

David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, María Manuela Merino García y Juan Ramón Muñoz Sánchez
(coords.), *Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea*,

Madrid, Ediciones Polifemo, 2020, 292 pp.

RAFAEL MALPARTIDA

Universidad de Málaga

rmal@uma.es

<https://orcid.org/0000-0001-8438-9014>

Como indica David González Ramírez en el texto liminar que figura al frente de este libro colectivo, su objetivo principal es la reflexión «sobre la Historia en su sentido totalizador» frente al concepto de ficción literaria en la narrativa áurea, lo cual implica también que se replanteen «otros conceptos de tantas aristas como los de “verdad”, “objetividad” o “tiempo”» (p. 3).

Sea cual sea el flanco desde el que se aborden estas cuestiones, parece evidente, como explica Pedro Ruiz Pérez en el primer capítulo, «*Terra incognita: la invención de la verdad literaria*», de índole teórica y situado muy oportunamente como pórtico del conjunto, «la necesidad de rehuir visiones estáticas y de un idealismo platónico, atendiendo a la dinamicidad de las relaciones entre las distintas caras de la actividad humana, también la in-

telectual y letrada, su consiguiente siguiente de conflictividad, inevitablemente germinada, y una radical historicidad, que atañe tanto a lo específico de cada coyuntura como al entramado ideológico en que hunde sus raíces toda actividad humana en sus manifestaciones sociales» (p. 5). Partiendo de esta premisa, que es la que domina en los quince trabajos reunidos en este libro, Pedro Ruiz Pérez toma como ejemplo, para «el señalamiento de un posible espacio intermedio entre la clásica noción de “historia” y el moderno sentido de la “ficción”», la escritura cervantina, desde que sus *Novelas ejemplares* se sitúan «en el espacio de una literatura en construcción» (p. 6). Con este propósito, convoca en su fértil recorrido los casos, entre otros, de Fernán Pérez de Oliva con su *Historia de la invención de las Indias* y de Alonso de Villegas con su *Flos Sanctorum*: el propio título elegido por el primero es

ya revelador de que las nociones de verdad y ficción tienen aún difusos sus límites desde la propia concepción terminológica, y el segundo introduce en la adición al título una serie de matices que apuntan hacia esa misma indefinición en el terreno de la hagiografía. Se introduce entonces el postulado que me parece más sugerente: el autor plantea una matización (más que una rectificación) de la conocida tesis de Lukács sobre el origen de la novela, invitando a mirar de cerca un trabajo de Ricardo Senabre de 1986 («El público y la constitución del género novelesco») donde señalaba que «más que en la epopeya, lo que se convertirá en la novela encuentra su modelo más cercano en la historiografía» (p. 13). Es el pasaje del *Quijote* donde discuten el cura y Juan Palomeque sobre la veracidad de los libros de caballerías el que lleva a Pedro Ruiz Pérez a decantarse por la explicación de Senabre, dado que «además del cauce común de la prosa, el relato histórico le ofrece a la novela la problematización de esos dos principios interrelacionados, el de la verdad y el de la autoridad, que afloran en las conversaciones de la venta quijotesca» (pp. 13-14). Y se vuelve otra vez, para cerrar el capítulo, al ejemplo cervantino, que en el último epígrafe ilumina la teoría de que «en el conjunto de la novela (y en ello reside su valor fundacional de un género) Cervantes aprovecha las tensiones susci-

tadas con el modelo de la historia y explota lo problemático de estas relaciones para asentar las claves de la novela, en un doble juego de explotación de los paralelismos con la historia y de indagación en sus diferencias», porque no olvidemos, además, que «toda la narración de la historia de don Quijote está sustentada en el hallazgo de un texto» que procede de un historiador, Cide Hamete (pp. 23-24). Es así como el género de la novela «se dirige con paso firme a la exploración de una *terra incognita* donde la verdad de la historia es sustituida por la verdad literaria» (p. 27), según concluye brillantemente Pedro Ruiz Pérez.

