

Valentín Núñez Rivera
Cervantes y los géneros de la ficción
Madrid, Sial / Prosa Barroca, 2015, 346 p.
ISBN 978-84-15746-61-4

Daniel Fernández Rodríguez
Université de Neuchâtel
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

«Asumiéndolos, renovándolos y aun parodiándolos, Cervantes hizo suyos todos los géneros previos de la ficción novelesca, que a inicios del xvii habían llegado, con diversa diferencia, a su plena sazón». Así se lee en la frase inaugural y tal es la premisa sobre la que se sustenta este libro, urdido, como advierte el autor en el breve apartado que le sirve de prólogo, con los mimbres de una serie de trabajos independientes en su origen y ahora convenientemente revisados y adaptados al fin propuesto.

Los títulos de las dos partes que lo conforman son al respecto bien elocuentes. En la primera, «Trayectorias y pervivencias», se describen los avatares de dos subgéneros de amplio recorrido: la ficción sentimental (que, en la estela de la caballerescas, brota ya en la Edad Media) y la narración picaresca —de raigambre renacentista—, sin olvidar las colecciones de relatos que siguen modelos italianos. La segunda, «Modulaciones cervantinas», estudia el modo como Cervantes encaja y moldea esos esquemas —y aun otros más cercanos a él en el tiempo, como el morisco, el pastoril y el bizantino— en su obra, «crisol y cifra de los géneros varios de entretenimiento en su devenir renacentista» (14).

De acuerdo con ello, el profesor Núñez Rivera comienza ocupándose de lo que él llama «casos de amores», esto es, de los libros de aventuras sentimentales, en cuya ascendencia confluyen los relatos de caballerías, la tradición italiana de la ficción sentimental (la *Fiammetta* de Boccaccio, la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini) y la poesía de carácter alegórico y amoroso.

El género sentimental, que tiene como prototipo más notable el *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, se conforma como tal en la última dé-

cada del siglo xv, con la publicación de tres obras clave —*Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor*, ambas de Diego de San Pedro, y *Grisel y Mirabella*, debida a la pluma de Juan de Flores—. *Arnalte y Lucenda*, publicada en 1491, constituye, a juicio de Núñez Rivera, «la primera muestra de ficción en prosa original e impresa en España; y junto con sus obras adláteres conforma el primer grupo genérico homogéneo que se edita regularmente y con unas expectativas lectoras organizadas» (41).

Los primeros apartados del libro están dedicados al estudio de estas tres obras. En palabras del autor, todas ellas «atienden a una gramática amorosa unitaria» (22), aunque difieren en el comportamiento tanto de los protagonistas como de los personajes que se entremeten en sus amores, bien para ayudar a resolverlos (caso de amigos, parientes y criados), bien para oponerse a ellos, papel reservado por lo general a los padres o a alguna autoridad. Procedimientos igualmente comunes a las tres obras son el recurso epistolar, el marco narrativo heredado de la *Fiammetta*, con un *auctor* que puede ser narrador y personaje, y el final trágico. Llama asimismo la atención la ausencia de un tercero o una medianera profesional, más teniendo en cuenta el precedente de *Trotaconventos*.

El éxito de las obras citadas conllevó la publicación de las traducciones al castellano de aquellas que les habían servido como modelos y se plasmó además en otras que les sirvieron de continuación. Estas fueron leídas con especial gusto por las mujeres, «porque sus protagonistas lo son igualmente y, sobre todo, porque los autores pretenden advertirlas y escarmentarlas mediante sus ficciones ejemplares de los peligros de las cosas de amor para su condición femenina» (44).

A *Grisel y Mirabella*, que, junto con la *Cárcel de amor*, fue el título más difundido del género sentimental, se le dedica un apartado específico. Pese a su carácter modélico, con un marco discursivo de naturaleza epistolar que rodea la trama argumental y un autor implícito en primera persona, esta obra presenta, no obstante, algunas particularidades. Entre las más significativas cabe citar la ausencia de versos y la peculiar dedicatoria, *Tratado compuesto por Juan de Flores a su amiga*, que hace las veces de proemio al relato propiamente dicho y en la que el autor ofrece la obra a su amada. Pero sin duda la mayor originalidad reside en su estructura narrativa, organizada en torno a tres líneas argumentales, cada una de las cuales genera la que le sigue. Las dos principales son la historia amorosa de Grisel y Mirabella, sorprendidos *in flagrante delicto*, y el pleito o debate posterior que se entabla entre Brazaida y Torrellas para determinar cuál de los dos amantes es el mayor culpable de haber sucumbido a la pasión carnal; la tercera la constituye la suerte final de Torrellas, el vencedor en el pleito, contra el que se juramentan las mujeres hasta darle muerte, por considerarle el culpable de la condena de los dos amantes.

