

LA EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA HISTÓRICA ESPAÑOLA: BENITO PÉREZ GALDÓS Y ARTURO BAREA

Megan Mercedes Echevarría

En la primera mitad del siglo veinte, la incorporación de contenidos históricos dentro de la literatura social no significaba ninguna novedad. Los precursores a esa corriente habían fijado una tradición donde se mezclan el contenido humano y el histórico dentro de la misma obra. En el contexto específico de la generación del nuevo romanticismo, Arturo Barea no es el único escritor del momento que se interesa por este acercamiento a la literatura; ya antes del comienzo de su carrera literaria, escritores como Zugazagoitia y Sender habían elaborado novelas en los que dichos fondos y formas se combinan con diferentes proporciones.¹ Los orígenes de ese acercamiento al arte narrativo se encuentran en el realismo decimonónico y la práctica literaria de Benito Pérez Galdós. Tanto en los *Episodios Nacionales* como en las “Novelas contemporáneas”, el gran maestro del realismo español incorpora el suceso histórico dentro de la narración artística. Barea emplea técnicas y procedimientos narrativos que guardan una estrecha relación con la práctica de su precursor, aunque su visión y tratamiento de la historia se transforman. A pesar de que la práctica bareana no cabe perfectamente dentro de ninguno de los moldes decimonónicos, Galdós sirve como importante punto de arranque para el análisis del estilo de este autor.

La importancia de la herencia galdosiana en el uso de la historia dentro de la obra bareana, especialmente en *La forja de un rebelde*, reside en primer lugar en el empleo de una forma narrativa que rompe de algún modo con la concepción tradicional de la novela histórica. Aunque Barea se sirve de muchas de las técnicas de este género, si empleamos los criterios que la gran mayoría de la crítica ha fijado, no podemos calificar ninguna de sus obras como una novela histórica propiamente dicha, ni tampoco podríamos emplear el término *episodio nacional*. Su visión de la realidad, y su conciencia social, política, y económica son peculiarmente históricas, pero existen diferencias importantes entre los textos de este autor y los modelos que los teóricos han establecido.

Sirvan de ejemplo las siguientes valoraciones que de la trilogía se han hecho: mientras que Torrente Ballester define las tres obras de *La forja de un rebelde* implícitamente como novelas históricas, Alborg afirma explícitamente que no lo son. Torrente Ballester basa su breve análisis en las premisas que rigen la construcción de una “buena” novela histórica: el equilibrio entre lo histórico y lo novelesco. Su valoración final de la trilogía concluye que, “[p]ara novela le sobra historia; para historia le sobra todo lo que en ello hay de novelesco” (Torrente Ballester: 358). Por el contrario, según Alborg, el mayor acierto del novelista “es no haber hecho una novela histórica, porque todavía no es historia lo que aún es vida y pasión” (Alborg: 217-218). Después aclara lo que entiende por el trabajo del historiador, “acumulando fichas y datos con fría técnica de laboratorio... un esfuerzo que satisface al buen burgués, pero que deja frío a quien vive alerta y en tensión” (Alborg: 218). Alborg no niega la trascendencia histórica de los sucesos que se narran en *La forja de un rebelde* pero niega que se les aplique un tratamiento científico o arqueológico. También se inscribe en la tendencia crítica que define la historia, y la novela histórica, basándose en la distancia temporal.

Los propios novelistas también sienten ambivalencia frente a la tarea de crear un análisis de los grandes acontecimientos de su propia época, entre ellos Galdós, quien, aunque defiende la validez tanto de la historia reciente como de “la sociedad presente” como “materias

novelables”, se muestra reticente a la hora de combinar estos dos acercamientos a la representación de la realidad. Cuando cierra la segunda serie de sus *Episodios nacionales*, Galdós abandona “el llamado género histórico” porque

[l]os años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros. Los hombres de ellos casi se confunden con nuestros hombres. Son años a quienes no se puede disecar, porque algo vive en ellos que duele, y salta al ser tocado con escalpelo (Galdós: Vol II, 317-318).

Ribbans señala otros factores que Galdós añade en la edición ilustrada de la misma obra de 1885: “porque la excesiva extensión había mermado su escaso valor y porque pasado el año 34, los sucesos son demasiado recientes para tener el hechizo de la historia y no tan cercanos que puedan llevar en sí los elementos de verdad de lo contemporáneo” (Ribbans: 43).

Con *La forja de un rebelde* Barea demuestra que no siente esa ambivalencia porque en su trilogía logra “disecar” casi medio siglo de historia española, a pesar de su cercanía. Plasma los sucesos de tal forma que comunica tanto la naturaleza histórica como también la verdad contemporánea que posee ese mundo artístico. En la trilogía Barea fusiona las diferentes tareas que Galdós desarrolló en sus novelas del realismo analítico y en los *Episodios nacionales*: el estudio de su sociedad, el análisis de su pasado y la exploración de las interrelaciones entre pasado y presente.

