

Victoria Pineda  
(Universidad de Extremadura)

### **Verdad, ficción y estrategias narrativas: nuevas perspectivas historiográficas**

**D**os estudios publicados en Italia –en 2006 y 2007- vienen a reactivar el interés en el campo historiográfico por una cuestión de antigua raigambre clásica: cómo dar cuenta de la verdad en la escritura de la historia. En el marco de los debates de las últimas décadas acerca de la consideración de las estructuras narrativas históricas como paralelas a las estructuras narrativas ficcionales, las dos obras que aquí presentamos, aun partiendo de presupuestos muy diferentes, ofrecen lo que en mi opinión serían las dos caras de una misma moneda. Por una parte, desde el lado del historiador, el empeño es el de demostrar que el asunto de la verdad, lejos de ser accesorio, es el requisito imprescindible de toda escritura histórica, incluso en la certeza de que en esa búsqueda pueden deslizarse, y de hecho se deslizan, retazos de mentira o de ficción. Por el otro lado, desde el punto de vista de los estudiosos del discurso, el objetivo es el de investigar cómo las estrategias narrativas de la escritura de la historia comparten rasgos esenciales con las de la escritura de ficción. No son dos posturas irreconciliables, sino complementarias: parece claro que la búsqueda de la verdad no es incompatible con el uso de determinados artificios narrativos que la expresen del modo más certero posible. En las páginas que siguen examinaré los que considero los rasgos más sobresalientes de ambas publicaciones, sin perder de vista el hecho de que tanto quien esto escribe como la sede en que aparece este comentario se hallan más ligados al estudio del discurso que a la investigación histórica.

1. **Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milán: Feltrinelli, 2006, 340 pp. ISBN: 88-07-10395-8.**

Los trabajos que componen el libro de Carlo Ginzburg, dieciséis en número, son en su mayoría ampliaciones o reescrituras de ensayos publicados en los últimos veinte años. A pesar de lo heterogéneo de las épocas y los temas estudiados, es posible percibir pequeñas unidades que delatan las preferencias de investigación del autor, ya

sea en cuanto a motivos temáticos o en cuanto a autores comentados: la historia de los judíos, los procesos de brujería, Auerbach, Stendhal. Pero lo que da mayor unidad al grupo de piezas es el nuevo revestimiento, que las ofrece juntas precisamente para resaltar lo que de común hay en ellas, es decir, el propio modo de hacer historia de su autor.

Ginzburg es un grandísimo historiador, pero también es, paralelamente, un grandísimo historiógrafo. Su preocupación por los métodos historiográficos –por los de la investigación pero especialmente por los de la expresión y comunicación de sus resultados-, que ha estado presente en su obra desde los comienzos, se ha vuelto central en los últimos lustros. La oportunidad y novedad de este libro reside, entonces, no sólo en la presentación de datos o historias (por otra parte, ya publicados, como se ha dicho), sino sobre todo en cómo la propia recopilación de los trabajos y el marco desde el que se ofrecen dejan al descubierto una muy trabajada propuesta metodológica. La metáfora que da título al libro vendría a sintetizar esa propuesta. El “hilo” es el de la historia, o mejor dicho, el “del racconto, che ci aiuta a orientarci nel labirinto della realtà” (p. 7), mientras que las “huellas” (aunque las resonancias derridianas del término seguramente no son buscadas, quién sabe si el propio Ginzburg no sería capaz de hallar algunos nexos entre ambos) son las que utiliza el historiador para con ellas levantar su narración. La historia como construcción *a posteriori*, como narración tejida –o hilada- a base de unas huellas cuyo significado sólo se revela cuando el historiador les da sentido: he ahí, a mi juicio, la primera lección primordial de Ginzburg. La segunda es la capacidad de combinar la anterior con una voluntad explícita de no reducir la historia a su dimensión textual y de no privarla de su valor cognoscitivo.

La dedicatoria del primer ensayo, enderezada a Arnaldo Momigliano –uno de los más conspicuos críticos a la postura “escéptica” de Hayden White y otros, que no ven fronteras entre la narración histórica y la narración ficcional- repite de algún modo el manifiesto programático recogido en la introducción al volumen. En esas páginas liminares Ginzburg confiesa abiertamente que la orientación de las investigaciones propuestas en el libro le fue dictada por la necesidad de “aprender del enemigo” (i.e., del “escepticismo postmoderno”) para poder confrontarlo de manera más eficaz. El objetivo de Ginzburg es, pues, el de devolver a la historia el carácter científico que le es propio. Su crítica no niega el componente subjetivo de las narraciones históricas, ni tampoco su carácter de construcción textual, sino las “conclusiones radicales” (p. 9) que se han derivado de esos factores. Desde esa perspectiva, la técnica de trabajo de Ginzburg consiste en la elección de “casos” – más que “ejemplos” o “ilustraciones”- que puedan ayudar a comprender las relaciones entre narración histórica y narración ficcional. Son casos que “pongo una domanda senza fornire la risposta, segnalando una difficoltà irrisolta” (p. 11).

A los conceptos de verdad y ficción Ginzburg quiere adjuntar un tercero, el de

falsedad, tal como enuncia el subtítulo del volumen. Lo falso, lo no auténtico, se distingue de lo ficticio en que es dado y recibido como verdadero. Investigar leyendas falsas, documentos falsos o falsos acontecimientos –inevitables en esta actividad, como casi en cualquier otra- requiere actitudes y estrategias diversas a las que se necesitan para estudiar documentos y acontecimientos verdaderos. Las implicaciones que este nuevo elemento añade al campo tienen que ver con los juegos que se producen entre la verdad y la mentira, en los que, por tanto, el concepto de realidad – y no sólo su representación textual- cobra un significado especialmente relevante.