El siguiente capítulo, «*Yo soy aquél*: modalidades de la autorrepresentación en el discurso literario y dramático», a cargo de Daniela Capra, parte de las teorías sobre la identidad, los mundos posibles y el discurso compartido, sobre las que ofrece un sólido sustento metodológico. Tras aducir oportunamente los ejemplos de Andrés de Claramonte (la obra dramática *El Infante de Aragón*), Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (*La sabia Flora Malsabidilla*, novela dialogada) y Lope de Vega (*La Arcadia*), concluye que mediante la fórmula “yo soy aquél” se aprecia «cómo algunos personajes se presentan y autorrepresentan y llegan a ser narradores de sus propias acciones y habilidades. De esta manera, construyen su identidad y revelan al

oyente la imagen que tienen de sí mismos», así que «en el marco de una creación literaria entendida como mundo posible, la irrupción en un texto de una conocida fórmula mutuada del discurso religioso tiene una fuerza ilocucionaria y perlocutiva notables» (p. 43).

Por su parte, Anna Bognolo se dedica a explorar «El “modo romanzesco”: el difícil camino de la prosa de ficción en el Renacimiento», para lo que realiza un valioso deslinde terminológico a modo de pórtico, de forma que «más que un género hoy se puede definir un modo, o sea una constante del imaginario de la aventura y del contentamiento del deseo, que puede aparecer en obras de géneros distintos» (p. 45). Con este punto de partida, despliega la autora una notable erudición y un abundante conjunto de notas historiográficas en busca de determinar qué es la forma renacentista del *romanzo*, «discutida, combatida y al final abandonada» (p. 47). Repasa así las opiniones de Hempfer y Javitch a propósito del *Orlando Furioso*, la decisiva irrupción de Sberlati para analizar las poéticas, la eficaz labor de Jossa para evitar la oposición tópica entre Ariosto y Tasso, y la ampliación de miras que efectuó Sacchi para explicar el doblete *épica/romanzo*, entre otros hitos históriográficos. Este recorrido aboca finalmente a la escritura cervantina, ya que «el conocimiento de las discusiones del *Cinquecento* italiano sobre los *romanzi* nos

puede ayudar a comprender la poética de Cervantes y la historia de los géneros narrativos en España y en Europa» (p. 60), labor que está por hacer a pesar de la indudable utilidad que tendría conectar la obra de Ariosto y Cervantes para afinar la historia de las formas de la novelística occidental y percibir así, en la estela de Ariosto, «la línea que une Cervantes con Fielding, Sterne, Dickens, Scott y la novela moderna» (p. 61).

A continuación, Julia Navarro Hermoso se adentra en «La mimesis creativa de Silva y el curioso caso de las *Sergas*», empezando por señalar el éxito del ciclo novelesco al que quisieron sumarse Páez de Ribera, Juan Díaz y el protagonista del capítulo, Feliciano de Silva, en el momento en que hay dos tendencias bien separadas, la moralista y la imaginativa o libre. Se explica así cómo el autor se inscribe en esta última, repasando la concepción de la magia, la presencia de ínsulas extraordinarias y el origen libreresco del conocimiento mágico, epígrafes con los que articula sus reflexiones. Esto le permite apostar por la concepción creativa del ciclo novelesco, frente a la idea de que esos elementos maravillosos son una «mera *amplificatio*, como se había venido estudiando hasta hace relativamente poco tiempo»; en cambio, «se trata de obras muy ricas ficionalmente que, todavía en la actualidad, continúan ofreciendo nuevas vías de estudio» (p. 78).

María Carmen Marín Pina, bajo el título de «Divisas ciegas e identidad en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea», continúa por la senda del género caballeresco y se encomienda a explicar la función de las divisas en relación con la identidad, aludiendo a plumas y mariposas, pena y atrevimiento amoroso, agua y joyeles mágicos, que conforman la estructura interna del sugerente capítulo. Concluye así que para el lector de la época era todo un reto, ante el género de las empresas, «interpretar su significado a partir del simbolismo encerrado en sus figuras y colores. El público coetáneo sin duda se sentía muy atraído y familiarizado con ellas y así lo evidencian también las relaciones de torneos y fiestas caballerescas de la época, que registran su uso sistemático hasta bien entrado el siglo XVII» (p. 92).

Cerrando el grupo de capítulos dedicados a los elementos caballerescos y sus cruces e hibridaciones, Juan Luis Fuentes Nieto se adentra en «Ecos caballerescos en *La crianza bien lograda* de Alonso de Castillo Solórzano», donde incide en la superposición de «ciertos patrones temáticos, estructurales o intertextuales» (p. 95). El ejemplo en que se centra es una de las novelas incluidas en las *Fiestas del jardín* del autor vallisoletano, con el objetivo de evidenciar el ejercicio de reescritura que representa, en particular del *Amadís*. De este modo, «en un contexto de cambio de

paradigma en favor de una literatura de entretenimiento dirigida a una clase burguesa en ciernes, Castillo supo adaptar a las exigencias de la narrativa breve, el anadimaje argumental, así como alguno de los motivos literarios más conocidos, del libro de caballerías más famoso escrito en lengua castellana» (p. 106).

