

LA NOVELA HISTÓRICA CULTURALISTA
MERCEDES RODRÍGUEZ PEQUEÑO
Universidad de Valladolid

*Hay más libros sobre libros que libros sobre la vida.
Montaigne*

A Concha Zardoya. *In memoriam*

El alcance e importancia de la historia como referente en las novelas no sólo se nos hace evidente con el asombroso auge de publicación de novelas históricas sino, y en especial medida, por la enorme variedad que ofrece, ya sea en cuanto al tratamiento temporal, la concepción de la historia, la consideración de los personajes, o en el respeto al material histórico incorporado. Sabemos que en el siglo XIX la novela eligió de forma prioritaria el marco histórico de la Edad Media, mientras que en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX el conflicto de la guerra civil en sus múltiples versiones ha sido marco temático reiterado. Con el fin de establecer estas y otras diferencias y recalcar peculiaridades, en unos casos aplicamos la etiqueta de novela histórica romántica, y en otros, la de novela histórica realista. De igual manera, cuando en el tratamiento de los acontecimientos se trasluce una concepción posmoderna de la historia creemos oportuno explicitar que no estamos ante una consideración tradicional de la historia y distinguimos novela histórica moderna y posmoderna. Y si al elegir personajes históricos, el interés está centrado en protagonistas mujeres, especificamos como novela histórica femenina. Otras clasificaciones de la novela en general podrían añadirse a la de novela histórica: de acontecimiento, de personaje, de espacio (Kayser); novela dramática, novela-crónica o novela de personaje (Muir); novela de transformación,

novela de alma o novela de situaciones (Müller) e incluso podríamos añadir la distinción de trama de fortuna, de personaje o de pensamiento (Valles, 2002: 37). Se han señalado hasta cuatro tendencias de la novela histórica española en el escaso margen de la década de los años ochenta, distinguiendo la que es recreación verosímil y testimonio del pasado; la que con un trasfondo histórico da importancia a la aventura; la que recrea el pasado como metáfora del presente, y finalmente, la que utiliza el pasado como contexto de una elaboración fantástica, retórica o mítica (Villanueva, 1987). Son, pues, muchas, y de variado estilo y temática, las novelas que con diferentes intereses y objetivos acercan historia y literatura y que han contribuido a agrandar el edificio de nuestra narrativa en los últimos años (cfr. Soldevilla, 2003). En este orden de cosas, me ha parecido conveniente rescatar una tendencia dominante en la década de los noventa, un subgénero de novela histórica –la novela histórica culturalista– que incorpora aspectos del mundo literario y en la que lo cultural arroja nuevos significados, dinamiza el funcionamiento de la historia y la enriquece porque habla de temas esenciales del ser humano y ofrece aspectos de la conciencia cultural ética e ideológica¹.

Entendemos por cultura el conjunto de conocimientos y manifestaciones que el hombre, pensador y creador, ha legado a la humanidad, herencia artística e intelectual con capacidad de influir en el arte y en la vida. Y otorgamos la denominación de culturalistas a esas novelas portadoras de referentes culturales, en las que se establece una relación con elementos de la tradición, si bien, en este caso, hemos limitado el campo a las novelas culturalistas que tienen como referente la realidad del mundo de la literatura. Esta dimensión cultural, que en la lírica se convirtió en un culturalismo manierista, alcanza en el caso de la novela una dimensión metapoética: el mundo literario proporciona el referente que el lector conoce y sobre él se articula el tema elegido. El referente pertenece a la tradición cultural literaria; el tema, original y novedoso, ofrece otra visión de los hechos, con valores encarnados. De esta manera, el culturalismo elegido para este trabajo es un fenómeno literario que manifiesta una actividad endogámica, pues la literatura se alimenta de la literatura.

Dentro del ámbito culturalista, el cine, la música, la filosofía, la pintura, etc. han proporcionado a la novela actual motivos, personajes o acontecimientos, en idéntica medida que a lo largo de los tiempos la incorporación de elementos de la tradición artística ha sido recurso constante en la literatura. El diálogo con los mejores espíritus del pasado ha sido un recurso históricamente utilizado en la antigüedad clásica, en el Renacimiento y en el Barroco, en el Romanticismo y en toda la poesía de homenajes de Machado, Aleixandre, García Lorca o Jorge Guillén, y en los poetas novísimos (García Berrio, 1994: 475). Para la realidad literaria que nos ocupa, elijo la denominación de novela histórica culturalista porque elementos de la historia literaria se convierten en

el contenido temático que se acopla a la forma narrativa de la novela, y porque en estas novelas los conflictos, dudas, emociones o acontecimientos vitales y humanos sobrepasan a los sucesos considerados propiamente históricos. Tanto la novela histórica como la novela culturalista introducen personajes cuya existencia está documentada en la historia, pero una novela es culturalista por las alusiones intelectuales y referencias a autores o temas literarios o de otras artes. Para ser histórica, además de ser culturalista, los autores y acontecimientos de la novela han de estar integrados en una trama que recrea, reconstruye o resuscita un pasado. Son novelas culturalistas, por ejemplo, *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón, porque su tema es la pasión por la literatura, pero no es histórica, a pesar de tantas referencias a un pasado concreto; o *el Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina, donde la evocación del título y el tema –la historia de un novelista olvidado de la generación del 27– la hacen culturalista, pero tampoco es histórica². La novela histórica culturalista se diferencia de otras novelas históricas porque, en lugar de sobrevalorar la documentación histórica o las aventuras o el cuestionamiento de la propia historia, bucea en la dimensión cultural y tiene como fin la potenciación de los valores literarios como elementos vivos de la cultura humana.

La crítica literaria ha utilizado la denominación de “imaginario cultural” para referirse a los casos en los que la literatura se nutre de la literatura, ejemplificando con el género lírico: “El *imaginario cultural* profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural” (García Berrio, 1994: 473). En este género narrativo, culturalista quiere decir que el novelista va a tomar como referente elementos de la historia cultural, en el caso concreto elegido por nosotros, literarios. No identificamos este culturalismo con el que fue uno de los elementos diferenciadores de la renovación de la poesía a partir de 1960, a pesar de que coincide, en parte, con la definición de José Olivio Jiménez: “mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea para –en la mayoría de los casos– hacerlos portavoces de sus propias intuiciones” (1998: 22). Como el poeta, el novelista se inspira en el arte y lo utiliza como vehículo de expresión de sus ideas (Bousoño, 1984: 256). Pero a diferencia de la lírica, donde el culturalismo remite a recursos o artificios que ocultan sentimientos del poeta, o que inserta alusiones intelectuales en las efusiones del sentimiento o que sirven para apoyar la propia experiencia en elementos culturales (Carnero, 1990; Díaz-Plaja, 1972; Villena, 1984), la utilización de referencias culturales en la narrativa, es distinta: de carácter manierista-formal en la lírica; contenidista, en la narrativa. Si los rasgos esteticistas caracterizaron al culturalismo de la lírica, en la narrativa hablamos de “actitudes culturales”,

pues no se trata sólo de una orientación estética sino de una actitud vital. El novelista se inspira en el arte, elige un autor o una época que ve como ejemplo de una actitud vital; y la personalidad y las experiencias vividas por los personajes sirven a los narradores de vehículo de expresión, de instrumento con el que integrar aquellos valores a nuestra cultura. En la narrativa las influencias no son de orden formal-literario sino de identificación, rechazo o admiración ideológica; de tal manera que la referencia culturalista se convierte en un recurso estético al servicio del contenido temático.