Este libro es, pues, madurado fruto de la corriente de los microhistoriadores, que, desde hace unos treinta años y originalmente desde Italia (los nombres del propio Ginzburg y los de Giovanni Levi o Simona Cerutti vienen a la mente), proponen un tipo de narración histórica de corte intelectual o cultural que cuenta por menudo aquellos episodios del pasado que, por su carácter intrascendente, marginal o demasiado cotidiano, pasarían inadvertidos para otros historiadores de miras más generales. Esos episodios, interpretados “a escala” y en su debido “contexto” (término clave para los microhistoriadores), se convierten entonces en la cifra del pensamiento, las costumbres o la ideología de toda una comunidad en un momento dado. He hablado de “corriente” y no de “escuela” porque, entre otras cosas, el gupo carece de textos programáticos. No es difícil, sin embargo, reconocer en los microhistoriadores una serie de presupuestos comunes, además del cambio de escala mencionado. Sin duda el más importante es la postura anti-relativista (como se ha mencionado, ellos consideran que autores como Michel de Certeau o Hayden White –representantes de una suerte de neo-pirronismo contemporáneo- *relativizan* el trabajo del historiador al considerar a la historia como una actividad eminentemente retórica), que ha dado lugar a los debates epistemológicos más fructíferos de las últimas décadas dentro del ámbito historiográfico. Sin embargo, lo atractivo (para mí) de estos trabajos se halla –y ésta sería otra característica distintiva- en la admisión explícita de la importancia de los recursos de la narración, de los procedimientos de la escritura histórica, que se convierten asimismo, y en paralelo con los hechos o documentos estudiados, en objeto de reflexión.

A falta de manifiestos, las obras de los propios autores, como demuestra ésta de Ginzburg, se constituyen en modelos prácticos y en repositorio de sistematizaciones y reflexiones teóricas. Comentaré algunas instancias. Tomemos, para empezar, el capítulo primero, “Descrizione e citazione”. En él Ginzburg examina las implicaciones que para la escritura de la historia tuvieron en los siglos XVI y XVII el concepto retórico de *enargeia* (simplificando, ‘vividez en la descripción’) y aquellos usos tipográficos cuyo cometido era el de aislar del contexto general determinados textos parciales y convertirlos en citas. Las conexiones entre descripción y cita se llevan a cabo, con necesaria y ajustada erudición, proponiendo finas lecturas de las preceptivas historiográficas (Robortello, Speroni, Mascardi), y

examinando el contexto intelectual de la escritura histórica de la época (como el debate entre historiadores católicos y reformistas, a la sombra de los autores paganos). El vínculo que Ginzburg traza entre ambos conceptos –que en apariencia nada tienen que ver el uno con el otro– nos ayuda a entender algunas de las estrategias que los historiadores emplean para representar la verdad: la *enargeia*, la capacidad de “poner ante los ojos” –como decían los antiguos rétores– la acción o el objeto descritos, sustituye al testimonio ocular, reproduciendo sus experiencias; y paralelamente, la cita constituye asimismo un testimonio que, proveniente de otros textos o documentos, viene a insertarse en el tejido de la narración histórica.

La mayoría de los capítulos del libro nos sirven para comprobar el procedimiento de la investigación microhistórica, y nos revelan que, por minúsculo que parezca el objeto de estudio, la mirada del historiador, si ha de comprender dicho objeto adecuadamente, se levantará y abarcará regiones amplias e insospechadas. El análisis de un ensayo de Montaigne sobre los caníbales del Brasil (capítulo 3) lo ilustra. El punto de llegada es la conclusión de Montaigne de lo inadecuado de considerar “bárbaros” a aquellos indígenas, primero, por pertenecer a una comunidad diferente a “la nuestra”, con sus propios usos; segundo, porque, confrontándolos “con las reglas de la razón”, “nosotros” superamos en barbarie a los indios; y tercero, porque “ellos” permanecen aún en vivo contacto con la naturaleza y sus leyes. Pero para alcanzar esa conclusión en la interpretación del ensayo, Ginzburg ha delineado un itinerario intelectual que aclara la elección de Montaigne del tema de los caníbales, y en el que serían etapas principales el contexto del llamado manierismo (por más que el término esté hoy superado) y la prevalencia del “estilo rústico”; la atención de Montaigne hacia los detalles y hacia lo exótico, lo novedoso o lo curioso; las *Noctes Atticae* de Aulo Gelio como probable modelo de los *Essais*; o la circulación de varios retratos iconográficos y verbales de algunos jefes indígenas americanos.

Una fascinante indagación (capítulo 8) sobre las fronteras entre ficción e historia, sobre la distinción entre hechos e imaginación, sobre lo que es posible verificar y lo que no, e incluso sobre “ciò che di fatto accade e ciò che vorremmo accadese” (p. 155, citando a Eric Hobsbawm, otro de los debedadores del escepticismo histórico, aunque desde posiciones distintas a las de Ginzburg), es la búsqueda de la identidad de un Israel Bertuccio, personaje al que Julien Sorel, el protagonista de *Le Rouge et le noir*, conoce gracias a la obra teatral de Casimir Delavigne *Marino Faliero*. El propósito de Ginzburg es el de demostrar por qué Sorel –no lo olvidemos, un personaje de ficción– se identifica con Bertuccio –personaje al parecer histórico–. Ginzburg examina las connotaciones sociales que la obra de Delavigne habría tenido en su época y confronta al personaje del drama con su modelo, sacado del *Marino Faliero* de Byron. Stendhal, según interpreta Ginzburg, alude implícitamente –a través de Delavigne– a Byron, que es quien verdaderamente le interesa. Stendhal conocía y estimaba a Byron y se había interesado por su *Marino*

*Faliero*, obra en la que se narran los acontecimientos de la conjura aristocrática que tuvo lugar en Venecia en 1355. Ginzburg recorre el camino que las huellas que el nombre de Israel Bertuccio ha ido dejando a lo largo del tiempo (Bertucci Israello, Bertucci Isarello, Bertucium Israelo, Bertuccius Israel –oscilación que implica la nada banal cuestión de si se trata de un judío o no-), sin renunciar a servirse de los que podrían considerarse dominios de la historia literaria (Shakespeare y Byron, o las fuentes –históricas- de la obra) y de la transmisión de los textos (la censura en un ejemplar concreto de la tragedia de Byron, el éxito de la pieza). El paso de una novela a una obra de teatro –mejor dicho, a dos-, y de ella a varias crónicas, a través de un zigzagueante recorrido por el pasado, nos llama la atención sobre cómo, ya que es importante “distinguere tra realtà e finzione, dobbiamo imparare a riconoscere quando l’una s’intreccia all’altra” (p. 166).