La atención crítica se centra a continuación en *Penitencia de amor*, de Pedro Ximénez de Urrea. La obra, publicada en 1514, aporta al género sentimental una importante novedad: el uso del «diálogo puro como cauce de expresión»

(65). De esta manera, y sin renunciar al recurso epistolar, la fórmula habitual del narrador en primera persona deja paso al modo dramático. En este sentido, puede considerarse como «la primera representante de lo que se ha dado en llamar la descendencia indirecta» (65) de la *Celestina*. Tanto es así que estudiosos tan eminentes como Menéndez Pelayo y Foulché Delbosc caracterizaron en su día *Penitencia de amor* como una especie de híbrido entre la obra de Fernando de Rojas y *Cárcel de amor*: de la primera habría tomado el diálogo y de la segunda, el modelo epistolar. Esto ha llevado a algunos críticos actuales a adjudicarle el marbete de novela dialogada o dramática, o a calificarla de obra semiteatral. Pese a todo, Núñez Rivera insiste en situarla en la tradición del género sentimental, por ser cosas y casos de amores su principal componente. A ello contribuye el hecho de que el propio Ximénez de Urrea la tuvo por un arte de amores, en la línea del *Ars amatoria* de Ovidio, y bajo el molde formal ya señalado de cartas y escenas dialogadas, estas últimas amparadas en la autoridad del *sermo humilis* de Terencio. También, se arguye, porque participa del talante reprobatorio y de la desventura y el castigo ejemplar de los amantes, como cabe esperar en una obra «a medio camino entre el siglo xv y el Renacimiento» (88).

El recorrido por la corriente de lo sentimental concluye con el estudio de *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses. Publicada en 1626, puede considerarse como el último fruto de uno de los modelos fundamentales de la ficción sentimental, la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini, aparecida casi dos siglos antes, en 1444. La obra, que ilustra sobre la pervivencia del género en el Siglo de Oro, mantiene cierta vinculación con la picaresca (narración autobiográfica) y con la bizantina (intercalación de relatos de aventuras, fundamentalmente amorosas). Como principal rasgo diferenciador respecto al libro que le sirvió de guía y patrón, se apunta que «la *reprobatio amoris*, sutilmente mostrada por Piccolomini, regodeándose en las escenas eróticas, es ahora ejemplaridad explícita» (100), y determinada además por una Providencia que rige de modo inexorable el destino del ser humano.

En los tres capítulos siguientes se aborda la impronta y proyección que supuso el *Lazarillo de Tormes*, en cuya génesis, resalta el profesor Núñez Rivera, bien pudo resultar fundamental la magnífica traducción de *El asno de oro* llevada a cabo por López de Cortegana en 1513. Como luego ocurrirá con el propio *Lazarillo*, la obra de Apuleyo vino a remover las aguas de la prosa de entretenimiento, ofreciendo como alternativa a la idealización de los libros de caballerías una visión realista del mundo en la que tenían cabida el hambre, los robos y engaños y aun la crítica social. La asimilación del libro de Apuleyo, que se aprecia ya en *La lozana andaluza* (1528) y las autobiografías de Falqueto y Cingar insertas en una novela de caballerías, *La trapisonada o El cuarto libro del esforzado caballero Reinaldo de Montalbán* (1542), se manifiesta en diversos rasgos que habrán de caracterizar la novela picaresca: primera persona autobiográfica, estructura episódica, inserción de relatos menores o partes integradas dentro del conjunto, etc. De ahí que algunos estudiosos (Bataillon y A. Vilanova entre

ellos) hayan considerado *El asno de oro* como la principal fuente del *Lazarillo*, opinión que el autor del libro reseñado comparte plenamente, y que extiende también al *Guzmán de Alfarache* e incluso al cervantino *Coloquio de los perros*.

Un caso curioso al que se presta particular atención es la continuación anónima del *Lazarillo*, aparecida en Amberes en 1555. Contrariamente a la mayor parte de la crítica, que la tacha de inverosímil y fantasiosa —Lázaro se metamorfosea en atún, trocando así la línea verista por la fantasía alegórica lucianesca—, la obra se valora aquí positivamente por cuanto significó un ahondamiento en el texto original, de manera especial en lo que atañe a la adquisición de las artes del lenguaje por parte del protagonista.