Muy frecuentemente, en la novela histórica culturalista una imagen artística se interpone, se convierte en la fuente de inspiración sobre la que se lleva a cabo una revisión cultural. En el corpus elegido renacen Lorca, San Juan, Fray Luis de León, Turguéniev, Quevedo, Cervantes, Miguel Hernández. Espronceda y Poe, Dostoievski, Ana M^a Martínez Sagi, Gálvez, Homero, Byron, Voltaire, Larra, Cesare Pavese, Feijoo, Boscán y Garcilaso...

Así pues, nuestra clasificación genérica no conlleva un culturalismo manierista, y tampoco engloba la metaficción o metanarración, pues no acoge novelas que de forma consciente y sistemática llamen la atención sobre su propia condición de artificio creado, o hagan un alarde de técnica narrativa (como hizo la narrativa de la modernidad), o planteen cuestiones en torno a las relaciones entre la ficción y la realidad (como corresponde a la narración de la posmodernidad). No se trata de una exposición consciente sobre la forma y la construcción ficcional de la creación literaria (como hicieron Italo Calvino, Nabokov, Borges, o José María Merino entre los nuestros). En este subgénero, la literatura se alimenta de la literatura, pero desea comunicar un mensaje, propone una interpretación, corrobora o cuestiona ideas o experiencias, y realiza el movimiento de recurrir al pasado para hablar del presente.

No se establece en estas novelas un juego irónico con la tradición que conlleve una carga de negatividad infinita. Estamos ante el planteamiento gadameriano que ve la lectura como un proceso continuo de diálogo entre el texto y el lector, de fusión de horizontes del texto y del lector. Los autores de estas novelas, lectores cultos de la historia de la literatura, la interpretan, y lo hacen en función del concepto de valores que transportan consigo, del conocimiento de otros textos, de comportamientos e ideas, en función, en definitiva, de los factores constitutivos de su historicidad, de su vitalidad, experiencia o memoria. El tratamiento de la historia no adquiere en estas novelas el protagonismo que hemos visto al acercarnos a la distinción de novela histórica moderna o posmoderna (Rodríguez Pequeño, 2000), pues aunque algunas de estas novelas cuestionan, desmitifican, deslegitiman y muestran su desconfianza ante la aparente estabilidad del orden establecido por la historia literaria, en ningún caso se trata de una denuncia o crítica radical. Tampoco en el tratamiento de la historia se muestran radicales transgresiones y perversiones,

ni el rechazo del orden establecido es violento, ni hay protesta. Junto al testimonio histórico verídico hay descanonización y desplazamientos, pues también se escribe sobre lo que podía haber sido, –sobre lo probable histórico–, pero no es la crisis de la idea de la historia lo que aquí va a prevalecer, sino que se potencia el cuestionamiento de los contenidos, mediante una revisión de la tradición cultural literaria. La utilización de referencias culturales se ofrece como elemento diferenciador que vuelve al pasado para resucitar, no acontecimientos históricos o personajes poderosos, sino comportamientos, ideas y valores (Bousoño, 1984).

La referencia culturalista a la tradición literaria sirve como ejemplo a la sociedad actual, es una forma de enlazar el pasado con el presente, dado que, en el ámbito cultural del pasado, los hombres del presente pueden reconocer sus afinidades o deseos. En estas novelas la utilización de la historia cultural supone ese doble movimiento de mirada a la tradición y de renovación, para interrogar al pasado y buscar sentidos escondidos en la historia. Como la narrativa posmoderna en su compromiso con la historia, reflexiona, recapitula y reinventa, vuelve sobre lo conocido para verlo a otra luz y descubrir cosas no exploradas, recuperando el pasado de nuestra historia literaria. Sin complicaciones técnicas que dificulten la lectura, estas novelas se apropian de la tradición para cuestionarla o para reafirmarla. En muchas de ellas se combina historia y biografía, y se rescribe, mediante un ejercicio de reflexión, la historia literaria.

Este subgénero que apuesta por la dimensión cultural de la historia tiene como rasgo esencial una actualización de autores, personajes y/o hechos y valores de nuestra historia literaria. Actualización de imágenes artísticas sobre las que se articula una revisión cultural y que puede construirse a través de una transformación, de la confirmación de una identidad o mediante el establecimiento de la diferencia, porque los personajes, que en el imaginario cultural del lector pertenecen a la historia de la literatura, son presentados en cuanto historia humana; y se combina este proceso de actualización con una tarea de reflexión y reinterpretación en la que entra una dimensión ética e ideológica.

1. LA REALIDAD TRANSFIGURADA. DIMENSIÓN ÉTICA DE LA HISTORIA.

Que Jiménez Lozano puede ser uno de los principales representantes de la corriente culturalista lo atestiguan sus ensayos, diarios, cuentos y novelas. Toda su producción es un escaparate de referencias culturales: literarias, pictóricas, musicales, filosóficas... Basta un repaso a los *Diarios* para elaborar una gran lista de autores: Santa Teresa o Fray Luis de León, Pascal, Kierkegaard,

Rembrandt o Velázquez, entre tantas afinidades intelectuales que habitan en su extensa obra, narrativa y lírica. Es bien sabido que Jiménez Lozano ha profundizado en el pasado multicultural de España, pues está convencido de que “el escribir es narrar, es esencialmente un asunto de complicidad con esa tu larga, compleja y tradicional familiar: Pascal, Voltaire, Cervantes, Boccaccio, Shakespeare, Qôelet, Dostoiveski y Giovanni Verge” (Jiménez Lozano, 2003). Por ello, muy acertadamente, ha sido definido como un “hombre de cultura” (González, 2003).