Me referiré más extensamente, por último, al capítulo hace el número trece, “Microstoria: due o tre cose che so di lei”, que es el más largo y el más abiertamente auto-reflexivo del conjunto. En él, Ginzburg, que dice querer dibujar un autorretrato, reconstruye, con elegante erudición, tanto el recorrido del término “microstoria”, como las características específicas de la corriente microhistórica italiana. En la primera parte del capítulo se analizan los nombres y las obras de George R. Stewart (*Pickett’s Charge. A Microhistory of the Final Charge at Gettysburg, July 3, 1863*, 1959), Luis González y González (*Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, 1968), Fernand Braudel (introducción al *Traité de sociologie* de Georges Gurvitch, 1958, en el que habla de “microhistoire” como sinónimo de *histoire événementielle*), Raymond Queneau (*Les fleurs bleues*, 1965), Siegfried Kracauer (*History. The Last Things before the Last*, 1969), Primo Levi (*Il sistema periodico*, 1975) y Richard Cobb (“Zaharoff lecture”, 1976), cuyos usos de la palabra quedan explicitados, tanto por lo que se refiere a cada autor individualmente como por la función que esos usos han tenido en el desarrollo de un todo más amplio.

La segunda parte del estudio define la tarea de la microhistoriografía italiana, así como sus principales propiedades. El arranque del movimiento, a finales de los años setenta del siglo XX, que coincide con el resquebrajamiento de la escuela francesa de los Anales, parte de un deseo de determinados historiadores italianos de rechazar el “etnocentrismo e [la] teleología che caratterizzavano [...] la storiografia” (p. 253) que les había sido transmitida desde el siglo XIX. Pero, a diferencia de François Furet y otros historiadores franceses, que querían también superar la *nouvelle histoire*, vigente desde después de la segunda Guerra Mundial, los microhistoriadores italianos renuncian explícitamente a un objeto de estudio serializado (casi imposible para la historia antigua y muy difícil para la medieval), que excluye la historia de las ideas y la historia política y sólo permite el análisis de elementos no sólo homogéneos (desechando así el estudio de lo particular, de lo anómalo), sino también distorsionados (los documentos, por definición, son producidos por el poder). De

ahí que la estrategia de investigación elegida sea “l’analisi ravvicinata” (p. 254), que Ginzburg explica así: “Ridurre la scala di osservazione voleva dire trasformare in un libro quella che, per un altro studioso, avrebbe potuto essere una semplice nota a piè di pagina” (p. 255).

Las reflexiones autobiográficas contenidas en el capítulo nos conducen inevitablemente a la cuestión de la “narración”, puesto que la tarea del microhistoriador no se limita a reconstruir un episodio individual sino que además debe contarlo. *Guerra y paz*, la novela de Tolstói, parece haber sido uno de los estímulos de la tendencia a escribir la historia teniendo en cuenta a todos los que participan en ella; y los *Exercices de style* de Queneau, un lugar de reflexión sobre las posibilidades y los límites de la narración. Ginzburg insiste en desligar la idea del narrador histórico de ese otro narrador omnisciente de la novela realista, pues, como él mismo recuerda, ésa es solo una de las muchas posibilidades, “come i lettori di Marcel Proust, di Virginia Woolf, di Robert Musil sanno” (p. 256). Así, Ginzburg, al evocar el proceso de escritura de *Il formaggio e i vermi* (1976) –como se sabe, uno de los primeros y más exitosos libros del autor–, recuerda cómo se dio cuenta de que “gli ostacoli frapposti alla ricerca erano elementi costitutivi della documentazione, e quindi dovevano diventare parte del racconto [...] In questo modo le ipotesi, i dubbi, le incertezze diventavano parte della narrazione” (p. 256). La microstoria, entonces, acepta los límites y explora sus implicaciones gnoseológicas para transformarlas en un elemento narrativo (p. 262).

El capítulo concluye con la enésima crítica a otro representante de las posiciones escépticas, en este caso el teórico de la historiografía Franklin Rudolf Ankersmit, por considerar a la microhistoria como una historia de fragmentos inconexos en el que análisis a escala se hace a costa de consideraciones generales. En realidad, según se dijo más arriba, la noción de “contexto” es básica para los microhistoriadores, como Ginzburg deja claro en estas páginas. Por otro lado, es imprescindible no olvidar que los practicantes de la microhistoria son muy conscientes de que todas las fases que constituyen la investigación son construidas y no dadas: “l’identificazione dell’oggetto e della sua rilevanza; l’elaborazione delle categorie attraverso cui viene analizzato; i criteri di prova; i moduli stilistici e narrativi attraverso cui i risultati vengono trasmessi ai lettori” (p. 266).

La portada del volumen reproduce un espléndido trampantojo de los varios que pintó Edwaert (o Evert) Collier. La pintura representa un tablón de madera enmarcado en el que, sostenidos mediante tres correas de cuero horizontales que se sujetan con tachuelas de izquierda a derecha del tablón, se ven diversos objetos, casi todos materiales de escritura, y varios documentos. El realismo de la imagen, la coincidencia de los dos marcos –el del tablón representado y el del propio cuadro–, la familiaridad con que un espectador contemporáneo contemplaría los objetos allí dispuestos, y la naturaleza de esos mismos objetos (libros, folletos, almanaques,

papeles, cartas, una pluma, lacre) nos hace pensar en las complejidades de la historia escrita, en la realidad y en la ficción, en la verdad y la ilusión. Y una errata de la contraportada en la datación de la fecha del cuadro (1730 en vez de 1703, como leemos claramente dentro de uno de los documentos reproducidos en la pintura junto al nombre del artista) nos advierte de que la falsedad o el error están, efectivamente, siempre al acecho.

**2. Clizia Carminati y Valentina Nider (eds.), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Trento: Università degli studi di Trento, 2007, 479 pp., ISBN 88-84-4320-63.**

El conjunto de los trece estudios contenidos en la antología editada por Clizia Carminati y Valentina Nider da cuenta de las complejas relaciones que mantuvieron en el siglo XVII distintas formas de discurso, concretamente la escritura histórica y la narración ficcional, en los ámbitos intelectuales español e italiano. Partiendo explícitamente de los postulados de Hayden White sobre el estatuto de la obra histórica como estructura verbal, –y no necesariamente para corroborarlos, sino para confrontarlos con la idea de “verdad”, eje central de la investigación histórica-, una de las editoras del volumen explica en la presentación la necesidad de acercarse al estudio de las conexiones entre historia y ficción en el ámbito de la cultura europea del siglo XVII, no sólo –parafraseo- por tratarse de un campo hasta ahora descuidado, sino sobre todo porque éstos son los años en que la historiografía y la literatura experimentan, delimitándose recíprocamente, un cambio sustancial en la búsqueda de nuevas relaciones con la realidad y de sistematizaciones teóricas diferentes a las renacentistas. En estos orígenes se hallan, además, “le radici di un dibattito vivo ancor oggi” (Nider, “Presentazione”, p. 7).