Virando hacia otros parajes novelescos, Blanca Santos de la Morena se acerca a «La religión en el canon pastoril cervantino: *La Diana*, *Diana enamorada* y *El pastor de Fílida*», capítulo en el que a través de abundantes citas con que a menudo remite a las tres obras para exemplificar, concluye que «a pesar del evidente humanismo cristiano que subyace a la ideología pastoril (erasmismo, el sincero intimismo de los conversos, la defensa de los postulados tridentinos), el propio género exige soluciones narrativas y literarias que contravienen los principios religiosos, solo operativos fuera de la arcadia» (p. 122), y en lo que atañe a la práctica cervantina, «tomará otro camino, al permitir la permeabilidad del discurso religioso católico en su *Galatea*» (p. 123), de forma que se establece un hiato entre las lecturas pastoriles de Cervantes y su propia incursión en este ámbito novelesco.

Al género del diálogo, especialmente permeable a la hibridación, de acuerdo con la idea matriz del libro, se encomienda Sara Bellido Sánchez en «El re-

curso del ejemplo narrativo en los *Coloquios* de Baltasar de Collazos». Aunque es el suyo un capítulo más descriptivo que analítico, explica perfectamente que Collazos «demuestra conocer los mecanismos de la narración y se sirve de ella para diferentes objetivos a lo largo de su obra: apoyar una argumentación o dar variedad a la obra y servir de entretenimiento» (p. 136), en especial a través del personaje de Úrsula, con razón destacado como motor narrativo fundamental de los espléndidos *Coloquios*.

A un asunto transversal, «Las metaficciones como episodios en la narrativa del Siglo de Oro (1560-1620)», se dedica Manuel Piqueras Flores, quien analiza el proceso según el cual los textos interpolados en unidades narrativas más extensas se fueron emancipando para independizarse progresivamente en el siglo XVII, llegando incluso «a poner la prosa de ficción a su servicio» (p. 150). Para determinar este hito, los ejemplos aducidos son, entre otros, la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, la *Diana* de Jorge de Montemayor, la *Arcadia* de Lope de Vega, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y las numerosas interpolaciones de historias en el *Quijote*, que muestran un muy diferente grado de integración respecto al hilo del relato, sin olvidar el *Quijote* apócrifo. Se trata, por tanto, de un recorrido extenso por la metaficción y el recurso del relato

intercalado en las principales obras del período acotado.

En esta línea, concretando con el caso de «Lope, Bandello y las novelas para Marcia Leonarda», Guillermo Carrascón parte «de la premisa de que su naturaleza de ficción y sus mecanismos de ficcionalización, condiciones de su adscripción genérica, constituyen parte integrante de la apuesta de Lope, quien insiste en ello desde todas las perspectivas posibles, y en concreto muy vistosamente en el discurso metaliterario que entabla en buena parte de los segmentos que conocemos como digresiones» (p. 151). Con tan sugerente propósito, el autor estudia la llamada *poética de la interrupción* en la obra de Lope y termina refiriéndose incluso a una *poética de la oralidad*, «perfeccionada sobre la falsilla de la experiencia polifónica que madura Lope con la comedia nueva para elevar un género humilde y no menos nuevo, como era la novela breve, a la categoría de práctica cortesana» (p. 166).

Sobre Lope versa también el capítulo de Daniele Crivellari, titulado «Trama y urdimbre, vida y literatura: Belardo y Belisa en cuatro comedias del destierro de Lope», donde traza una conexión entre vida y literatura a partir de la idea de que «las circunstancias vitales del Fénix de los Ingenios y sus obras se funden en un tupido tejido bio-bibliográfico en el que no siempre es posible discernir de manera nítida trama y urdimbre» (p. 167), hasta el

punto de que llega a referirse a todo un «proceso de autoficcionalización» (p. 186). Aunque se trata de un trabajo que se funda sobre todo en textos dramáticos, el autor se apoya en la parte introductoria en textos narrativos de Lope donde emplea fórmulas análogas para entreverar su biografía.