La presencia del imaginario cultural de José Jiménez Lozano en *El Mudejarillo* y en *Fray Luis de León*, de Fernando Savater en *El jardín de las dudas*, de Javier Alfaya en *Leyenda* y de Juan Eduardo Zúñiga en *Flores de plomo* supone un diálogo con unos espíritus del pasado, un diálogo del autor con las formas de sensibilidad de la tradición, pues “el imaginario cultural es, como se ha dicho, aquel dominio de la inspiración poética cuya presencia ha caracterizado siempre escuelas y tendencias literarias, por lo común en momentos artísticos y en personalidades singulares tocados de agrisulce tinte de la elegante decadencia” (García Berrio, 1994: 475). Jiménez Lozano construye la imagen de un autor literario: recrea la dimensión sentimental de San Juan, hace resonar el eco de su voz y pinta sus gestos. En la enciclopedia de los lectores, San Juan de la Cruz aparece como un santo (interpretación que ofrece la novela de Olaizola y que por esta razón de coincidencia no la consideramos dentro de este grupo de transfiguración sino en el apartado siguiente de confirmación de una identidad) y también aparece como un frailecillo que escribió apasionada poesía mística. Pero estas imágenes, sin ser destruidas, sí son prolongadas en la figura de un hombre que es perseguido porque escribe. No se nos narra la historia de San Juan de la Cruz, sino la de Fray Juan, el hijo de Catalina de Yepes, y con exquisito estilo Jiménez Lozano narra las anécdotas y situaciones cotidianas que le permiten mostrar la injusticia social, el conflicto entre los humildes y los poderosos, y el problema de la libertad y la persecución. El imaginario cultural de Jiménez Lozano, acogiéndose a la “tradición humillada” (2003: 177), le permite convocar a San Juan de la Cruz para hablar de libertad y cárcel; de los humildes y los poderosos, porque Juan de Yepes, “un frailecillo de nada”, es perseguido porque escribe y porque es judío converso. Como todo mito, en San Juan el valor simbólico cambia de significado a lo largo de la historia y, abierto a múltiples interpretaciones, su significado religioso o literario, en la novela se ha desplazado hacia los valores humanos que la cultura actual reclama. De esta manera, la realidad se ha transfigurado.

Fray Luis de León “era un teólogo de oficio y un hebraísta apasionado y, obviamente, un inmenso poeta (...) toda la escritura de fray Luis está transida de sensibilidad poética” (2001: 132). A Jiménez Lozano le interesa como poeta pues en el ambiente cultural literario del ámbito cotidiano de Fray Luis están presente

los amores de Calixto y Melibea, Fray Luis de Granada, Góngora, *La vida del Lazarillo de Tormes*, Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, también circulan sus traducciones en romance, la declaración breve en lengua castellana del *Cantar de los cantares* y su edición de la obra de Teresa de Ávila. A Jiménez Lozano le preocupa de qué manera el ambiente religioso y cultural del siglo XVI influye sobre Fray Luis de León, para concluir que “la violencia y los odios en el mundo intelectual de nuestro tiempo, a cuenta de ideologías políticas y de los aupamientos a nombre y a poder, no es menor en modo alguno que en aquellos claustros salmantinos” (2001: 94). Mediante un proceso de rememoración que enlaza nuestro presente con el pasado salmantino, recuerda cómo se le abre un proceso inquisitorial por su rupturista alcance cultural.

Por otro lado, el interés político, filosófico y cultural de Savater por el siglo de la Ilustración se ha traducido en varios libros. Fernando Savater convoca a Voltaire para mostrarnos sus principios, su pensamiento político y una ética basada en la razón y la tolerancia, el antifanatismo, la religiosidad deísta y la justicia. Savater pretende una divulgación de las ideas de Voltaire, filósofo y hombre de letras, y de su época, Francia en el siglo XVIII. *El jardín de las dudas*, presentada como autobiografía contada en forma epistolar, reivindica un ideario, una actitud intelectual que potencia la condición humana y cultural. De igual manera, aunque tal vez con menor carga ideológica, la figura literaria de Feijoo se oculta tras hábito del Abad en la novela *Leyenda* de Javier Alfaya. De nuevo el siglo de la Ilustración y la figura de uno de sus mejores representantes sirven para ejemplificar un mundo rebosante de injusticias y venganzas.

Dado que Jiménez Lozano, Savater, Alfaya y Zúñiga no conciben una historia entendida como unidad y progreso, como juez supremo de la verdad y del destino humano, la historia que recuperan no se convierte en la repetición de los relatos que la gran Historia eternizó, ni configuran historias revestidas de prestigio, oro y poder, y tampoco tienen la pretensión de una verdad absoluta. La historia que tematiza sus relatos se ofrece como documento de existencias particulares y narran el hambre, el odio y la violencia (Jiménez Lozano), la intransigencia, los fanatismos y prejuicios, las libertades (Savater) y la injusticia y la venganza (Alfaya). En el caso de Juan Eduardo Zúñiga, en *Flores de plomo* el suicidio de Larra sirve para ejemplificar de qué manera los actos de unos repercuten en otros y se encadenan. Un hecho importante y serio sucede un día de fiesta, martes de carnaval, cuando las calles están llenas de gente con máscaras. Recrea un mundo interior de emociones y sentimientos desgarrados, dolores, sufrimiento interior, razones íntimas, para mostrar cómo la muerte de Larra agitó el ánimo de los que vivían cerca de él, emociones, sentimientos y querencias opuestas de amor y odio, el recuerdo y el olvido. A su muerte quedan flores de plomo, sin aroma, sin brillo ni color, esos eran Zorrilla, Mesonero Romanos y Felipe Trigo.

Estos narradores reviven y actualizan aquella historia que sólo invocaba un pasado sólido y el testimonio del poder y que recordaba a los vencedores, y ofrecen una historia de la humanidad, se ocupan de lo que la historia ha dejado en los márgenes o ha mantenido oculto. Es el relato de una historia única e inolvidable. El personaje histórico –San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Voltaire, Feijoo o Larra– no arranca en los narradores una evocación realista de la historia, sino que su imaginario cultural construye formas esenciales que se prolongan con la apuesta personal que los novelistas hacen de las formas culturalmente convenidas.

Jiménez Lozano exhibe un intento de recuperar el pasado a través del recuerdo. Pasa de una concepción de la historia como ciencia a una concepción de la historia como recuerdo. De esta manera, rescata del olvido el pasado, pues “lo que la ciencia ha constatado puede alterarlo el recuerdo” decía Walter Benjamin. El recuerdo se alza contra la Historia con mayúscula “y nos asoma a las historias y memorias de sufrimiento o alegría: recuerdos y relatos mínimos de la cotidianidad” (Jiménez Lozano, 2003), a lo que estuvo oculto y silenciado, lo que fue tanto tiempo invisible. Desmonta la Historia para decirnos algo nuevo de aquellos que la historia olvidó y brinda otra historia cuya dimensión radica en su poder de memoria, de contemporaneidad y de eticidad (Jiménez Lozano, 2003). Contemporaneidad y eticidad que se mantienen en la idea ética de la historia de Savater, quien a través de las palabras de Voltaire sentencia que “el comportamiento humano ha sido muy semejante en todas las épocas y en todas las latitudes” (Savater, 1993).

