

rían con la llamada novela lírica, representa “una forma de exploración más extrema” que, al procurar la máxima densidad de la expresión y acabar ahogando el discurso narrativo en favor del lírico o expresivo, termina por “comprometer la estructura misma de la novela” (99). Con más detalle se comentan luego los diversos recursos (lirismo, organizaciones textuales atípicas, estatismo, saltos en la voz narrativa, carácter metafórico del lenguaje modernista, etc.) que contribuyen a ese fin, en novelas como *Vae soli*, de Juan Guerra Núñez, *Salomé*, de Vargas Vila, *La evocadora*, de Enrique Bustamante, *El enemigo*, de Efrén Rebolledo, *Égloga trágica*, de Gonzalo Zaldumbide o *Aksino*, de Pedro Prado. Finalmente, otra de las principales notas de esta novela sería su reflejo de la moderna extensión de la subjetividad contra la estrechez del medio social; esa conflictiva interacción entre la dinámica social y el posicionamiento individual del escritor deriva también en una serie de técnicas, modalidades y subgéneros (relatos en primera persona, estilo indirecto libre, focalizaciones internas, literatura epistolar y de diarios, novela de artista, novelas metaliterarias, etc.) que se analizan y muestran en obras como *La sangre*, de Tulio M. Cestero, *Un idilio nuevo*, de Luis Orrego Luco, *Sordello Andrea*, de Alberto Nin Fría, o *Claudio Oronoz*, de Rubén Campos.

Este extenso análisis se cierra con un capítulo en el que Phillips argumenta la reevaluación crítica a la que nos referíamos al comienzo. Sintetizo sus postulados con dos elocuentes citas, que también recogen algunos de los matices por los que discurren esos postulados. Así, frente a la pregunta de si cabe una novela modernista tipológicamente distinta a la ‘realista-naturalista-positivista’, se afirma que “los distintos otros tipos novelísticos de los que se querría demarcar la modalidad modernista son otras tantas resultantes, otras tantas posturas y tentativas de respuesta ante los desafíos de un mismo sistema económico, social, cultural, moderno, ya sobradamente implantado” (204). Y, frente a los riesgos de unas nomenclaturas rígidas y perturbadoras, y en favor, una vez más, de una ampliación semántica del término *modernismo*, se precisa que al referirse a la novela modernista, se ha renunciado a atribuirle un sentido taxonómico estrecho “queriendo mantener activo sólo un significado adjetivo que remita al concepto amplio de modernismo: la novela modernista es la novela *del Modernismo*” (205).

José María Martínez  
University of Texas-Pan American

SPANG, Kurt, Ignacio ARELLANO y Carlos MATA, eds. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1995, 254 pp. (ISBN: 84-313-1354-4)

Este trabajo sobre la novela histórica presenta un estudio tanto sincrónico como diacrónico del género histórico a través de seis contribuciones. Participan en este número Ángel-Raimundo Fernández, Carlos Mata Induráin, Javier de Navascués, Kurt Spang y Miguel Zugastí. Como lo indica desde el principio la presentación de Kurt Spang “este volumen dedicado a la novela histórica seguirá el mismo enfoque doble”, es decir

que primero intenta definir el género a partir de —segunda etapa— unos estudios muy precisos de algunas obras o autores representativos. Lo interesante del trabajo es que nunca se pierde de vista esta meta y los diferentes autores pasan de unos estudios minuciosos de los textos a una visión más bien panorámica que sabe sacar provecho de los diferentes análisis.

