Francisco
Novelas morales 254
 Luis de Bavía
Historia pontifical y católica 201
 Luján, Micaela 82 (Anm. 5), 89, 91, 99
 Macedo, Francisco 207, 213
 Makrembolites
Hysmine und Hysminias 34, 59
 Malón de Chaide, Pedro
Conversión de la Magdalena 259
 Margarete von Österreich 90 f., 95, 122, 191
 Margarete von Valois 248
 Marguet, Christine 38, 215
 Maria Anna von Österreich 199 (Anm. 187)
 Maria Anna von Spanien 182
 Marie Louise von Orléans 230, 232
 Mariño de Lobera, Pedro 167
 Marquis von Sarria, Priego y Montalbán s. Fernández de Castro y Andrade, Pedro
 Martial 136 (Anm. 210), 199, 231
 Martínez Siliceo, Juan 265
 Mendes-Nasi, Familie 153
 Menéndez-Pelayo, Marcelino 34 f., 155
 Mexía Felípez de Guzmán, Diego 221
 Mexías, Pedro
Silva de varia lección 267
 Micas, Juan s. Mendes-Nasi, Familie
 Montalvo, Garci Rodríguez
Amadis de Gaula 140, 260, 263, 265
Sergas de Esplandián 265
 Montemayor, Jorge
Diana 54 (Anm. 61), 140, 157, 188
 (Anm. 150), 260–264
 Mouchemberg, Ancelot-Mathias
Seconde partie de l'Argenis 152
 Nasi, s. Mendes-Nasi, Familie
 Nebrija, Elio Antonio 86 (Anm. 15)
 Neruda, Pablo 164
 Nevares Santoyo, Marta 256
 Nochera, Herzog von s. Carafa Castrioto y Gonzaga, Francisco María
 Núñez de Castro, Alonso 208
 Olivares, Graf von s. Guzmán y Pimentel Ribera y Velazco de Tovar, Gaspar
 Ordóñez de Ceballos, Pedro
El viaje del mundo 88 (Anm. 24)
 Ortiz Melgarejo, Antonio 82
 Osorio, Elena 100 (Anm. 66)
 Oudín, César 58
 Ovid 133 f., 136 f., 231
Fasti 123, 125
Metamorphosen 128 (Anm. 177)
Tristia 155, 261, 266
 Palmireno, Juan Lorenzo
Tratado del estudioso cortesano 157
 Parada, Pablo 225
 Párraga Martel de la Fuente, Francisco
Liseno y Fenisa 21, 37, 68 (Anm. 35), 151, 230–235, 249 f.
Pedro de Urdemalas s. Viaje de Turquía
 Pellicer de Ossau Salas y Tovar, José 58, 152
 Pereira, Francisco 153
 Pérez, Gonzalo
Ulyxea 130 (Anm. 187)
 Pérez de Montalbán, Arturo 230
 Pérez de Montalbán, Juan 186 f., 190, 215
Sucesos y prodigios de amor 189
 (Anm. 152)
 Pérez de Pineda, Francisco 231
 Peyton, Myron A. 27 f., 80, 89 (Anm. 28)
 Philipp II. 91, 98, 100, 117, 130
 (Anm. 187), 157, 265
 Philipp III. 90–92, 95, 100 (Anm. 68), 115
 (Anm. 130), 122, 130 (Anm. 187), 191, 267