El primer mérito del libro es precisamente la elección del tema (objeto de un proyecto de investigación de la Universidad de Trento y de unas jornadas de estudio celebradas en octubre del 2006), pues si bien es cierto que la escritura de la historia obedece a unos códigos retóricos propios, como atestigua la gran cantidad de *artes historicae* del período, también lo es que dicha gramática no es exactamente idéntica a la que gobierna la creación de otros géneros y que, más allá de retóricas y gramáticas, el nudo del asunto reside en las complicadas relaciones entre verdad y ficción. Se agradece, por eso, la lectura de páginas como éstas, que entran con éxito en la disección de cuestiones tan problemáticas. La lectura conjunta de los trece trabajos deja en evidencia de manera muy nítida estas complejidades, siendo la variedad de los casos particulares estudiados y la multiplicidad de acercamientos –variedad y multiplicidad compatibles con la coherencia interna- una de las características más sobresalientes del volumen. Con todo, es necesario precisar que los acercamientos a

los temas examinados no ocultan el punto de vista de los autores de los capítulos, que en su mayoría no profesan de historiadores, sino de estudiosos de la literatura. Por eso no es de extrañar la importancia concedida a cuestiones como el género, la estructura de las obras o las estrategias discursivas de que se sirven los escritores analizados.

El ensayo que abre la colección lleva por título “Historia y ficción en el siglo XVII” y su autor es Carlos Vaíllo. A pesar de lo genérico del título, el trabajo se circunscribe a las letras españolas y propone una clasificación, que parte de “afinidades temáticas y formales”, de “obras historiográficas que se abren a desarrollos narrativos de tipo novelesco o legendario” (p. 21). En dicha clasificación tendrían cabida: a) las narraciones hagiográficas, b) las vidas –contemporáneas, antiguas o bíblicas-, c) las historias y leyendas –en general o por compartimentos geográficos-, y d) la historia satírica –compuesta por una sola obra, la *Olla podrida a la española* de Marcos Fernández, recientemente dada a conocer por el autor de este capítulo-. El caudal de información, aun sin ser exhaustivo, es lo suficientemente abundante como para dar cuenta de la selva de géneros y formas mixtas que convivían en la época. Como cualquier otra, ésta es una clasificación legítima, pero habría sido más convincente de haberse acompañado de una más profunda reflexión teórica que la justificase. Por lo que respecta a los casos de “novelas que den cabida a una parcela de la historia” (p. 20), Vaíllo considera que no son lo suficientemente representativos como para ser analizados, y de hecho considera “impracticable” el estudio “desde la novela a la historia” (p. 36) y niega la idea de una “novela histórica” en el XVII, por ser ésta un producto típicamente romántico.

De otra opinión es Clizia Carminati, la autora de “Narrazione e storia nelle riflessioni dei romanzieri secenteschi”, el capítulo más largo de la colección –pasa de 70 páginas-, en el que precisamente se defiende la necesidad de estudiar la producción novelística del siglo XVII como medio para poder llegar a entender cabalmente la llamada “novela histórica”. A pesar del escollo con que se encuentra el investigador por la falta de ediciones modernas, Carminati ha sido capaz de delinear un ajustado panorama de la narrativa que, a caballo entre lo histórico y lo ficcional, proliferó durante el Seiscientos, y más concretamente, de las opiniones vertidas por los propios autores (y también ocasionalmente por los traductores o los editores) en prólogos, dedicatorias, cartas al lector y otros discursos paratextuales. El análisis se centra en la producción italiana y francesa, y del conjunto de las lecturas de esos textos se desprende una suerte de poética de la “ficción histórica”. Indudablemente las relaciones entre lo verdadero y lo fingido presiden las especulaciones contenidas en dichos textos programáticos. Como ejemplo paradigmático Carminati examina la circulación de las obras de Jean-Pierre Camus, pródigo autor no sólo de textos narrativos ficcionales, sino también, y paralelamente, de cartas liminares. Cuestiones como la verosimilitud, la moción de afectos, los modelos históricos, la inclusión de

oraciones o *conciones* en la narración, el decoro o el uso de *sententiae* o *exempla*, las digresiones, sugen en varios de los textos estudiados, y la autora, muy oportunamente, las vincula con las teorías historiográficas del momento, sobre todo las de Mascardi, cuyas opiniones se difunden profusamente en los últimos años de la década de los treinta a través de una buena cantidad de prefacios. Lo interesante es que dichas cuestiones se debaten para el ámbito de la ficción, y no para el de la historia, de tal manera que la alternativa de Camus es la de construir una narración literaria que imite a la histórica, pero suplantando la verdad con la ficción. Giovan Battista Manzini, Sforza Pallavicino, Giovan Francesco Loredan, Luigi Manzini, Federico Malipiero, Ferrante Pallavicino y Tomaso Tomasi son algunos de los autores cuyas opiniones recoge el artículo. De especial interés es el resumen de la correspondencia de los dos últimos a propósito de la narración de historias bíblicas, una de cuyas piedras de toque es la inclusión de *orationes fictae*, y que, a juicio de la autora, constituye “una tra le più originali discussioni del rapporto tra verità e romanzo e tra storia e narrazione” (p. 63). El artículo se cierra con un interesante análisis de tres documentos –alguno de ellos inédito– que de alguna manera reflejan la discusión sobre la poética de la novela histórica. Se trata de tres cartas: una de Belisario Bulgarini en la que responde a Tommaso Stigliani, quien le había pedido consejo sobre cómo escribir el *Mondo nuovo*; otra del Conde de la Roca, embajador español en Venecia, en respuesta a Giovan Battista Manzini, quien se había ofrecido como panegirista de la corte española; y la tercera, la misiva de Jean Chapelain a Jean-Louis Guez de Balzac sobre su idea de la narración histórica y sus modelos –Tácito y Salustio, en detrimento de Livio, a quien pierden sus *conciones*–, y la necesidad de buscar más lo útil que lo placentero –a diferencia de Quinto Curcio y Guido Bentivoglio, que coloca a la par con Heliodoro y Barclay–.