Carlos Mata Induráin presenta una “retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica” e inicia su trabajo con una introducción que compara historia y literatura, lo que le permite una “breve definición y caracterización” de lo que es la novela histórica gracias en particular a su análisis del tiempo y de los personajes. Acaba su segunda parte con la afirmación siguiente: “Como resumen de lo dicho, podemos concluir que la novela histórica es un subgénero narrativo (obra de ficción, por tanto) en cuya construcción se incluyen determinados elementos y/ o personajes históricos”. Y precisa también que es un subgénero relativamente complicado. Su tercera parte trata de la “aparición del subgénero novela histórica” en la que aparecen, por supuesto, Walter Scott y Lukács lo que desemboca muy naturalmente en el estudio de “los antecedentes de la novela histórica romántica en la literatura española” que presenta una panorámica bastante completa del género desde la Edad Media. Luego, da las razones que, según él, son las que permitieron y permiten al género seguir viviendo y desarrollándose, una de las cuales sería “además del carácter ejemplar de la historia, en la novela histórica encontramos valores y sentimientos universales (...)”. Un sexto punto da algunos de los “ingredientes” necesarios para escribir una novela histórica: “mezcla de elementos históricos y ficticios”, la plaza de los personajes históricos o no en la ficción... y toma en cuenta el fenómeno muy importante de la recepción al hablar del papel del lector. El autor termina su estudio con un rápido análisis de los géneros limítrofes (memorias, biografías, autobiografías, diarios y cartas, etc.) y una “valoración final” en la que afirma muy justamente que “el hombre contemporáneo es consciente de sí mismo y de la historia, como nunca antes lo había hecho” lo que puede explicar el regreso muy marcado de la novela histórica en los últimos años.

La segunda participación es la de Kurt Spang que propone unos “Apuntes para una definición de la novela histórica” y al mismo tiempo un acercamiento a la teoría del género gracias a una tipología analítica de “los géneros limítrofes” teniendo muy en cuenta que “los límites entre los distintos géneros y subgéneros son fluidos y no siempre es fácil deslindar los diversos tipos, y aún menos cuando una vez se hayan plasmado en obras concretas, precisamente porque a menudo se presentan en forma híbrida mezclando recursos de unas y otras”. Inicia el autor con el diario, luego siguen la biografía y la autobiografía, la leyenda, la epopeya y la canción de gesta, el romance antiguo, la novela de sociedad, la de actualidad, la costumbrista, la novela de aprendizaje o de evolución, la de ciencia ficción y por último el cuento histórico y el poema histórico. Pasa después a una comparación entre los dos tipos de escritura, el de la Historia e historiografía —con un “intento de definición de la Historia”, las grandes “concepciones de la Historia” y los diferentes modos de historiar como el objetivista y documentalista o el interpretativo y narrativo— y el de la novela histórica —con una definición del género, una diferenciación entre la novela histórica ilusionista y la

antitilusionista, y sobre todo un análisis narratológico muy interesante así como un estudio de los elementos constitutivos que son los personajes, el tiempo, el espacio y el lenguaje propios a la novela histórica. Kurt Spang termina también su estudio con el lugar que ocupa el lector en la creación de la novela.

Con el trabajo de Miguel Zugasti que se titula "*El bandolero* de Tirso de Molina: novela histórica de tema hagiográfico, apuntes para el estudio del género en el barroco" inicia más bien el estudio diacrónico que va desde el Siglo de Oro hasta hoy día. El trabajo de Miguel Zugasti muestra que la obra del dramaturgo español presenta ciertas novedades muy interesantes para el género, en particular la combinación entre lo histórico y lo poético.

Carlos Mata Induráin interviene con otro trabajo, esta vez sobre las "Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870)". Analiza las peculiaridades del género en la época decimonónica: presencia y posiciones del narrador, de los personajes, "afán de verosimilitud", estructura narrativa del relato. El artículo se acaba con una bibliografía muy amplia que combina referencias tanto teóricas como estudios más precisos y que muestra el gran trabajo de síntesis que efectuó su autor.

Por su parte, Ángel-Raimundo Fernández analiza en su estudio la "Novela histórica española contemporánea" a través de dos autores, Jesús Fernández Santos y José María Merino. Primero, el autor muestra en qué el género se modernizó y, de manera muy acertada, pone de relieve el papel de la "fantasía, parodia, ironía por encima de un fondo histórico". Se mezclan en el género actual la Historia y la intrahistoria, la Historia con una mayúscula y la historia con una minúscula. En el estudio que hace de la obra de Jesús Fernández Santos —desde *La catedrales* (1965) hasta *El Griego* (1985)—, el autor subraya el lugar que ocupa la memoria, lo mítico y cómo se conjugan los diferentes materiales documentales utilizados. En cuanto a la obra de José María Merino, resalta la presencia de "lo fantástico y de lo imaginario, fundido en una realidad asimilada, hecha vida o rumiada en el conocimiento histórico". De la misma manera, el autor analiza un largo *corpus*.