- Philipp IV. 161, 220, 225
 Pigna, Giovan Battista 61 (Anm. 10)
 Piña, Juan 82, 89
 Plato 63, 128 (Anm. 180), 137, 170, 213
 Gorgias 63 (Anm. 17), 259
 (Anm. 375)
 Politeia 63 (Anm. 17), 259 (Anm. 375)
 Plazenet, Laurence 18 (Anm. 16), 59
 (Anm. 6), 65 f., 267 (Anm. 403)
 Plutarch 70
 Parallelbiografien 66, 73
 Poliziano, Angelo 158
 Miscellanea 57
 Polydor Vergil
 Proverbiorum Libellus 127
 Pontano, Giovanni 73 (Anm. 74)
 De sermone 64 (Anm. 25)
 Portillo y Cardos, Alonso 231
 Quevedo, Francisco 82, 91
 El Buscón 262 (Anm. 387)
 Quijada de Reayos, Juan
 Doctrina del arte dela caualleria 265
 Quintana, Francisco 267
 Experiencias de amor y fortuna 13, 21,
 37, 42, 151, 185–195, 238, 249–
 251, 266, 268
 Hipólito y Aminta 21, 37 f., 42, 68
 (Anm. 35), 149, 169, 185–196,
 228, 230, 238, 249–251
 Quintana, Jerónimo 186
 Quintilian 73 (Anm. 54), 192
 Institutio oratoria 87 (Anm. 21)
 Ramírez de Haro, Diego 190
 Ravisius Textor
 Officina 113 (Anm. 124), 131
 Núñez de Reinoso, Alonso 267, 272
 Clareo y Florisea 13, 21, 34 f., 39, 59,
 88, 151–156, 179 (Anm. 125),
 237, 249, 260
 Ribeiro, Bernardim 152
 Richelieu (Armand Jean du Plessis) 164,
 267 (Anm. 403)
 Sá de Miranda, Francisco 152
 Saavedra Guzmán, Antonio
 El peregrino indiano 88, 134
 (Anm. 205)
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo 83, 89
 Sandoval y Rojas, Francisco 91 f., 99, 115
 (Anm. 130), 170
 Sarria, Priego und Montalbán, Marquis s.
 Fernández de Castro y Andrade, Pedro
 Saumaise, Claude 32
 Scaliger, Julius Caesar 61 (Anm. 10), 69 f.
 Selim II. 153
 Sendebarr 253
 Seneca 134 f., 192, 225, 231
 Ad Lucilium 17 (Anm. 12)
 De beneficiis 207, 209
 Silva, Feliciano 152
 Silva, Enrique s. Aguiar y Acuña, Antonio
 Soria Galvarro, Hernando 82
 Speroni degli Alvarotti, Sperone 61
 (Anm. 10)
 Statius, Publius Papinius 158
 Straparola, Girolamo 254 (Anm. 362)
 Suárez de Figueroa, Cristóbal
 El pasajero 254, 258
 Suárez de Figueroa y Córdoba, Gómez 162,
 199
 Suárez de Mendoza y Figueroa, Enrique
 Eustorgio y Clorilene 15, 21 f., 37, 68
 (Anm. 35), 169, 199–206, 214,
 230, 238, 249 f.
 Süleyman I. 153
 Tasso, Torquato 16, 24, 75 f., 102, 122,
 179, 241
 Discorsi 61 (Anm. 11), 69, 124–126
 Gerusalemme Liberata 116
 (Anm. 133)
 Tatios, Achilleus 11 f., 17, 20, 37, 40, 132,
 155, 237, 240, 272
 Leukippe und Kleitophon 32, 34, 58,
 88, 152, 230
 Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel 36, 38, 41
 Tejada Páez, Agustín 83
 Thomas von Aquin 64, 137
 Thriverius, Jeremias 97 (Anm. 57)
 Timoneda, Juan
 Patrañuelo 60, 255
 Tirso de Molina
 Deleytar provechando 230
 La fingida Arcadia 160
 Torres Guerra, José Bernardino 20
 (Anm. 20)
 Traninger, Anita 72 (Anm. 49), 156
 Valdivielso, José 186, 190, 207
 Valerius Maximus 198
 Valladares de Valdelomar, Juan
 El Caballero venturoso 88 (Anm. 24)
 Vera, Juan 82
 Vergara, Francisco 58
 Vergil 17, 122
 Aeneis 59, 126, 147
 Eklogen 127 (Anm. 172)

- Viaje de Turquía* 88
Vilanova, Antonio 87 (Anm. 20)
Villalba, Marquis s. Suárez de Figueroa y
Córdoba, Gómez
Villalba y Estaña, Bartolomé
El pelegrino curioso 88
Vives, Juan Luis
De institutione feminae christianae
259
Warschewiczki, Stanisław 57
- Wilhelm V., Landgraf von Hessen-Kassel
273
Wright, Elizabeth 30, 89 f.
Xenophon von Ephesos
Ephesiaka 32, 34
Xuárez de Mendoza, Sebastián 195
Zayas y Sotomayor, María 189 (Anm. 152)
Novelas amorosas y ejemplares 186,
230, 254
Zifar (El caballero) 27, 37, 60

Dem griechischen Roman und insbesondere dem frühneuzeitlichen Abenteuerroman haftet das Bild einer idealisierenden Gattung an, deren schöne und vorbildliche Heldinnen und Helden durch exotische Welten reisen und nach vielen Irrwegen ihren Liebestraum glücklich erfüllen. Die Untersuchung der spanischen *novelas bizantinas*, die an Heliodor und Achilleus Tatios modelliert sind, relativiert dieses eskapistische Genrebild.

Viele der Texte spielen in einer vertrauten europäischen bis iberischen Geografie und verweisen auf die zeitgenössische Realität, in der allerdings nicht das Märchenhafte der *romance*,

sondern eine Atmosphäre der Unsicherheit und Prekarität des menschlichen Schicksals herrscht: eine trostlose Wirklichkeit. Zentral für diese Neudefinition des Musters war Lope de Vegas bislang wenig beachteter Roman *El peregrino en su patria*, der zwischen Einhaltung und Herausforderung des Wahrscheinlichkeitsgebots neoaristotelischer Wirkungspoetiken den Akzent auf die Destitution des Helden legt, der unterhaltsamen Handlungsführung der *Aithiopika* eine eigenartige Dimension ethischer Reflexion verleiht und damit das Profil einer *novela helenizante de peregrinación* auf den Punkt bringt.

ISBN 978-3-515-13790-4



9 783515 137904

www.steiner-verlag.de

Franz Steiner Verlag