Con las referencias históricas y culturales del siglo XVI, del XVIII o del XIX hacen contemporáneos los hechos y personajes relatados. Tanto el narrador como quienes leen los acontecimientos se instalan en una contemporaneidad que les lleva a “esperar que se produzca de nuevo lo que entonces se produjo” (Jiménez Lozano, 2003). A través del recuerdo y no de la ciencia –como prefiere Jiménez Lozano– se incide en el pasado, y el narrador y el lector se hacen contemporáneos de la historia que se cuenta y de los personajes. Esta selecta mirada del narrador comporta una elección ética y estética del relato y de la narración, que para Jiménez Lozano son una y la misma cosa. Condición ética del recuerdo que evoca la historia de la humanidad esperanzada o sufrida, y opción estética al seleccionar unos hechos con la consiguiente marginación o rechazo de otros. Por este motivo, no está el relato de San Juan de la Cruz, escritor místico y santo, sino que el enfoque está en la humanidad, en las desgracias, injusticias y falta de libertad. El recuerdo hace presente no una memoria muerta del pasado sino una memoria que resucita a los muertos. *Fray Luis de León* es una novela histórica porque trae el pasado al presente, lo enlaza: “lo que es seguro es que el mundo es un pañuelo, y los cuatro que lo gobiernan están por todas partes, *ayer como hoy*” (Jiménez Lozano, 2001: 28. Cursiva

mía). En esta novela persiste Jiménez Lozano en ese paralelismo con lo que ocurre en el presente, hace referencia al carácter de escritor y poeta, pues tanto en la narración de historias como en la poesía pueden tocarse los grandes problemas humanos y universales, y presta atención al “destino cultural” del niño. (2001:116). Pretende demostrar que, desde el punto de vista histórico, algunos hechos como el del proceso nos enfrentan a la realidad de “hombres de fe y de cultura verdugos, y hombres de fe y de cultura víctima” (...) “Y la meditación del tema nos llevaría muy lejos, pero de él depende en buena parte nuestro destino de hombres” (Jiménez Lozano, 2001:93).

En alguna ocasión he escuchado a José Jiménez Lozano decir que al narrador le han de importar las vidas de los otros con las que zarandear la inteligencia y el corazón del lector. Actitud que en estas novelas nunca conduce ni al dogmatismo ni a lo normativo, aunque sí hay una reivindicación de determinados comportamientos, y por ello decimos que son modelo de conducta, ejemplo o espejo. En *El Mudejarillo* y en *Fray Luis de León* el narrador cuenta las cosas y las situaciones como si él las hubiera visto u oído o existieran en ese momento. La actitud narrativa muestra el interés por dotar de veracidad y objetividad a lo que narra, aunque muestre la realidad transfigurada. Además, estas narraciones vertidas en forma de “historia notable” conllevan en su carga semántica dos rasgos esenciales del discurso histórico: la ejemplaridad y ser espejo de una época, pues Jiménez Lozano hace una apuesta ética y estética por la narración como forma de transmitir un ejemplo o sabiduría (Pozuelo, 2003: 48).

La visión de la historia que tienen estos autores se acerca a los intereses reivindicados por la historia posmoderna: alabanza de lo pequeño, interés por lo marginal, atención a la vida de las gentes sencillas, pero con la peculiaridad de que eligen acontecimientos o personajes con el decidido propósito de extraer los valores políticos, filosóficos, sociales, culturales que les interesan. José Jiménez Lozano, Fernando Savater, Javier Alfaya y Juan Eduardo Zúñiga están más atentos a las concepciones ideológicas y al comportamiento humano en épocas determinadas que a acontecimientos considerados tradicionalmente históricos. *El Mudejarillo*, *Fray Luis de León*, *En el jardín de las dudas*, *Leyenda* y *Flores de plomo* se traducen en novelas profundamente humanas, de meditación e interpretación ideológica. Novelan el drama humano y reconstruyen la historia. Estamos ante una prolongación de formas culturales establecidas, con una figura que se interpone. Jiménez Lozano dice que no se trata de una reconstrucción histórica sino de “un viaje a su vivir” y Javier Alfaya subtitula su novela “el viaje sentimental”.

Los autores de este género de novela histórica enlazan con personajes de amplias resonancias, realizan una transfiguración para acomodar aquella imagen a las necesidades del momento, y la nueva figura emerge para explicar las

ideas del autor. Muestran una profunda conexión espiritual con unos hombres que son paradigma de una forma de vivir y de pensar, y remiten a personalidades de la historia literaria con actitudes coherentes. La libertad, la lucha y la violencia, la marginación, la intolerancia, la venganza y la injusticia, los amores y odios se articulan mediante la referencia a escritores literarios.

2. CONFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD.

En la revisión cultural que acometen este tipo de novelas, otra tendencia significativa establece una confirmación de la identidad del personaje con su medio cultural, imagen que, al mismo tiempo, se identifica con las versiones tradicionales. Son novelas que recrean la imagen del artista con un alto grado de fidelidad para con la verdad oficial, aunque acomodándola a los intereses del novelista; y cuando llevan a cabo la transformación de la figura literaria en figura humana ponen el énfasis en el *ser* del hombre, en su entorno vital y cultural, y en la identificación de la obra literaria con la experiencia humana. No obstante, como son novelas que narran la vida de un escritor, unas muestran más interés por la vida socio-cultural, y otras, por el escritor; unas están motivadas por el deseo de reordenar y reinterpretar la información conocida y de reconstruir argumentos; y otras buscan lo que el escritor dejó de sí mismo al crear sus obras.

Las novelas históricas culturalistas, a las que nos hemos referido en el apartado anterior, construidas mediante la transformación de la realidad, buscaban en la historia cultural los logros más ejemplares y eligieron comportamientos que representan unos valores éticos. También en este caso la novela histórica culturalista pone la figura de los hombres de letras al servicio de una sociedad que tiene una crisis de valores y responden al criterio de que la creatividad humana es un factor cultural que forma parte de la historia.