Pero la huella galdosiana en *La forja de un rebelde* no se limita a la ruptura con la concepción tradicional de la novela histórica. Como gran admirador de Galdós, Barea demuestra la importante influencia del gran maestro del realismo de diversas maneras. A lo largo de los *Episodios nacionales*, Galdós presenta una interpretación de la historia de España desde el comienzo hasta el final del siglo XIX en un intento de comprender el momento presente en el que escribe, y también de contribuir al progreso hacia un mañana mejor. Aunque Galdós no es el primer autor que emplea la novela histórica para analizar acontecimientos recientes, incluso vividos por el mismo escritor, podemos afirmar que es quien consolida en la literatura española la novela histórica que analiza las raíces de su propia sociedad y situación política en el pasado reciente.² Aunque mantiene mayor distancia temporal con los acontecimientos que describe, Galdós establece vínculos para relacionar ese pasado con el presente de su propia sociedad. Los *episodios* se caracterizan por una función didáctica: el autor intenta enseñar a sus lectores, para que puedan aprender de los errores de sus antepasados, errores que según su perspectiva habían heredado y que seguían injertados en la sociedad de su momento. Este didactismo aparece necesariamente acompañado por una visión crítica de los vicios y de la hipocresía de la sociedad burguesa de la que escribe, y a la que se dirige. Aunque las novelas plasman sucesos pretéritos, la crítica de la sociedad se hace igualmente aplicable a la realidad de su momento.

Galdós, en los *Episodios nacionales*, expresa una concepción íntegra de la historia. El autor busca un equilibrio entre los grandes sucesos y los pequeños, la historia conocida y la que no figura en los registros oficiales. Para lograr dicho equilibrio emplea un método que parte de los grandes hechos como principio organizador, y luego incorpora personajes de ficción cuyas peripecias les permiten entrar en contacto con las figuras y los sucesos conocidos:

En sus diálogos con el “Bachiller Corchuelo”, Galdós, refiriéndose a la preparación de *Amadeo I*, declara lo siguiente: “Ahora estoy preparando el cañamazo, es decir el tinglado histórico... Una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, inventaré la intriga (Hinthäuser: 223).

De esta manera, los protagonistas inventados sirven como recurso narrativo que permite establecer la relación entre los grandes acontecimientos históricos y la historia interna de la vida del pueblo. Tomando el protagonista novelesco como punto de partida, el autor organiza las novelas para plasmar su visión de los personajes históricos y los sucesos más importantes del período dado. Algunas experiencias del protagonista se enlazan directamente con los grandes sucesos, otras discurren paralelamente a éstos. Los enlaces directos permiten el acceso a los grandes actores lo que abre la posibilidad de comentar estas personalidades y sus decisiones, y de plasmar cómo estos factores influyen en la vida del pueblo. Los paralelismos entre las figuras famosas y los personajes corrientes, además de aportar unidad a lo narrado, acercan la historia externa a la realidad actual del lector decimonónico. Mediante las vivencias y experiencias de los personajes ficticios, el lector observa cómo los grandes sucesos del momento afectan y condicionan la vida cotidiana de la gente corriente, tanto la del ayer como la de su propio momento.

Aunque la práctica de Arturo Barea presenta muchos puntos paralelos con el modelo galdosiano, nuestro autor también se diferencia de su precursor, ya que el modelo evoluciona en el siglo veinte. En ambos casos el impulso hacia la historia tiene su origen en una crisis del presente: al enfrentarse a un momento crítico de su actualidad, ambos escritores deciden buscar la explicación en el pasado reciente. En el caso de Barea, ese pasado se limita a lo más inmediato; las obras abarcan únicamente los acontecimientos históricos ocurridos durante la vida del autor. En *La forja de un rebelde* se propone un análisis de la situación en lugar de una representación de lo que ocurre: el autor se fija en el pasado para encontrar la explicación de su hoy, e incluso entonces, se limita a lo vivido. Dado que los años y los sucesos le afectan directamente, (“algo vive en ellos que duele”), el autor no siente ninguna ambivalencia frente a ese pasado histórico tan inmediato, sino que siente la necesidad y la obligación de diseminar la información sobre los acontecimientos y presentar un análisis de lo ocurrido.

