
JUAN PAREDES y PALOMA GRACIA (ed.)

Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales

Granada, Universidad de Granada, 1998, 381 p.

En los artículos del presente volumen las formas narrativas breves medievales son las protagonistas. Inicialmente se pretende buscar algún hilo de unión para este tipo de textos. Pese a algunos intentos de definir las por su función, es la estructura la que nos va a mostrar el camino correcto, y en ella la brevedad es el rasgo compartido a partir del cual se va a poder fijar una retórica y una estética. De este modo, el tratamiento de la narración va a estar condicionado por la brevedad característica de estas formas. Los artículos que forman el presente volumen son:

Andrés Soria, en “Textos breves cómicos (Facecias y Agudezas del XIV al XVI)”, aborda un género usualmente poco tratado en las historias de la literatura, como es el de la facecia. Tras describir un problema común a este tipo de textos, su difícil encuadre y definición como género independiente con características propias, hace un breve recorrido por su fortuna entre los siglos XIV y XVI, concluyendo que es un género muy unido al humanismo y que llega hasta la Península a través de la Corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles.

Alan Deyermond, en “Narrativas abiertas y narrativas cerradas en la poesía medieval castellana”, se centra en un apartado olvidado en la crítica literaria: la conclusión de los poemas. A partir del estudio de Paredes Núñez sobre el cuento y sus finales, Deyermond desarrolla una idea no contemplada por aquél: la estructura del cuento —aplicada sin problemas para hablar de poesía— puede ser tanto abierta como cerrada, dependiendo de la ambigüedad que suscite su lectura. En concreto, analiza *Los milagros de Nuestra Señora* y algunos romances a partir de sus finales. Su análisis demuestra que la teórica división entre final abierto y final cerrado no es tan hermética como podría pensarse. Por ejemplo, en los *Milagros* comprueba —siguiendo la teoría de Cacho Blecua— que es muy común que el final cerrado pueda abrirse de otras maneras, como dar una lección moral conclusiva. Lo mismo sucede en los romances. Estudia *El prisionero*,



Blancaniña o *Gerineldo* y su conclusión es clara: finales abiertos o cerrados totalmente hay muy pocos, en la mayoría de casos se mezclan ambos y este es uno de los factores que hace singularmente atractiva esta narrativa.

Isabel González, en “La *Vita Nuova*, ejemplo de *prosimetrum* medieval”, aborda la obra de Dante, destacando su gran complejidad, que se aprecia empezando por el propio argumento, ya que no sólo es una obra de autobiografía amorosa sino que razona sobre la naturaleza del amor. También se aprecia complejidad en la mezcla de prosa y verso, realizada a conciencia, ya que la poesía es anterior y la prosa sirve como marco para la historia y para comentar las poesías (escogidas éstas por el autor para mantener el hilo de la narración). Así, la obra se convierte en un ejemplo de *prosimetrum* medieval que supera a sus antecedentes Boecio o Marciano Capella. La prosa y la poesía fluyen a lo largo de la obra alcanzando cotas realmente insuperables (como los poemas que lloran la muerte de Beatriz).

Fernando Carmona, en “El *lai*: narración corta y narración lírica”, analiza unas formas de difícil definición a través de cuatro ejemplos. En primer lugar, nos habla de los *lai* de María de Francia, que fijan este género de amor idealizado, consiguiendo combinar lirismo y situación narrativa. Aunque el lirismo todavía no es preponderante, sí lo será, en cambio, con Jean Renard —analiza el *Lai de l'ombre*—, que se centra más en los elementos líricos que su antecesora. Podría considerarse como el máximo exponente del *lai*, aunque crea ya un embrión que acabará con el género: el gusto realista, alejado del modelo cortés, que le acercará más al *fabliau*. Esto último se comprueba con otras dos obras, el *Lai d'Aristote* de Henri d'Andeli, definido como “*lai* paródico”, y *La chastelaine de Vergi*, que ya ni siquiera lleva el nombre de *lai* y en el que, pese a tema y estructura coincidentes, el alejamiento total del idealismo ha hecho abandonar este género.

Bernard Darbord, en “Formas españolas del cuento maravilloso”, propone un acercamiento a la obra de un grupo de investigación (“le groupe de recherches sur les *exempla* médiévaux”), *Formes médiévales du conte merveilleux*. Para ello ofrece los principales aspectos por los que se ha dirigido la investigación (el *corpus*, las fuentes...) y ofrece algunos resultados aplicados a los cuentos españoles. En ellos destacan un fuerte asentamiento religioso, la unión de santidad y fuerza maravillosa, y aspectos más concretos como el final feliz, el origen aristocrático del héroe o la fuerte raigambre folclórica.

Juan Paredes, en “El relato genealógico”, artículo completado por un apéndice en el que incluye algunos relatos significativos, trata de este género menor

en la Edad Media. Parte de la premisa fundamental de que la brevedad en este tipo de relatos es consecuencia de su estructura. Se centra en los *Livros de linhagens* y destaca la importancia de la visión que ofrece el “escritor-refundidor” de la historia para elevar o condenar la ascendencia de una familia.