Dentro de esta tendencia distinguimos dos grupos. Las novelas del primero son más históricas que culturalistas porque no es esta actividad la que vertebra la trama, y el escritor queda relegado tras la figura del hombre que forma parte de la historia, pero no mediante un proceso de transfiguración, como hemos visto en el apartado anterior, sino de confirmación de una identidad. *Los amores de San Juan de la Cruz* de José Luis Olaizola; *El comedido hidalgo* de Juan Eslava Galán y *La cruz en la espada* de Néstor Luján narran el ser del hombre, fiel a las biografías convencionales, junto al pormenorizado contexto político, social y, en menor medida, cultural. Cada novelista elige un escritor condicionado por su propia ideología y movido por un proyecto e interés. José Luis Olaizola en *Los amores de San Juan de la Cruz* narra el ser, conforme a las hagiografías canonizadas. Advierte el autor que para la composición de esta novela sobre San Juan de la Cruz se ha valido de todos los

recursos literarios propios del género, crea personajes de ficción, respeta el marco histórico, pero le interesa sobre todo la santidad del personaje, confirmando así la identidad construida en el imaginario cultural. Si Jiménez Lozano tenía ante sí al mudejarillo, a Juan de Yepes, en la novela de Olaizola aflora la figura del santo. Se narra su vida, dedicando más de la mitad del libro a la infancia, respetando también el marco del discurso biográfico que fija los comienzos, y aunque dedica un capítulo a “Un poeta encarcelado” interesa más el *ser* que el *hacer*.

El comedido hidalgo se ofrece como una verdadera historia tomada de los cronistas, la de Sevilla en el siglo XVI, y la figura soterrada de Cervantes es un pretexto para contar la vida en Sevilla en el XVI, gran puerto de Europa y la puerta de América. No está la España del Siglo de Oro, ni la del Imperio, sino la del hambre, la mendicidad, la corrupción y el poder. El ambiente literario y cultural se mezcla con la bulliciosa y pintoresca vida –la mala vida– sevillana de finales del XVI, y el protagonista principal de esa vida lo ocupa, de forma oculta, Cervantes. Con el fin de confirmar la identidad del personaje, a Don Alonso de Quesada se le retrata como un escritor manco, que luchó en Lepanto y que por aquellos días de septiembre de 1598 se levantaba tarde y estaba en la cama meditando sobre su novela. En la página final, añade que Don Alonso “tornó a Esquivias y vivió con su esposa y luego se mudó a Valladolid, donde murió en 1616. En 1605 publicó una novela de cuyo título no quiero acordarme, que en poco tiempo cobró tal fama que hasta la hacían ediciones pirata”. *El comedido hidalgo* no es una novela que acoja una biografía literaria, a pesar de que el protagonista esconde la figura de Cervantes, puesto que elige un periodo en el que Cervantes no publicó. Refleja aspectos de la política y la sociedad y como medio de potenciar el ambiente cultural, el autor elige un discurso con el estilo picaresco del siglo XVI.

En *La cruz de la espada* se alude a la cultura libresca de Quevedo, están sus relaciones literarias y sus datos familiares, y aunque uno de los personajes de la novela diga que, con interés humano y literario, busca la clave de las desdichas del gran poeta, los motivos que llevaron a don Francisco al frío convento de San Marcos en León, diga que quiere conocer al gran escritor, espía y conspirador, “metido a enderezador de su país”, luchador contra la mediocridad y la injusticia que le rodeaba, preocupado por la decadencia de España; aunque diga este personaje que va tras sus pasos, buscando la extraña personalidad del poeta, al hombre que llegó a los máximos errores a través de las ideas más inteligentes, en realidad, en la novela, se narran las aventuras de este y otros personajes y sólo sabemos de Quevedo a través de las palabras de aquellos. Así pues, tanto la posible dimensión ética de la historia al seleccionar al hombre perseguido y encarcelado, como el carácter biográfico, están muy relajados.

En las tres novelas, no obstante, y por ello las incluyo en este subgénero, la figura de los escritores permanece como elemento cultural literario de resonancia en la historia.

El otro grupo dentro de esta tendencia de confirmación de la identidad, lo constituyen las novelas históricas culturalistas que se convierten en paradigma de la relación trayectoria vital–expresión artística, con una singular manifestación de erudición literaria. La preocupación de los novelistas radica en la reflexión, indagación e interpretación de los móviles socio–culturales que han estado en la base de una vida dedicada a escribir. Interesa mostrar la obra ligada a los acontecimientos de la vida –por eso explican la obra de un autor como vehículo de expresión de su existencia– y de qué manera la creatividad es un factor cultural que forma parte de la historia. El realce e incidencia del contexto cultural en que se movió el artista adquiere protagonismo en el *Libro de Boscán y Garcilaso* y *El ciego de Quíos* de Antonio Prieto; *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev*, de Juan Eduardo Zúñiga; *Las vidas de Miguel de Cervantes*, de Andrés Trapiello; *Divino* y *El burdel de Lord Byron* de Luis Antonio de Villena; y en la trilogía *Las esquinas del aire*; *Las máscaras del héroe*; *Desgarrados y excéntricos* de Juan Manuel de Prada.

Estas novelas plantean una reflexión sobre el hombre y la abordan desde la perspectiva ideológica, buscando las claves esenciales del carácter y la personalidad y las experiencias vitales que sustentan su poética, y son reveladores los elementos culturales que contextualizan la vida del escritor. He incorporado a este grupo la obra de Eduardo Zúñiga, *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev*, a pesar de que él la ofrece como un ensayo, porque, aunque efectivamente, se trata de un estudio biográfico con mucha investigación y crítica, y sujeto a principios de orden documental, sin embargo, está hecha por un novelista, y si ya de por sí en toda biografía son difusos los perfiles entre lo ficcional y lo real, en este caso la técnica narrativa y el fuerte hilo argumental la convierten en una excelente novela en la que el autor busca lo que el escritor ruso dejó de sí mismo en su obra literaria. Este tipo de novela incide en un principio que corre paralelo al de la historia: la literatura como forma de conocimiento de la realidad y de nosotros mismos.

Estas novelas, entretejidas con un juego de convicción y de seducción, se convierten en una indagación de los hilos internos que relacionan la vida con su obra y con otras vidas, y en una constatación de la incidencia de determinados ambientes culturales. Nos cuentan de qué manera estos autores sacaron sus ficciones de la vida, queriendo confirmar aquella idea de Unamuno, inserta en el prólogo a la segunda edición de Abel Sánchez, de que “todos los personajes que crea un autor son hijos naturales y legítimos del autor, son partes de él”. Los novelistas quieren ver cómo funcionan en armonía lo vivido y lo imaginado e intentan reconstruir la vida del artista con el material de su propia obra,

construyendo el relato de una vida basado en su obra. Corroboran la tesis de Bajtín (74) de que el objeto estético es una creación que incluye en sí misma al creador, tesis avalada por Francisco Ayala (1997), cuando afirma que la biografía de un escritor está contenida en su obra. Interesa, por tanto, en estas novelas el yo de la creación y el yo del existir.