El compromiso socio-político y las intenciones de Barea le llevan a invertir la relación entre la historia grande (de los acontecimientos conocidos) y la pequeña (de la vida de las personas corrientes) que se ve en el modelo galdosiano. Aunque Galdós se sirve del personaje que representa el ser corriente, sus novelas se organizan alrededor de los grandes acontecimientos y de las grandes figuras: a pesar de que incorporan la historia interna, se centran en la historia externa. En las novelas galdosianas se hace evidente una relación entre el pueblo y los dirigentes del país, pero los individuos que representan el pueblo no adquieren un papel como auténticos actores. A veces son héroes, otras veces son víctimas, participan en los sucesos históricos y esta participación puede llevarles al triunfo o a la derrota. Todo lo que les ocurre se presenta como resultado de las decisiones y hechos llevados a cabo por los políticos, militares, y otras figuras conocidas.

Barea se centra en la historia que vive la persona corriente de la calle, y dentro de los sucesos que narra, los representantes del pueblo llano tienen un papel activo, como fuerza histórica. Hay víctimas y hay opresores, pero tanto unos como otros se presentan en varios niveles del mundo artístico. Las decisiones de las grandes figuras aparecen en los textos e influyen en la vida cotidiana del pueblo, pero no son los únicos determinantes de la situación. De este modo el autor logra construir un análisis de la historia y de la sociedad en la que los grandes y los pequeños sucesos se desarrollan conjuntamente y se condicionan los unos a los otros.

La concepción y la composición del pueblo llano también evoluciona entre la práctica de Galdós y la de Barea. Para el primero, una representación íntegra de la sociedad se limita, por su época, a la concepción burguesa de la misma. Aunque es evidente que Galdós persigue presentar una visión íntegra de la sociedad con representantes de todos los sectores, casi todos sus personajes pertenecen a las clases acomodadas. Los personajes procedentes de las clases más humildes no aparecen con la misma fuerza y frecuencia que los demás, y muchas veces

sirven para aportar color local. El autor incluye detalles de la vida cotidiana de las emergentes clases medias españolas, y narra los conflictos que dividen el país en los dos extremos de absolutismo y liberalismo desde una perspectiva burguesa. La crítica galdosiana de los vicios de la burguesía es una crítica interna.

La práctica de Barea demuestra la evolución de este corte de realismo histórico, tanto en la selección de personajes como en la construcción de los mismos. En su obra se logra la meta que estableció Galdós de crear una representación íntegra de la sociedad, y se logra plasmar el funcionamiento de la misma. El contacto directo que el autor tiene con la realidad reconstruida facilita la creación de personajes vivos de todo tipo, verosímiles y convincentes. Mediante el comportamiento, la interacción y el diálogo, todos los personajes, tanto obreros como burgueses, exhiben y expresan sus valores, preocupaciones y aspiraciones, y el lector les observa dentro de su contexto.

Esa integración en la realidad artística se mantiene no sólo a nivel social, sino también en lo que concierne a los conflictos políticos. Barea transmite su interpretación de la realidad histórica mediante la selección de las relaciones plasmadas y la organización de los sucesos. Frente a Galdós que muchas veces se sirvió de nombres sugerentes para ilustrar los vicios que caracterizan a los representantes del otro lado del conflicto, Barea se preocupó más por la precisión y la verosimilitud.³ Las digresiones e intromisiones galdosianas que explican la interpretación intencionada de la realidad se reducen de modo considerable en la obra bareana, donde se construye la realidad de una forma tal que obliga al lector a darse cuenta de las injusticias inherentes en ella. Estos rasgos de las obras del autor extremeño surgen, por un lado, de su evidente deseo de construir una representación íntegra de su propia época, y por otro lado, de su peculiar circunstancia socio-económica y profesional. Las peculiaridades de sus vivencias le facilitan el logro de la integración. La lección que el lector saca es igualmente clara, pero se hace patente de forma más sutil; el autor no nos la refiere, sino que nos la demuestra.

El cuadro teórico de Georg Lukács sobre la novela histórica es el más acertado para iluminar todavía mejor esta relación entre la práctica de Galdós y la de Barea. Además de construir un modelo completo, basado en las características de novelas representativas, Lukács señala los importantes puntos de contacto entre la novela histórica y la novela contemporánea que ayudan a comprender la hibridez socio-histórica de la práctica bareana.

Según Lukács, la novela histórica se caracteriza por la representación de un momento de crisis y transición con el propósito de representar la vida cotidiana dentro del curso de la historia, a la vez de señalar su “relación viva” con el presente (Lukács: 392). Para ello, es vital la construcción fiel de las maneras y la sensibilidad de la época pasada, y dentro de ese ambiente se representa el proceso y la fuerza históricos. A pesar de la marcada preferencia por los grandes momentos de la historia, el escritor ha de narrar los hechos desde “abajo”, centrándose en “la vida del pueblo” (Lukács: 329). No se debe reconstruir la situación desde la perspectiva de los grandes actores; aunque éstos son “imprescindibles para que se complete la imagen histórica del mundo” (Lukács: 329). Los personajes que representan las personas corrientes de la época, y en los que “el destino personal y el destino histórico-social” convergen, ocupan el centro de la narración (Lukács: 328).