El libro examina también la historia textual del *Lazarillo*, sometido ya desde la edición de 1554 en Alcalá a alteraciones premeditadas, bien por adición de pasajes ajenos al autor, bien por eliminación de secuencias narrativas completas. Contribuyeron a ello diversos factores, como la autoría anónima, la relativa brevedad del texto y la peculiar transmisión de la obra, que, debido a su carácter «pseudo-tradicional o de tradicionalidad escrita» (151), pervive, lo mismo que el romancero, en variantes. De modo que bien puede concluirse: «De quita y pon. Bajo estas dos acciones contrarias ha discurrido en gran medida la historia textual del *Lazarillo*» (156).

La primera parte del libro se cierra con un trabajo sobre las colecciones de relatos, tan abundantes en una época en que todos los géneros de ficción se plantean de un modo u otro la posibilidad de aglutinar textos más breves en su interior. A imitación de los modelos clásicos (las *Etiópicas* y *El asno de oro* sobre todo), e italianos (el *Decameron*), dos son las fórmulas más habituales para insertarlos: por un lado, la integración en una estructura superior; por otro, la articulación mediante diferentes mecanismos relacionales «anudándose a otros cuentos en la idea de conformar una serie más o menos trabada» (161). En el primer caso, el más frecuente, aparece «una trama narrativa suficientemente desarrollada por la acción de variados personajes, precisamente alguno de los cuales cuenta esos relatos dentro del todo» (159). Tras exponer los mecanismos de una y otra fórmula, se traza un breve pero completo panorama de las colecciones de cuentos en la literatura castellana, desde las más antiguas y de influencia oriental (*Disciplina clericalis*, *Calila e Dimna*, el *Sendebâr*), pasando por las colecciones medievales, como *El conde Lucanor*, y las acogidas a la órbita italiana: el delicioso *Patrañuelo*, las *Diez novelas* de Pedro de Salazar, rigurosamente editadas por el propio Núñez Rivera, las *Noches de invierno*, de Antonio de Eslava...

Así hasta llegar a Cervantes, que hizo suyos todos los géneros de la ficción novelesca, y al que están dedicados los siete apartados de la segunda parte de este libro. En el primero de ellos, y luego de una sugestiva introducción sobre el simbolismo literario del loco, Núñez Rivera se propone «tratar de poner en paralelo el tema de la locura en Shakespeare y Cervantes, relacionándolos a ambos con la dimensión festiva o carnavalesca y con la locura paradójica de Erasmo» (187).

Como no podía ser menos, en el caso de Cervantes el estudio se ciñe al *Quijote* y al *Licenciado Vidriera*, que comparten «una característica esencial, puesto que los dos son locos intelectuales» (195). Además, «la locura funciona para ambos como una fórmula de realización personal» (197) que los aboca al fracaso. En cuanto a Shakespeare, se circunscribe el tema a dos de las comedias del período isabelino, *Como gustéis* y *Noche de Reyes*, y a dos de sus grandes tragedias, *Hamlet* y *El rey Lear*. En contraste con las primeras, en las que predomina un tipo de locura festiva, en las segundas afecta a nobles y reyes y va unida al sufrimiento y a la muerte.

La ficción sentimental pervive hasta mediados del xvi, cuando comienza a ser desplazada por la pastoril y la bizantina, pero sus ecos se prolongan y alcanzan a autores como Lope (*El peregrino en su patria*, 1604) o Cervantes. De este último, en particular de la historia de Cardenio y Luscinda (*Quijote*, I, capítulos 23-29 y 36), se ocupa el siguiente apartado. Dicho pasaje, que a juicio de Núñez Rivera constituye un ejemplo del crisol de fórmulas novelescas que conforman el *Quijote*, se debe «en gran medida a la poética de corte sentimental» (207). Como fuentes directas se citan *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores y *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro. Cardenio encarnaría así al amante sentimental, y el relato que el propio personaje hace de su triste historia respondería a una de las convenciones narrativas más identificativas del género, el autobiografismo, lo mismo que la correspondencia epistolar entre los dos amantes o los impedimentos de todo tipo que se han interpuesto entre ellos. En el sorprendente final feliz, un desenlace impensable en la novela sentimental, cabe ver «una deuda con el bizantinismo reinante» en la época del *Quijote* (220).

Le toca el turno a continuación a lo pastoril, género al que Cervantes era tan aficionado (recuérdese *La Galatea*) y que en el *Quijote* trató también con su habitual ironía. Asociado a lo bucólico y a las utopías arcádicas, el tema pastoril está presente ya desde el capítulo 6, con motivo del escrutinio de la biblioteca del hidalgo, en que aparecen la *Diana* y otros volúmenes del género, hasta el 73 y penúltimo de la segunda parte, cuando don Quijote expone sus intenciones de tomar el oficio de pastor. Otro tanto ocurre en las diversas estampas rústicas intercaladas en la trama principal, en el famoso discurso de la Edad de Oro dirigido a los cabreros, que da paso a la historia de Grisóstomo y Marcela, y en el episodio de la cabra Manchada y el relato que de su vida hace el cabrero Andrés (I, 51).