María José Alonso Veloso contribuye con un capítulo sobre «*La Censura contra Morovelli atribuida a Quevedo: noticia de una versión más extensa*», en el que da cuenta del texto editándolo a partir de un nuevo manuscrito de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, más extenso que los otros siete que ha cotejado la autora, de forma que «mantiene en lo sustancial la argumentación y el vituperio sostenido contra Morovelli, pero basa su amplificación en un comentario más detenido de los argumentos esbozados por el sevillano contra el *Memorial* quevediano, que implica la inclusión de erudición y anécdotas adicionales, la cita directa de algún pasaje del opúsculo de Morovelli y la mención explícita de Quevedo, para defenderlo, en cuatro ocasiones» (p. 190), de ahí que sea el punto de referencia fundamental para futuros estudios sobre el opúsculo.

Con el título de «Obras de ingeniería e ingenieros en las novelas cortas del XVII: de la realidad a la literatura», Isabel Colón Calderón despliega un erudito recorrido por las alusiones a la ingeniería que hay en

nada menos que 18 de las 44 colecciones de novelas cortas analizadas, lo que demuestra la atracción que se sentía hacia la técnica y, en particular, hacia «la capacidad de invención» (p. 235), interés que decayó a lo largo de la centuria, una vez que se integraron esas obras de ingeniería a la vida cotidiana.

A «*La traducción perdida del Decamerón en castellano: nuevas aportaciones crítico-textuales*» se encomienda David González Ramírez, que señala que dicha traducción medieval «ha sufrido una historia de marginación y nunca se ha logrado editar, por las dificultades intrínsecas que plantea su lagunosa y problemática transmisión» (p. 241). En su deslumbrante ejercicio de *collatio* externa, se fijan los límites entre las certezas y las incertidumbres que existen sobre el arquetipo perdido. Pero no solo ofrece algunas muestras de su cotejo de testimonios, sino que aporta hipótesis sobre el autor de la traducción y la datación, así como explica los desajustes que se producen en la distribución de los relatos y la reordenación que se da en la *cornice* (en uno de los dos testimonios: el incunable). Se trata, por tanto, de un jugoso adelanto de la edición que prepara, la cual, a pesar de la compleja labor que requiere, se basa en «una serie de elementos fehacientes para aproximarnos a su fisonomía» (p. 270).

En el último capítulo del libro, Alicia Yllera Fernández se ocupa de «*Cette merveille de son sexe. Recepción de María de Zayas en Francia*», excelente ejercicio de comparatismo que parte de un recorrido general por la recepción de la novela corta en la literatura gala, cuando se produjo una auténtica edad de oro de la influencia española, desde las primeras traducciones en el siglo XVII (incluidas las que se efectuaron a otras lenguas, como el inglés o el alemán, a partir del francés) hasta el ejercicio de *imitatio* de Molière en *L'école des femmes*, que sigue el modelo de *El prevenido engañado* de Zayas, o el de *Les Illustres Françaises*, colección de novelas cortas ya del siglo XVIII, cuya principal novedad «radica en haber aplicado sistemáticamente un procedimiento que ya aparecía parcialmente en María de Zayas», consistente en que «solo las mujeres son narradoras y un personaje del marco cuenta su propia historia» (p. 282). Eso sí, como concluye la autora, a pesar de la impronta de la escritora madrileña, «los autores franceses dieron a menudo a sus novelas un tono más moralizante, suprimieron los aspectos más “atrevidos” y, sobre todo, prescindieron de su mensaje feminista» (p. 285).

En definitiva, el diseño de la colectánea permite un magnífico adentramiento en las formas de la narrativa áurea que promete su título, desde los libros de caballerías, el diálogo, la novela corta o las

traducciones. Ofrece así un cabal conocimiento sobre las maneras en que la narración, entre historia y ficción, encaja en muy variadas estructuras textuales de lo que hemos venido a llamar *Siglo de Oro* de la literatura española. Pero no solo aporta una suerte de teoría de la narrativa áurea en español, atendiendo a su espectro cronológico, sino que traza valiosos puentes con las literaturas en otras lenguas, así que se trata de un libro eminentemente comparatista, apuntalado con vasta erudición y abundante exemplificación de fuentes primarias. Nos hallamos, sin duda, ante una publicación que abre nuevas vías de estudio en el ingente panorama de los modos narrativos en la literatura no solo española, sino europea, de los siglos XVI y XVII