Eraldo Bellini, especialista en la obra de Mascardi, padre de uno de los más influyentes tratados historiográficos del XVII, es el autor de “Agostino Mascardi: teoria e prassi della scrittura storica (note sulla *Congiura del conte Gio. Luigi de’ Fieschi*)”, trabajo en el que se examina el texto de la *Congiura* (publicada en 1629, siete años antes que el *Arte istorica*) como pieza clave para entender el giro de Mascardi desde la oratoria civil y eclesiástica hacia la historiografía. La introducción al lector, en que se propone un proyecto historiográfico de mayor amplitud que el de la propia *Congiura* –ésta habría sido casi una excusa para mostrar sus ideas sobre la escritura histórica–, es en sí mismo un breve tratado que discute cuestiones como el objeto y los fines de la historia, los modelos imitables, la posibilidad de narrar una acción con sus partes y diversas cuestiones de estilo, como el *numerus* o el uso de *sententiae* y *contiones*. El análisis de los acontecimientos narrados en la *Congiura* coloca, pues, a la obra en el contexto de la teoría historiográfica que representa y que hallará completo desarrollo en el *Arte istorica*. La segunda parte del artículo está dedicada en particular al examen de las *concioni*, los discursos que Mascardi pone en boca de diversos personajes y que

constituyen “una cifra stilistica nettamente marcata” dentro de la obra (p. 124, son siete las oraciones incluidas, por un total de 31 páginas de las 107 que tiene la obra). Si en el *Arte istorica* Mascardi dedica todo un capítulo a la teoría, en la *Congiura* da testimonio de una práctica según la cual los momentos significativos de la narración vienen subrayados por la presencia de *contiones* que, naturalmente, no obedecen las leyes de la verdad sino las de la verosimilitud. El estudio de Bellini lo pone de manifiesto, señalando además las implicaciones afectivas e incluso dramáticas que ofrecen las oraciones, a cuyas palabras se acompañan indicaciones sobre la gestualidad de quien las pronuncia. El artículo concluye con un análisis de las secciones narrativas de la *Congiura*, de las que el autor destaca sobre todo el uso de la *enargeia*, ese “poner delante de los ojos” de los lectores la escena narrada, práctica que también encuentra su correlato teórico en el *Arte istorica*.

En el siguiente ensayo (Agnès Delage, “L’historien comme fiction. Strategies d’auteurs et strategies narratives dans l’historiographie espagnole du XVIIe siècle”) retornamos a la consideración de las relaciones entre narración histórica y narración ficticia. Delage propone lo que ella llama “ficciones de autor”, es decir, las reflexiones que los historiadores ejercen sobre ellos mismos y sobre su tarea para legitimar su autoridad y competencia y su papel político y social –reflexiones “fccionales” en cuanto “projection tout à fait fantasmatique de désirs et d’aspirations” (p. 145)- como prueba de la fuerza de la ficcionalidad en la escritura de la historia. Después de haber estudiado un corpus de unos sesenta historiadores, la autora elige para ejemplificar su análisis las figuras de Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Conde de la Roca, y de Rodrigo Méndez Silva, que tienen en común el haber actuado como turiferarios de la monarquía, pero que difieren por completo en sus concepciones de la historia y sobre todo de la figura del historiador. Para el Conde el acceso directo a los hechos que se quieren narrar es inexcusable y, por ello, el cronista obtiene su autoridad de privilegios ligados exclusivamente a su nacimiento y no a su formación. En cambio Méndez Silva, desprovisto de noble cuna y *parvenu* en el mundo de las letras, construye una ficción de autor que pueda justificar su propio ascenso social, basado precisamente en el ejercicio de la escritura histórica (él había empezado como modesto secretario ayudando al Patriarca de las Indias en la confección de genealogías): es la narración histórica la que legitima al historiador, y no al revés, como en el Conde de la Roca. El historiador de corte –por oposición al historiador erudito- es una figura que también surge de las obras teóricas de Cabrera de Córdoba y Jerónimo de San José, cuyas opiniones analiza asimismo Delage.

Otro historiador español, Juan Pablo Mártir Rizo, es objeto del estudio siguiente, “La *Historia de la vida* de un ilustre romano: Séneca según J. P. Mártir Rizo”, escrito por Lía Schwartz. De las *vidas* que Mártir Rizo escribió sobre diversos personajes, la autora toma, colocándola en la tradición de escritura de biografías de hombres ilustres, la de Séneca (1625), para enmarcarla en un tipo de “género

cortesano” destinado a adular al poder –en este caso en la figura del Conde-Duque- y a proponer como ejemplo de conducta para sus contemporáneos la trayectoria vital del biografiado –en este caso Séneca-. A través de un repaso de las fuentes que pudo haber usado Mártir, Schwartz intenta refutar la teoría según la cual “estas vidas constituyen ‘historias noveladas’ o ‘novelas históricas’”, según había propuesto Menéndez Pelayo, pues lo que al lector de hoy pudiera aparecer como falso o ficticio puede deberse a la observancia de la retórica del género. Así, el atento y cuidadoso examen de las fuentes que lleva a cabo la autora desvela los orígenes directos o de segunda mano que habría usado Mártir para cada una de las dos facetas de la vida de Séneca que le interesa destacar, la de filósofo estoico y maestro y la de tutor de Nerón, y coloca la *Historia de la vida de Lucio Anneo Séneca Español* en su debido contexto. La consideración de estas *vidas* como “historias noveladas”, concluye Schwartz, sería más bien producto “de una proyección anacrónica del paradigma que se impuso [a mediados del siglo XX] en el ámbito de los estudios históricos”, hoy difícilmente atendible.

De asunto paralelo trata el siguiente capítulo. El título del ensayo de Denise Aricò, “Le ‘prosperità infelici’ di Seiano. Note sul tema del favorito nella narrazione di Pierre Mathieu e di Giovan Battista Manzini”, indica la orientación tematólogica y comparatista del trabajo. En este caso es la figura del consejero de Tiberio Lucio Elio Sejano, ejecutado por sospechas de conspiración contra el emperador, la que se analiza según su tratamiento en dos autores del siglo XVII. El correlato contemporáneo es la historia de Concino Concini, noble italiano favorito de la regente francesa María de Médicis (“el Duque de Lerma de la reina” lo llamaban los diplomáticos españoles), y hecho ejecutar por el joven Luis XIII bajo sospecha de traición. Al calor de dichos acontecimientos, Mathieu escribió la obra *Aelius Sejanus* (1617), la cual, en la estela del tacitismo, que había hecho de Tiberio y de Sejano “le maschere tragiche del potere assoluto” (p. 189), dejaba al descubierto a príncipes odiosos y favoritos miserables, en clara alusión a los acontecimientos de París. Aricò analiza la obra deslizándose eficazmente entre los comentarios históricos y las observaciones estilísticas –sobre todo los recursos de “dramatización”, como la oscilación entre los fragmentos narrativos y los discursos directos, o el efectivo uso de las descripciones- que suscita su lectura. La sección sobre Mathieu se cierra con un muy certero análisis de las vías de transmisión de su obra, y del papel que en ella tuvieron tanto la industria editorial como el gusto de la época por las formas literarias breves, lacónicas o “reducidas”, según testimonian la gran cantidad de colecciones o florilegios de máximas, sentencias o “flores” de temas históricos o políticos. La segunda parte del artículo investiga la *Peripetia di Fortuna, ovvero sopra la caduta di Seiano* (1628) de Giovan Battista Manzini. El análisis de Aricò revela cómo a diferencia de la de Mathieu, que era una biografía completa, la de Manzini recoge sólo el episodio de la caída y muerte de Sejano, dando así énfasis no a la narración de sus delitos, sino a