Roger Dubuis, en “Un genre littéraire à la recherche de son identité: la nouvelle, en France, au Moyen Âge”, nos permite apreciar el conflicto de terminologías que circulan en las formas breves, incluso más allá de nuestras fronteras. *Dit, lai, fabliau, chantefable* son analizadas a partir de ejemplos en que se observa lo próximas que están todas estas formas (resumidas como *contes* o *nouvelles*) en cuanto a su estructura. Destaca también la importancia de la brevedad en estos autores, una brevedad que no obedece a la estética sino a razones sociológicas (era lo que podía aceptar mejor el público al que iban dirigidas estas obras).

Mercedes Brea, en “Narrativa breve provenzal”, abarca tanto *novas* (verso) como *vidas* o *razós* (prosa). Las *novas* —de las que apenas tendríamos dos claros ejemplos, las *Novas del Papagai* y el *Castiagilós*— tienen como principal característica el hecho de contar sucesos “nuevos”: un marido (aunque no es el típico *gilós*) acaba engañado por su mujer. De las composiciones en prosa se destaca su conexión con la praxis exegética de la escolástica medieval (en su interés por comentar las obras de los clásicos) y con la poética como tal (con el deseo de sublimar unas composiciones —las de los trovadores— que ya habían alcanzado un estatuto parecido al de las “clásicas”).

Juan M. Ribera Llopis, en “Lectura narratológica de *Valter e Griselda* de Bernat Metge”, destaca tres aspectos importantes: tras un repaso a los principales estudios bibliográficos sobre la obra, analiza su relación con sus modelos (la versión latina de Petrarca y la italiana de Boccaccio). A pesar de ser traducción casi directa de Petrarca, se observan matices que la acercan a la versión de Boccaccio, en los cuales se aprecia su mayor afán narrativo. También se centra en el aspecto tipológico, aceptando la definición de Martí de Riquer del texto como “*novelleta exemplar*” por sus características de *exemplum*, pero matizado por la complejidad textual que exige el lector cortesano al que va dirigida. Sobre la visión que quiere ofrecer Bernat Metge al lector, plantea las dos vías principales: una más trascendental y otra más irónica. Todo esto le sirve para incidir en la mayor relación de la narrativa catalana con la galorrománica (frente a la iberorrománica, que profundiza en el *exemplum* y sus características).

Juan Manuel Cacho Blecua, en “Del ‘*exemplum*’ a la ‘*estoria*’ ficticia: la primera lección del *Zifar*”, aborda uno de los libros medievales que más fortu-



na han tenido en la crítica de los últimos años, a través de la primera lección que dedica el protagonista a sus hijos para adoctrinarlos, analizando en profundidad su estructura y sus fuentes. Destacan sus consideraciones sobre la composición unitaria de la materia con que contaba, elaborada de una manera muy adecuada a su propósito: declarar la importancia de los buenos consejos (cuando tiene que aconsejar a sus hijos, todavía mancebos). La armónica disposición de los ejemplos convierte a este fragmento en uno de los mejor contruidos de toda la obra.

M^a Jesús Lacarra, en “El *Libro de buen amor*, ejemplario de fábulas a lo profano”, se centra en los cuentos insertados por Juan Ruiz e intenta demostrar su gran maestría al adoptar las fuentes de las que derivaban: las fábulas clásicas, los *exempla*, los cuentos eruditos y los cómicos. Más allá de estas divisiones rígidas —aplicadas por los especialistas—, el narrador los fue insertando, siguiendo una práctica escolar muy propia de la época, subordinándolos a la estructura superior de la obra y primando a veces esa dependencia sobre la propia moraleja tradicional del cuento.

Fernando Gómez Redondo, en “Narradores y oyentes en la literatura ejemplar”, expone claramente cómo se va llegando (a lo largo, en especial, del siglo XIII) a la “compleja conciencia narrativa en la que personajes, oyentes y narradores acaban formando parte de una misma dimensión textual” que representarían los personajes de Zifar, Roboán o Amadís. Para ello se ha pasado de una poética recitativa a una poética receptiva en un camino largo pero muy bien estructurado. En un primer momento (en la oralidad de las gestas o de los relatos hagiográficos) el narrador-recitador pretende que el oyente vea y escuche. Poco a poco se le va dirigiendo, llevando hacia el entendimiento, que como finalidad pretenderá conducirle por la intencionalidad del autor. En este punto cobra importancia la segunda etapa (poética receptiva) que se da en el paso de Fernando III a Alfonso X. Ahí se destaca la importancia del narrador como consejero. El punto final se alcanza con Sancho IV, cuando en sus *Castigos e documentos* confunde su papel de rey con el de narrador de los castigos para su hijo. El último peldaño lo dará en el siglo XIV el *Zifar*.

Claude Bremond, en “Postérité orientale d’un *exemplum* de Pierre Alphonse”, realiza un completo recorrido por la fortuna de un ejemplo del *Disciplina clericalis*, el de los dos amigos, que muestra el tema de la generosidad. Además del argumento de cada uno, analiza las diferencias y las novedades principales que aportan las versiones, desde esa primera y la de Boccaccio (incluida en el *Decamerón*), pasando por las historias de Attaf, de Aboulcassem, Anis Al



Galis, Nessim, etc., y acabando con dos cuentos italianos del siglo XIV, en los que se aprecia un notable cambio de perspectiva respecto a los anteriores (mucho más “orientales”).

DIEGO ROMERO LUCAS
Universitat de València