El siguiente tema en salir a la palestra es la relación de Cervantes con el género picaresco. Sobre tan controvertido asunto, Núñez Rivera, decidido partidario de una concepción abierta y no restringida del género, participa de la opinión crítica que sostiene que «Cervantes no se ajustó nunca, pero a sabiendas, con absoluto y orgulloso control de su arte narrativo, al patrón restrictivo de la novela picaresca al modo del *Guzmán*, por más que a partir de 1600 [...] tratara una y otra vez, bajo múltiples y cambiantes formas, de pícaros y de las obras picarescas y su modo de narrar» (240). Esa presencia del pícaro, bien que

no en sentido estricto según el canon impuesto por el *Guzmán*, sino metamorfoseado y de naturaleza oscilante, es la que se rastrea en las sustanciosas páginas de este apartado: el galeote Ginés de Pasamonte en el *Quijote*; Pedro Rincón y Diego Cortado; Carriazo, el protagonista de *La ilustre fregona*, definido por el propio Cervantes como «un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto»; el discurso de Berganza en *El coloquio de los perros*; y algunos personajes de obras dramáticas, como el ingenioso Pedro de Urdemalas en la pieza homónima o Cristóbal de Lugo, de *El rufián dichoso*.

El capítulo consagrado al galeote Ginés de Pasamonte (I, 22), que reaparece en el *Quijote* de 1615 como titiritero ambulante y fraudulento (recordando de este modo, como se apunta en el libro, el buldero del *Lazarillo*), da pie a una serie de interesantes reflexiones acerca de lo picaresco. En primer lugar, la propia figura de Pasamonte, que se presenta ante don Quijote como hombre de letras que ha escrito su propia vida de pícaro. Y en segundo, las insuficiencias que desde el punto de vista de Cervantes lastran la novela picaresca, en particular la falta de verosimilitud que entraña la forma autobiográfica al imponer el punto de vista único del emisor, lo que conduce a un cierto determinismo que contrasta con la «poética de la libertad» cervantina.

El motivo del pícaro a lo divino constituye el objeto de estudio del siguiente apartado, en el que se caracteriza a ese curioso personaje inicialmente abocado a la mala vida que, tras un cambio radical, acaba abrazando el ideal religioso. La posibilidad de la conversión espiritual aparecía ya en Apuleyo y tuvo su apogeo en las comedias de santos del siglo xvii, a las que en cierto modo se apuntó Cervantes, tan amigo de la metamorfosis proteica, con *El rufián dichoso*. En la picaresca, el motivo se concreta a partir del *Guzmán*, cuya conversión y arrepentimiento final se anuncian ya desde los preliminares con el fin de que se pueda entender mejor la peripecia vital del personaje. A partir de ahí, aparece también en otras obras, como por ejemplo en la segunda parte del *Lazarillo* de Juan de Luna (1620); así pues, que «el pícaro permutase en religioso no suponía ninguna anomalía demasiado estridente para nadie» (284)

Se cierra el volumen con una singular exposición de las opiniones vertidas por Quevedo en *La Perinola*, una de sus obras de más aguda crítica literaria. Sobre dos autores en particular: Pérez de Montalbán y Cervantes. Del primero enjuicia muy negativamente sus obras de miscelánea, género entonces tan en boga y que Quevedo abominaba por considerarlo un cajón de sastre donde cabía de todo, y la misma opinión negativa le merecen las novelas de *Sucesos y prodigios de amor*, a propósito de las cuales apostilla que su autor «las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes» (294). Alude, claro está, a las *Novelas ejemplares*, y la razón del aprecio que siente por ellas —y por Cervantes, a quien tiene «como modelo del arte de novelar a la italiana» (309)— muy bien podría fundamentarse en su capacidad para inaugurar —hasta cierto punto, pues no olvidemos que el alcalaíno contaba con algún que otro antecedente— un nuevo género editorial,

el de la colección de novelas, inconexas entre sí y separadas tipográficamente, siguiendo acaso el modelo de los libros de comedias. El de las *Partes* de Lope, de quién si no.

En definitiva, *Cervantes y los géneros de la ficción* constituye una herramienta imprescindible para guiarse por los intrincados vericuetos que conducen a la tan genial como diversa obra cervantina. Pero no únicamente los cervantistas encontrarán en sus páginas disfrute y sustento, sino también todos los interesados en indagar un poco más en los cimientos de nuestra literatura.