su castigo y expiación. La obrita de Manzini revela, a juicio de la autora del artículo, una escritura en cierto modo mecánica, en la que se pone de manifiesto, sin embargo, “un’inedita contaminazione fra i moduli dell’esercitazione retorica, quelli narrativi del romanzo drammatico e [...] le movenze di una riflessione antropologica del vivere in corte”, todo ello presentado en un estilo lacónico poco frecuente todavía en aquellos momentos, pero también salpicado de momentos dramáticos conseguidos gracias a la intervención directa de los personajes o a las vívidas descripciones de personas o situaciones. Acertadamente la autora vincula este tipo de escritura a otros intereses literarios que Manzini plasmó en sus libros de colecciones de discursos fingidos (*Furori della gioventù*, 1647) y de *progymnasmata* (*Delle meteore rettoriche*, 1652).

El estudio de la representación de un personaje es también el objeto del capítulo que sigue, escrito por Agnès Morini y titulado “Gustavo Adolfo dalla storiografia alla narrazione”. El trabajo repasa la presencia del rey sueco – y sobre todo el episodio de su muerte- en dos obras históricas (Bisaccioni y Gualdo Priorato), un lamento (Luigi Rossi), un panegírico (Graziani) y una carta (Loredano), e intenta explicar cómo las funciones del personaje difieren en cada una de ellas en razón del género discursivo de que se trate y de las diferentes coordenadas ideológicas de los autores. Así, Bisaccioni escribe desde una perspectiva general y católica, mientras que la de Gualdo Priorato es la del testigo directo de los hechos; la obra de Loredano, por su parte, adopta el punto de vista sueco, confrontado, por lo tanto, con el de las fuerzas imperiales. Además de las diferencias, Morini analiza las semejanzas más sobresalientes que pueden hallarse en los textos, y entre ellas destaca la eficacia “dei discorsi di Gustavo Adolfo alle sue truppe, specie prima della battaglia di Lützen” (p. 231), y que a veces aparece acompañada por comentarios sobre los efectos dramáticos del tono o la gestualidad con que se pronuncia la arenga. Resulta interesante la confrontación del episodio en las diversas obras, al que la autora dedica una buena parte del artículo. Como conclusión, Morini subraya la lección política que puede extraerse de la *terribilità* del personaje a la luz de los textos examinados, “giacché tutte le considerazioni sul re svedese, ma pure sui vari principi e capi militari impegnati nella guerra dei Trent’Anni, costituiscono un vero trattato politico” (p. 248), empaquetado en envoltorios retóricos de diseños muy precisos.

La cuestión de las oraciones intercaladas, junto con las conjeturas, es la materia del artículo de Valentina Nider, “Quevedo e *l’Ars historica*: le oraciones e le conjeturas”. Tras un breve repaso de algunos de los tratados historiográficos del siglo XVII que incluyen el tema de los discursos intercalados (Mascardi, Cabrera de Córdoba y Jerónimo de San José) –todos ellos a favor-, y desde el presupuesto de la atención de Quevedo no sólo hacia obras históricas sino también hacia la preceptiva retórica, que la autora explica de manera convincente, el artículo pasa a analizar las *conciones* insertadas en el *Mundo caduco* (1621), los *Grandes anales de quince días* (1621) y la *Primera parte de la vida de Marco Bruto* (escrita en 1634-1635, publicada en 1644), es decir, en

obras que tienen que ver tanto con la historia de los contemporáneos como con la historia de los antiguos. Se escudriñan las particularidades de la transmisión de los textos, que en el caso de los dos discursos del *Mundo caduco* que no tienen como protagonistas a un individuo, sino a una categoría colectiva, es especialmente relevante, por cuanto ambos textos han gozado de una doble circulación: insertos en la obra o exentos, con el título de *Sátira contra los venecianos* (acompañada de un comentario reproducido en numerosos manuscritos según el cual los copistas habrían omitido la “larga historia de las contiendas entre venecianos y uscoques” (p. 262), y habrían preferido limitarse a copiar únicamente la arenga). Junto a estos dos, el *Mundo caduco* ofrece otra tipología de discursos, la de las oraciones contrapuestas, de larga tradición clásica, pero que en Quevedo presentan una asimetría que refleja la preferencia del narrador por una de las dos posiciones. Por su parte, los *Grandes anales* constituyen un magnífico campo de exploración de las conjeturas. La conjetura, cercana a la “malicia” y a la “prudencia”, le sirve a Quevedo para considerar varias hipótesis plausibles sin decidirse por ninguna de ellas abiertamente. Ni que decir tiene que la inserción de oraciones es un vehículo perfecto para la expresión de tales conjeturas. Por último, el estudio de la *Primera parte de la vida de Marco Bruto* revela que ninguno de los ocho discursos en ella intercalados procede de las fuentes utilizadas por Quevedo y son producto, por lo tanto, de un ejercicio de *oratio ficta*. Descuellan entre ellos los famosos discursos puestos en boca de Porcia, la mujer de Bruto (cuya muerte fue objeto asimismo de un tratamiento iconográfico en que con igual sutileza indaga la autora del capítulo), que vendrían a revelar el interés por la figura femenina por parte de estos géneros historiográficos. Así, la oratoria de la Porcia de Quevedo va destinada sobre todo a los afectos, y en ella conviven y se entrelazan lo privado y lo público, de manera semejante a como Georges de Scudéry presenta las *harangues* de sus *Femmes illustres* (1644), todo lo cual favorece la formulación de hipótesis sobre una elocuencia específicamente femenina (también presente, por ejemplo, en la Lucrecia del *Tarquino Superbo* de Malvezzi).