Esta trasposición e identificación de vida y obra aparece en el *Libro de Boscán y Garcilaso*, y como testimonio de que la vida está en la obra, observa el narrador, Boscán, que Petrarca escribió sus *Rimas* como una auténtica vida que progresa con orden; por tanto, deduce Boscán que la nueva poesía que Garcilaso y él hagan, debe imitar a la historia, en su organización y credibilidad. Y confirma Boscán que ha compuesto sus versos “alternando sonetos y canciones que expresaran mi vida” a manera de la historia. Con similar criterio, encarnado en la figura del peregrino de Quíos, Homero, ante el proceso de creación de *La Iliada* y la *Odisea*, cuenta de qué manera la experiencia de la vida se traslada a la obra; cuenta todo lo que tiene que ver con el proceso de expresión oral, con la escritura, y con el proceso de creación y recepción de los textos literarios. E igualmente, la angustia –amores y tormentos– que embargan los días y los versos de Byron son motivo temático de la novela lírica *El burdel de Lord Byron*. Aunque la volveremos a considerar en el apartado de establecimiento de la diferencia, cabe incluir aquí también la novela *El amor y la nada*, de José Luis Ferris, porque la base de su alteración de la historia está precisamente en la constatación de relación vida-obra, pues intenta demostrar que los versos de *Insistencia de la espada*, en la ficción –que son los de *El rayo que no cesa*, en la realidad– son consecuencia directa de una experiencia amorosa vivida.

También interesa la conexión entre la experiencia vital, la expresión verbal y el contexto cultural en la novela de Andrés Trapiello, *Vidas de Miguel de Cervantes*. Respecto a la relación vida-obra, señala: “Hay quien supone que fue allí [en Córdoba] donde Cervantes aprendió todos los fundamentos picarescos de su literatura. Pudiera ser” (p. 31); e interesado por la dimensión cultural que este autor expande, apunta: “Es cervantino lo que con los siglos no ha cambiado: la pobreza, la locura, la desolación, la delincuencia, es decir, la bondad, el humor, la sinrazón, la libertad”. Y es cervantino, añadiríamos nosotros, el diálogo que Unamuno, Ortega, Azaña y tantos otros mantienen con su obra. Todo este mundo que rodea la figura de Cervantes justifica que se escriba esta novela, en la que Trapiello explica con palabras de la obra cervantina acontecimientos de la vida del autor y de la época; enlaza el ayer y el hoy a través de la permanencia de los lugares geográficos y arquitectónicos e intenta comprender a Cervantes desde la perspectiva actual.

Si he considerado novela el ensayo de Zúñiga, sobre todo por razones de expresividad y literariedad, esta biografía de Trapiello lo es porque responde al criterio de ficcionalidad, pues como se anticipa en el título, se narran las vidas

que Cervantes llevó o las que pudo llevar, se trata de una biografía “más allá de las biografías”, donde referencialidad e imaginación se confunden. Además del tratamiento novelesco de la materia biográfica, el contenido se somete a elaboración y se distribuye en capítulos de marcado carácter literario, y en el discurso se insiste en constantes fórmulas de verosimilitud “es razonable suponer”, “es probable”.

Esta atención al aspecto cultural de determinadas épocas, aunque sin tener como punto de referencia una figura literaria concreta, se mantiene en obras como *Divino*, de Luis Antonio de Villena, que narra la historia de una España olvidada, la que vivieron los artistas y estetas de los años veinte, con atención al contexto conformado por el modernismo, el dandismo y la homosexualidad.

Que la literatura puede servir para explicar el mundo lo descubrió Juan Manuel de Prada con su “trilogía del fracaso”: *Las esquinas del aire*, *Las máscaras del héroe* y *Desgarrados y excéntricos*. Reconoce el autor en *Las esquinas del aire* que “Nunca se me había ocurrido que la literatura, además de ser una vocación ensimismada y exigente, pudiese estar comprometida con la realidad”. Con esta pretensión, en estas novelas en las que la actividad literaria, en todas sus facetas de teoría, crítica, historia, edición, colección, etc., capitanea la trama argumental, Juan Manuel de Prada rescata e indaga a autores olvidados por la historia de la literatura: Ana María Martínez Sagi, escritora, mujer avanzada y comprometida con los cambios que se estaban produciendo en un tiempo histórico; escritores mediocres que en su época gozaron de popularidad; y escritores de los que se hizo eco la revista *Clarín*, marginados, perdidos o fracasados que espejan la convulsa historia y el mundo artístico y literario –la bohemia– de las primera mitad del siglo XX.

Junto a tantas aportaciones documentales de los últimos años y tantos “perfiles conjeturales” para intentar reconstruir aspectos desconocidos en la vida de los escritores, la novela histórica, que se presenta como alternativa o complemento de las biografías rigurosas, aporta su interpretación. La ideología, lecturas, amistades, éxitos y fracasos, pasiones y odios, aciertos y errores de un autor de obras literarias están presentes en sus textos. En estas novelas que atienden al contexto cultural ligado a una biografía, el enfoque del historiador, interesado por sucesos espectaculares, cede ante la construcción de un relato atento a los signos culturales y al contexto literario en el que se movió el artista. Por esta razón, en las novelas de este grupo, en mayor medida que en las restantes, la erudición alcanza cotas elevadas.

3. ESTABLECIMIENTO DE LA DIFERENCIA.

La dimensión culturalista de este subgénero narrativo se extiende también hacia el establecimiento de la diferencia, con la voluntad de reconsiderar cier-

tos hechos esenciales en la historia de la literatura. Además de mostrar la naturaleza subjetiva de los hechos históricos y la imposibilidad de ofrecer la verdad, son ficciones que ponen la verdad en tela de juicio, se cuestionan la noción de identidad en la que se basa la historia convencional, y como no pueden aspirar a contar toda la vida de una persona, seleccionan acontecimientos, parten de nuevas hipótesis y con actitud persuasiva ofrecen el pasado que pudo ser.

José Luis Ferris en *El amor y la nada* altera un episodio cerrado de la historia para recrear una vida amorosa diferente a la ofrecida en nuestra cultura literaria. Pone de manifiesto cómo pudo ser la historia y conjetura sobre la pasión amorosa que posibilitó la mejor poesía de Miguel Hernández, versión que no coincide con la que recogen las biografías oficiales. Pretende completar la biografía de un poeta y recrear el mundo de quien había escrito unos excepcionales versos amorosos, los del libro *El rayo que no cesa*. Para justificar su nueva biografía amorosa, presenta como prueba la obra. En esta novela, para evitar mayor polémica, la figura de Miguel Hernández se oculta en el personaje ficcional de Manuel Gilabert, y se narra la supuesta vida amorosa que hizo posible su obra poética. Una vez más, la novela recurre a la justificación vida y obra, buscando el origen vital y apasionado de los poemas amorosos y con la pretensión de hacer de la ficción un episodio cierto, olvidado o perdido en la historia.