Concluye el libro el trabajo de Javier de Navascués cuyo título es "Historia real *versus* historia imaginaria: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro" que presenta la vertiente latinoamericana de la novela histórica del siglo XX. El autor se pregunta primero si el género que utiliza la escritora forma parte de la novela histórica tradicional para después calificarlo de "temporalidad imaginaria" que juega mucho con la "teatralidad". El autor llega a la conclusión de que "la historia verdadera está en otra parte y se puede llegar a ella si se posee el coraje de dar el salto al mundo imaginario".

En conclusión, este libro sobre el estudio de la novela histórica tanto al nivel teórico como analítico de los textos, representa una obra de base para los futuros trabajos sobre el género histórico. Es y será de ahora en adelante una referencia como lo muestran los numerosos seminarios de estudios que se están llevando actualmente en muchas universidades sobre la novela histórica o las relaciones entre el relato ficcional y relato "factual" (Universidad de Provenza de Aix-en-Provence, Universidad Charles-de-Gaulle de Lille, Universidad de Franco-Condado de Besançon, Universidad Jean-

Monnet de Saint-Étienne, etc.) que lo mencionan en su bibliografía obligatoria junto al otro libro que publicó también el mismo centro de investigación de la Universidad de Navarra y que se titula *El drama histórico*.

Philippe Merlo

Universidad de Provenza - Aix-Marsella i

ANÓNIMO. *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*. Ed. GRISO (I. Arellano, C. Pinillos, E. Ruiz, C. Mata, R. Pino, I. Rodeño, I. Torrente, G. Heras). Pamplona: EUNSA, 1994. 195 pp. (ISBN: 84-313-1301-3)

Anejos de *Rilce* amplía su colección con un volumen (el nº 13), resultado del trabajo incesante que el Departamento de Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura de la Universidad de Navarra viene desarrollando de unos años acá bajo la dirección del profesor Arellano, trabajo que está produciendo excelentes ediciones críticas y pariguales recuperaciones de numerosos textos auriseculares, como en el caso objeto de mi reseña, en el que se ofrece una comedia burlesca. Pueden citarse las apropiadas palabras de Arellano al respecto: "Es preciso, por tanto, abordar la edición más o menos crítica de una serie de textos, olvidados desde hace demasiado tiempo, sobre todo si no pertenecen a las áreas 'canónicas' de la literatura (dramática y no dramática), como es el caso de la comedia burlesca" (10). Anejos de *Rilce* ya había publicado *El caballero de Olmedo* de Montesión (edición a cargo de Celsa Carmen García Valdés); ahora da a la luz esta *Ventura sin buscarla*.

El estudio introductorio se inicia con una eficaz y pedagógica caracterización del género —corpus, temática, extensión, inversión de los valores serios y del decoro, función paródica, comicidad escénica y verbal, etc.— apoyada con testimonios provenientes de otras comedias burlescas (*Céfalo y Pocris*, *El caballero de Olmedo*, *Los amantes de Teruel*, *Las mocedades del Cid*, *Durandarte y Belerma*, *El hermano de su hermana*, etc.) y que se sustenta posteriormente con el análisis pormenorizado de *La ventura sin buscarla*.

Tras las noticias textuales de *La ventura sin buscarla*, los editores se centran en un análisis comparativo de la comedia burlesca y su homónima seria (de Lope), desde la extensión de la comedia, el número y el tipo de las formas estróficas utilizadas, personajes, escenas o bloques escénicos, a los registros estéticos o al estudio integral de la comicidad, en un capítulo que resulta imprescindible para la comprensión de sus claves constructivas y de recepción —que se suma los numerosos aspectos de la literatura burlesca del Siglo de Oro estudiados por I. Arellano en su *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, especialmente capítulos 2 y 3, también fundamentales para el estudio de la comedia burlesca—.

Uno de los casos más relevantes de meiosis paródica es el que atañe a los personajes contruidos "igualmente de modo ridículo y paródico sobre el modelo burlesco de las figuras", portadoras como es sabido de "toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio" (59),