Continuando con el mismo autor, el artículo firmado por Mercedes Blanco, “Experimentación narrativa y conciencia histórico-política en la prosa española del Seiscientos. En torno a *La hora de todos* de Quevedo”, propone una lectura de *La hora de todos* (1635) como ejemplo de obra ficticia que, en una época en que faltan instrumentos teóricos con los que debatir la materia de estado, ocupa ese espacio de reflexión, en un proceso de “politización del campo literario” (p. 294). Según la autora, los dos polos sobre los que se mueve esta reflexión, la narración histórica y el comentario sentencioso, han de ser analizados desde la perspectiva retórica de una misma retórica que ambos comparten. Pero los textos rara vez son capaces de proponer soluciones, limitándose casi siempre a manifestar un profundo escepticismo ante la situación política. Es en ese contexto en el que es preciso entender el tratado de Quevedo, junto con –entre otros– las *Empresas* de Saavedra

Fajardo, *El embajador del Conde de la Roca*, o *El político Don Fernando el Católico* de Baltasar Gracián. Los diferentes “cuadros” que componen *La hora de todos* llevan al lector de unos momentos históricos a otros y de unos lugares a otros, a través de fábulas y parábolas, pero la referencia es siempre el presente. La sátira menipea ofrecía modelos sobre los que trabajar la materia, pero la novedad de Quevedo consiste en incluir, además de juicios y opiniones, la intención de influir en el panorama geopolítico del momento. Desde esta perspectiva y para completar su análisis, Blanco estudia el concepto de *razón de estado* en tanto que ficción, e investiga con detenimiento su origen y sus distintos significados, para llegar a la conclusión de que en la década de los treinta, la idea de razón de estado “interpretada como racionalidad política entra en conflicto, en España, con la conciencia que tienen los escritores y políticos de la inexistencia de una verdadera ciencia del gobierno” (pp. 316-317). *La hora de todos*, como también el *Discurso de todos los diablos*, encarna la visión burlesca de la razón de estado, al mofarse escépticamente de las reformas y los reformadores. La conclusión de Blanco es que es necesario buscar en el texto un significado político que hasta ahora ha pasado desapercibido.

El capítulo de Ramón Valdés cierra esta pequeña trilogía de trabajos dedicados a Quevedo. “La historia en las sátiras menipeas de Quevedo” revisa cómo la materia histórica va penetrando progresivamente en las sátiras quevedianas hasta llegar al *Discurso de todos los diablos* (1628), “perfecto ejemplo de la compatibilidad entre el marco de la ficción fantástico propio de la sátira menipea y el interés por la materia histórica y política” (pp. 327-238). Después de repasar la historia del género, Valdés se ocupa de demostrar cómo algunos de los textos donde mejor volcó Quevedo su preocupación por la historia y la política son precisamente las sátiras menipeas. El análisis del *Discurso de todos los diablos* permite comprobar cómo en este texto ficcional una de las más importantes sedes donde anida la materia histórico-política, abandonando el tono burlesco, son los parlamentos que pronuncian los personajes, objeto de concienzudo análisis por parte del autor del capítulo. La fusión entre el género menipeo y el ensayo histórico se pone de relieve asimismo en ciertos comentarios de teoría historiográfica que de tanto en tanto afloran en el *Discurso*. Tras el análisis pormenorizado del texto, Valdés dedica una sección a lanzar una propuesta sobre una posible –no segura– fuente de la sátira menipea quevediana, aparte de las más obvias de Séneca y Luciano. Se trata de *El banquete* o *Las saturnales* de Juliano el Apóstata, cuyas semejanzas estructurales y temáticas con el *Discurso* quedan al descubierto. A diferencia de Mercedes Blanco, que se preguntaba si los “cuadros” que componen *La hora de todos* no serían “una colección de ejercicios retóricos preparatorios a la escritura o incluso a la charla política” (p. 323), como parece desprenderse, entre otros factores, del uso de discursos directos llenos de “atractiva elocuencia” (p. 324), Ramón Valdés opina que en el caso del *Discurso de todos los diablos*, no se trataría de “un amor puramente estético por la paradoja ni de meros

ejercicios retóricos u oratorios alejados de la realidad con los que demostrar la capacidad de argumentar *in utramquem partem*, sino del planteamiento crítico y especulativo de la historiografía y la doctrina política basada sobre ella” (p. 365).

En el capítulo que sigue, “Girolamo Brusoni storico e narratore”, Lucinda Spera examina la novela *La Fuggitiva* (1639) de Girolamo Brusoni, ambientada en la Grecia antigua, pero en la que se reconocen *à clef* los motivos de la historia trágica de Pellegrina Bonaventuri, acaecida cincuenta años antes. Pellegrina era hija de Bianca Capello, esposa de Francisco I, Gran Duque de Toscana; en 1576 se había casado con Ulisse Manzoli Bentivoglio, quien más tarde la haría asesinar a manos de unos sicarios por causa de sus relaciones con un joven amante. Lo trágico de los hechos, unido a la sospecha de que el autor material habría sido el hijo de la propia Pellegrina, habían hecho que la historia se propagase rápidamente y que *La Fuggitiva* gozase de un éxito inmediato tras su publicación, refrendado por varias ediciones sucesivas. Spera nos ayuda a desvelar las correspondencias entre los personajes de la novela y los reales, y pone de relieve la atención de Brusoni hacia los acontecimientos históricos y las costumbres sociales. Este interés por la crónica de sucesos no está reñido, en opinión de la autora, con una posible búsqueda de fuentes históricas, lo cual llevaría a considerar la obra en una luz distinta, producto de la actividad profesional de un investigador erudito y no sólo como una de tantas “favole tratte dal vero” (p. 381) salida de la pluma de numerosos polígrafos del XVII. Aunque Spera no da una respuesta definitiva, sus consideraciones sobre la actividad de Brusoni en los años siguientes (en tanto autor de obras propiamente históricas, como la biografía de Ferrante Pallavicino o la *Historia d’Italia*, y también su trabajo de informador o gacetillero político) nos dejan al menos la sospecha de que el proceder en la investigación de las noticias políticas publicadas luego en avisos, gacetas u hojas volantes, podría no haber sido muy diverso al de la elaboración de *La Fuggitiva*.