Ferris altera los hechos históricos atribuyendo a una figura ficcional palabras y hechos reales de Miguel Hernández. Como hace Juan Eslava Galán en *El comedido hidalgo*, Ferris atribuye a lo largo de toda la narración al personaje de ficción, Manuel Gilabert, los hechos realmente ocurridos a Miguel Hernández. El marco en el que se apoya este juego de ficción y verdad es la vida cultural de Madrid en los años treinta, finales de la República, con la participación de autores como Lorca, Neruda, Aleixandre, Alberti, Cernuda, Margarita Xirgú, Maruja Mallo o José Bergamín. Nos ha sido fácil constatar que, a quien lee este libro como biografía, no le parece legítimo y se enfurece. Quien lo lee como novela, sigue el juego, porque en la ficción todo es posible.

Fernando Marías, en *La luz prodigiosa*, replantea la posibilidad de cambiar un hecho histórico, de rectificar la historia con una interpretación lúdica, no crítica de la historia. Como Lorca ha sido el poeta de la generación del 27 que más curiosidad biográfica ha despertado, la novela se encamina por aquellas zonas aún sin escudriñar y carentes de documentos. Precisamente a partir del asesinato –hecho que ha desencadenado el mayor interés biográfico y que lleva a una concreta circunstancia histórica– surge la pregunta: ¿es verdad que Federico García Lorca murió en 1936? Con la selección de un hecho concreto –¿qué pasó tras el fusilamiento?– y la carencia de documentación, el autor da un vuelco a la biografía. Plantea su duda sobre la fuente histórica, le interesan los rincones oscuros de la historia y duda de la veracidad de los hechos contados. Andrés

Trapiello, en lugar de interrogarse sobre los hechos de la vida del autor, experimenta con la recreación de la historia de los personajes en su última novela *Al final del Quijote*.

La dama cautiva de Jaca, de José Luis Gracia Mosteo, es otro ejemplo de la utilización de personajes de la cultura literaria para sugerir lo que pudo ser la historia, valiéndose de que en la vida de E.A. Poe y en la de Espronceda existe una laguna de dos años, que el novelista trata de completar.

Al contrario de lo que sucede en las novelas que encubren personas reales bajo nombres fingidos, *Fabulosas narraciones por historias* bautiza con nombres verdaderos –Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Lorca, Moreno Villa, Gómez de la Serna– a personajes imaginarios, quienes toman nombre y apellido de cuantos tuvieron que ver con la generación del 27, pero alterando el comportamiento de los originales históricos. Juan Manuel de Prada advierte al final de *Las máscaras del héroe* que “incluso los personajes históricos que aparecen en ella están tratados de forma ficticia”. Con un juego irónico, Antonio Orejudo pretende desenmascarar los hechos fabulosos que nos han hecho leer como historia, desmitificar y presentarnos otra realidad cultural. Como en tantas otras novelas, el tiempo histórico elegido en *Fabulosas narraciones por historias* es el del Madrid de los años veinte, un momento en que la literatura era un acontecimiento social muy cercano al poder, y los personajes forman parte de una generación, la del 27, culturalista por excelencia. La novela pretende desmontar y transformar la visión de una realidad histórica. La vida en la Residencia de Estudiantes no responde a aquel proyecto pedagógico revolucionario sino que, mediante narraciones fabulosas, irónicos anacronismos y algunas páginas de pornografía, se establece la diferencia con lo que la historia ofrece, y en la novela, la vida en la Residencia de Estudiantes se presenta como una herramienta de propaganda cultural y política en manos de un grupo que sólo persigue beneficios económicos. La novela se convierte en una crítica a la cultura como negocio.

Con un peculiar tratamiento, Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía* rastrea una de las tendencias de las literaturas contemporáneas: la de ciertos creadores que aun teniendo una conciencia literaria muy exigente, no llegan a escribir nunca o escriben uno o dos libros y luego renuncian a la escritura. Y en ese rastreo aparece un puñado de escritores que un día se negaron a seguir escribiendo o que guardaron eterno silencio escrito. Al autor le interesan los escritores que han decidido dejar de escribir, escritores del No, como Bartleby. Es, por tanto, un cuaderno –notas a pie de página– sobre las renunciadas a la escritura. Con una aparente negación se afirma el valor de los hombres de cultura, y como todas las obras de este género, se exige que el lector sienta una atracción por la cultura, y que esté o quiera estar imbuida de ella.

La novela histórica culturalista que se escribe en la última década del siglo XX y en los primeros años del XXI, dadas ciertas condiciones culturales de la sociedad y que han generado determinadas prácticas discursivas, son paradigma de un discurso cultural que ha destacado entre los narradores de los últimos tiempos. Tienen como objetivo la expresión de una visión amplia de la cultura y del papel y responsabilidad de los hombres de cultura ante la sociedad.

Las novelas históricas culturalistas están escritas por autores cultos que reclaman lectores cultos. Combinan la divulgación y popularidad de la novela histórica con el elitismo de la cultura literaria. En mayor grado que en cualquier otro tipo de novela, y dentro de una cultura abanderada por la televisión y el cine, este subgénero resulta elitista; es un género culto, a diferencia de los géneros populares como la novela policiaca (aunque ésta participe de elementos culturales también), la novela rosa o la ciencia ficción, y muchos de los nombres que aparecen en estas novelas pasarán desapercibidos en la recepción de un lector medio.

En este género literario se juega con la doble retórica de convencer, por la verosimilitud de sus planteamientos, y de seducir, pues se busca la reflexión y la adhesión a sus hipótesis. Se atenúan las diferencias entre historia y ficción; entre historia y biografía, entre novela y ensayo. Además de enriquecer la tipología del género, en una época de crisis de la visión histórica, son una nueva manera de acercarse a la literatura. A diferencia de la novela histórica que se interesa, con una perspectiva amplia, por acontecimientos que afectan a la colectividad, y de la biografía, que se centra en episodios particulares, la novela histórica culturalista pone el énfasis en el contexto cultural en el que se mueven determinados personajes literarios. Estas novelas son construcciones artísticas que se ofrecen como medio de conocimiento, de acceso a los valores culturales. La historia deja de ser vista como mera sucesión de hechos y se ensalza el valor de lo cultural en el acontecer histórico. Narran cómo funcionan en la novela histórica los elementos culturales, de amplia y honda repercusión en los artistas literarios, y a la inversa, la repercusión de la figura artística en la historia social. La narrativa histórica se nutre del culturalismo como instrumento, mediación de ideas y valores. Es un ejemplo más de los intereses de la historia, alejados de la evasión.

NOTAS

¹ Nos sirven como corpus representativo de este género de novela, que se interesa por la repercusión cultural de personajes y acontecimientos de la historia literaria, las siguientes obras:

1. Alvaro Abós, *El simulacro* (1993). Cesare Pavese.
2. Javier Alfaya, *Leyenda, o el viaje sentimental* (1993). P. Feijoo.
3. Juan Eslava Galán, *El comedido hidalgo* (1994). Cervantes. (Premio Ateneo de Sevilla, 1991).
4. José Luis Ferris, *El amor y la nada* (2000). Miguel Hernández. (Premio Azorín, 1998).
5. José Luis Gracia Mosteo, *La dama cautiva de Jaca* (2000). Espronceda y E.A. Poe.
6. José Jiménez Lozano, *El mudejarillo* (1992). San Juan de la Cruz.
7. José Jiménez Lozano, *Fray Luis de León* (2000).
8. Néstor Luján, *La cruz en la espada* (1996). Quevedo.
9. Fernando Marías, *La luz prodigiosa* (1998). Federico García Lorca (Premio Ciudad de Barbastro, 1991).
10. José Luis Olaizola, *Los amores de San Juan de la Cruz* (1999).
11. Antonio Orejudo Utrilla, *Fabulosas narraciones por historias* (1996). Ambiente literario en la Residencia de Estudiantes de Madrid.
12. Cristina Peri Rossi, *La última noche de Dostoiewski* (1990).
13. Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire. En busca de Ana M^a Martínez Sagi* (2000).
14. Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe* (1997) Pedro Luis de Gálvez. (Premio Ojo Crítico de Narrativa de RNE y Mejor libro del año 1996, ABC cultural).
15. Juan Manuel de Prada, *Desgarrados y excéntricos* (2001).
16. Antonio Prieto, *El ciego de Quijós* (1996). Homero.
17. Antonio Prieto, *Libro de Boscán y Garcilaso* (1999).
18. Fernando Savater, *El jardín de las dudas* (1993). Voltaire.
19. Andrés Trapiello, *Las vidas de Miguel de Cervantes* (1993).
20. Andrés Trapiello, *Al final del Quijote* (2004).
21. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, (2000).
22. Luis Antonio de Villena, *El burdel de Lord Byron* (1995). (Premio Azorín 1995).
23. Luis Antonio de Villena, *Divino* (1994).
24. Juan Eduardo Zúñiga, *Las inciertas pasiones de Ivan Turgenev* (1996).
25. Juan Eduardo Zúñiga, *Flores de plomo* (1999) Larra, Zorrilla, Mesonero Romanos y Felipe Trigo.

Por lo menos dos limitaciones lastran este trabajo. Por un lado, aunque podemos constatar una realidad, carecemos de la distancia temporal que nos permita una caracterización del género, pues la fecha de publicación de algunas de las obras es cercana a la redacción de este trabajo, y por otro, no hemos pretendido un total acopio de las novelas históricas culturalistas publicadas, y ofrecemos sólo una representación de la narrativa española publicada en los últimos años (1990-2004).

² De igual manera podríamos destacar la presencia del imaginario cultural en el teatro de José Luis Alonso de Santos en *Viva el Duque, nuestro señor*, donde evoca el teatro español del siglo XVII, o en *La sombra del Tenorio*.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

- Abós, Alvaro. *El simulacro*. Madrid: Debate, 1993.
- Alfaya, Javier. *Leyenda, o el viaje sentimental*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Eslava Galán, Juan. *El comedido hidalgo*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Ferris, José Luis. *El amor y la nada*. Barcelona: Planeta, 2000.
- Gracia Mosteo, José Luis. *La dama cautiva de Jaca*. Zaragoza: Zócalo, 2000.
- Jiménez Lozano, José. *El mudejarillo*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- . *Fray Luis de León*. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.
- Luján, Néstor. *La cruz en la espada*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Marías, Fernando. *La luz prodigiosa*. Barcelona: Destino, 1998.
- Olaizola, José Luis. *Los amores de San Juan de la Cruz*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.
- Orejudo Utrilla, Antonio. *Fabulosas narraciones por historias*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1996.
- Peri Rossi, Cristina. *La última noche de Dostoievski*. Madrid: Grijalbo-Mondadori, 1990.
- Prada, Juan Manuel de. *Las esquinas del aire. En busca de Ana M^a Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta, 2000.
- . *Las máscaras del héroe*. Madrid: Valdemar, 1997.
- . *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Prieto, Antonio. *El ciego de Quíos*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- Prieto, Antonio. *Libro de Garcilaso y Boscán*. Barcelona: Península, 1999.
- Savater, Fernando. *El jardín de las dudas*. Barcelona: Planeta, 1993.
- Tрпиello, Andrés. *Las vidas de Miguel de Cervantes. Una biografía distinta*. Barcelona: Península, 2001 (1^a ed. 1993).
- . *Al final del Quijote*. Madrid: Destino, 2004.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Villena, Luis Antonio. *El burdel de Lord Byron. (Una novela lírica)*. Barcelona: Planeta, 1995.
- . *Divino*. Barcelona: Planeta, 1994.
- Zúñiga, Juan Eduardo. *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev*. Madrid: Santillana, 1996.
- . *Flores de plomo*. Madrid: Santillana, 1999.

Bibliografía secundaria:

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bousoño, Carlos. *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Júcar, 1984.
- Carnero, Guillermo. “Culturalismo y poesía 'novísima'. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles' de 'Arde el mar'”. *Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericana* 11-12 (1990): 19-36.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Culturalismo y creación poética*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- García Rodríguez, Javier. “Crítica literaria y conciencia crítica (Con Edward W. Said)”. *Clarín* 51 (mayo-junio, 2004): 19-26.
- González, José Ramón. “José Jiménez Lozano. Introducción”, en José Ramón González, ed. *José Jiménez Lozano*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- Jiménez Lozano, José. *El narrador y sus historias*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Fundación Jorge Guillén, 2003.
- Jiménez, José Olivio. *Diez años de poesía española, 1960.1970*. Madrid: Ínsula, 1972. Reeditado como *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea (1960-1970)*. Madrid: Rialp, 1998.
- Pozuelo Ivancos, José María. “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables” en José Ramón González (ed.). *José Jiménez Lozano*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003. 47-80.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. *Musa del 68: Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes: “Los silencios de la historia. La voz de la mujer en la literatura española” en E. Moral y A. de la Villa, eds. *La mujer, alma de la literatura*, Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2000. 71-92.
- Valles Calatrava, José R.(dir.) *Diccionario de teoría narrativa*. Granada: Alhulía, 2002.
- Villanueva, Darío “La novela”. *Letras españolas 1976-1981*. Ed. de Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1987.
- Villena, Luis Antonio de. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*. Madrid: Anjana, 1984.