Felice Gambin firma el capítulo titulado “*Pluma bien cortada e espada cortadora. Narrazione e storia in Baltasar Gracián*”, examina la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián (inexplicablemente en su traducción italiana) como depósito de importantes consideraciones acerca del arte historiográfico. El autor se detiene con especial atención en las secciones de la obra que tratan de la variedad de estilos en el campo de la escritura histórica y política, en las que Gracián aprovecha para proponer los modelos imitables –Tácito entre los antiguos y Mathieu y, sobre todo, Malvezzi entre los contemporáneos-. Las observaciones de Gracián sobre la escritura histórica dejan en evidencia su predilección por la historia política y, en el plano estilístico, su preferencia por una especie de *variatio* formal, pues “la specificità della narrazione storica sta nel destreggiarsi nella varietà degli stili, nel rielaborare, commentare, ponderare e soppesare i fatti riferiti” (p. 398). Gambin estudia también la importancia que Gracián concede al uso ingenioso y a la adaptación de la erudición docta en la narración histórica, según la cual el comentario de los hechos narrados no daría lugar

a explicaciones declaradas, sino a alusiones insinuadas, que despiertan la curiosidad de quien no sabe descifrarlas y la satisfacción en quienes sí saben. Es decir, el criterio fundamental que sustentaría, según Gracián, la narración histórica, sería la capacidad del historiador de saber moverse entre los estilos. En la segunda parte del ensayo, el autor elige varios pasajes de *El criticón* para mostrar cómo en Gracián la narración histórica es portadora de mensajes que el lector debe descodificar detrás de un estilo en el que no deben faltar el “fondo de juicio” y la “altanería de ingenio” (p. 403). El arte histórica queda vinculada, así, al arte poética. Pero todo lo anterior no debe hacernos pensar que Gracián no concediera importancia a la verdad; lo que ocurre es que su verdad puede vestirse de mil modos y disfrazarse “con la simulazione e la dissimulazione, con il silenzio, con la prudenza, con l’arte di indorari i disinganni” (p. 418). Verdad, historia y narración adquieren, así, connotaciones prácticas, políticas y éticas.

En el último capítulo del volumen, “Una novella a doppia chiave storica”, Davide Conrieri propone una lectura de una de las *novelle* escritas por Tomaso Tomasi y publicadas en *Cento novelle amoroze dei Signori Accademici Incogniti* (1641). Se trata de un texto que, ambientado entre Grecia y Constantinopla en un pasado incierto, y lleno de componentes fantásticos y también políticos, encierra en realidad dos episodios históricos, depositados en las dos partes de la *novella*. El primero narra una historia presenciada y vivida por el propio Tomasi, la de la muerte trágica y misteriosa de Federico Ubaldo della Rovere, heredero del ducado de Urbino, y la consecuente devolución del territorio a los Estados Pontificios. El segundo remite a los acontecimientos protagonizados por “Sebastiano di Venezia”, individuo que en 1598 se había hecho pasar en el estado véneto por Sebastián, Rey de Portugal, desaparecido en la batalla de Alcazarquivir veinte años antes. Esa desaparición (el cadáver del Rey nunca se encontró) había dado lugar en toda Europa no sólo a diversas luchas por la sucesión, sino también a la aparición de varios falsos Sebastianes, tanto de extracción cortesana como popular. Más allá de los hechos concretos, el texto invita a formular reflexiones generales que tienen que ver, por ejemplo, con la ambición política o con el peligro de la juventud e inexperiencia de los gobernantes. Además, la novelita fluctúa entre los acontecimientos que se dejan leer como “reales” y otros añadidos por la fantasía del autor, pues no hay que olvidar que “nelle narrazioni a chiave non tutti gli elementi sono univocamente decifrabili in termini storici” (p. 429). El análisis de Conrieri pone de manifiesto cómo los recursos formales y temáticos que emplea Tomasi (combinación de dos historias distintas, ensamblaje de ambas mediante elementos fantásticos, alusiones polivalentes, engaños de los sentidos, fascinación del teatro, mentiras del poder) invitan a reflexionar sobre los límites de las relaciones entre verdad y ficción en la narrativa del XVII y, más generalmente, sobre la necesidad de no caer en generalizaciones uniformantes, y descender al análisis particular para comprobar cómo se articulan en cada instancia

esas relaciones.

Descontando la diferencia en alcance y profundidad entre unos trabajos y otros, es posible afirmar que cada uno de estudios que componen el volumen posee valor en sí mismo, y que, sin embargo, es recomendable una lectura conjunta, que enriquecerá las lecturas parciales al permitir ir trazando hilos entre los diversos acercamientos, en lo que se refiere, por citar sólo unas cuantas posibilidades, a la noción de “razón de estado”, las novelas *a chiave*, el asunto de los discursos intercalados, la existencia o no de una novela histórica en el siglo XVII, o la referencia a autores particulares tanto clásicos como modernos (Tácito, Barclay, Matthieu, etc.), así como a figuras o tipos (el traidor, el cronista, el consejero real) o circunstancias históricas concretas (la Guerra de los Treinta Años).

Tal vez sea preciso hacer una pequeña objeción al volumen. El título del libro, a mi ver, no se ajusta con precisión al contenido que se quiere ofrecer ya desde la introducción o en la contraportada. En primer lugar, “narrazione” no se opone a “storia”, puesto que, de hecho, es perfectamente legítimo hablar de “narración histórica”; la causa de dicho desajuste quizá haya residido en la dificultad que presenta la expresión del concepto de “ficción” en italiano –expresión que oscila entre *finzione* y *fiction*, sin que ninguna de ellas lo exprese exactamente-, pero me pregunto si no se podrían haber encontrado fórmulas que describieran mejor el contraste que se estudia (¿“narrazione storica” y “narrazione romanzesca”?). En segundo lugar, la locución “tra Italia e Spagna” lleva a pensar en un enfoque de tipo más comparativo, en el que las relaciones evocadas por la preposición se pongan de manifiesto de manera relevante, cuando en realidad, como habrá quedado claro, ninguno de los artículos que componen la antología presentan esa orientación comparatista hispano-italiana: siete están dedicados a las letras españolas (Vaíllo, Delage, Schwartz, Nider, Blanco, Valdés, Gambin), cuatro a las italianas (Bellini, Morini, Spera, Conrieri), mientras que los dos restantes sí brindan un estudio comparado ítalo-francés (Carminati y Aricó). Es un lunar muy menor que no disminuye el interés de los estudios aquí presentados, cuya utilidad para futuros investigadores está fuera de toda duda.

**Victoria Pineda**