Dentro de este enfoque en lo popular, también cabe la objetividad de la representación. El contexto conflictivo del momento histórico se ha de presentar desde sus diferentes perspectivas para tener en cuenta los intereses de todos los grupos involucrados. Para ello, el novelista suele crear contextos que proporcionan al protagonista la oportunidad de relacionarse con representantes de ambos lados del conflicto. De ese modo se asegura de plasmar una representación tan concreta como global de los problemas específicos y de una época en general.

Otro elemento fundamental de este tipo de narrativa es su visión dinámica de la historia, que se concibe como un proceso que, de diversos modos, revela los vínculos entre el pasado y el presente. Esto no significa que la narración de los acontecimientos pasados deba ser alegórica o convertirse en una “parábola del presente”, sino que ha de crear una “prehistoria concreta del momento presente” mediante el establecimiento de una relación “concreta” con “el destino del pueblo” en el momento actual (Lukács: 342, 391-392). Por lo que respecta a la construcción fiel de las maneras y las costumbres, se busca un equilibrio entre los detalles peculiares a la época pretérita que han perdido vigencia, y otros que han perdurado hasta el momento en el que escribe el autor. En cuanto a los grandes acontecimientos y los cambios dentro de la sociedad, se cuida la lógica interna de la narración para que los sucesos se organicen con coherencia de causa y efecto.

Por lo dicho hasta ahora es evidente que *La forja de un rebelde* se adapta perfectamente al modelo de Lukács. La época en la que se centra es conflictiva y de transición, y su representación es desde abajo y con acceso privilegiado a los diferentes grupos protagonistas de los enfrentamientos. Se centra en la historia interna y la inscribe dentro de la historia externa gracias a la introducción de diversas figuras históricas dentro del mundo artístico. El tratamiento de cada faceta de la historia es equilibrado, de modo que los personajes que representan a las personas corrientes revelan la convergencia de sus propios destinos con el destino socio-histórico. La visión bareana de la realidad representada es dinámica, sobre todo en *La forja de un rebelde*, y los hechos se presentan dentro de un espacio temporal complejo. En ese espacio se relacionan constantemente momentos de un espectro amplio de tiempo, que sirviéndose del presente histórico, se refiere explícita e implícitamente a momentos del pasado y el futuro, sin limitarse a la acción del texto.

La teoría de Lukács subraya otro factor de gran relevancia para nuestro análisis, que consiste en la estrecha relación que tiene la novela histórica con la novela contemporánea y con la novela social, tanto por lo que respecta la función de la narrativa como también en el nivel de las características esenciales. En su discusión de Tolstoy habla de cómo este logra “una concreción histórica en la representación del presente” y demuestra cómo ambas clases de novela reflejan el dinamismo de la historia. Posteriormente destaca las metas parejas que buscan estas dos clases de narración: “dar forma a la totalidad de un contexto social, sea del presente o del pasado, mediante la narración” (Lukács: 93, 275). La distinción de Lukács se basa primordialmente en factores temporales: mientras que la novela contemporánea y la social analizan explícitamente la sociedad coetánea al autor, la histórica analiza el pasado y revela algo, implícitamente, sobre el modo en el que se ha llegado al presente.⁴

Otros teóricos interpretan estos factores temporales caracterizadores desde puntos de vista diferentes. La gran mayoría de los críticos en sus discusiones sobre las características de la novela histórica mencionan el elemento de la distancia temporal que separa la época pasada en la que se ambienta la novela y el momento de escritura. Cada estudio sostiene con distinta pujanza y precisión la necesidad de una separación temporal determinada. Fleishmann requiere entre cuarenta y sesenta años de distancia (Fleishman: 3). Ciplijauskaitė afirma que “la mayoría de los críticos... se inclinan a considerar como deseable una distancia de cincuenta años: historia que no sea experiencia personal” (Ciplijauskaitė: 13).

Los críticos que subrayan la distinción entre el *episodio nacional* y la novela histórica también suelen basar sus argumentos en la distancia temporal. Se sostiene que mientras que la novela histórica tradicional se centra en un contexto temporalmente lejano, el episodio analiza un pasado más reciente. Amado Alonso señala los paralelos entre los *Episodios nacionales* y las novelas contemporáneas, y destaca que la novela histórica no suele abarcar acontecimientos ocurridos durante la vida del autor. Por otro lado, Ribbans subraya que, a pesar de que las últimas novelas de la serie galdosiana se centran en momentos que vivió el autor, a lo largo de todas esas novelas se mantiene una distancia temporal adecuada entre el

momento representado y el de escritura como para considerarse novelas históricas. No obstante, es sugerente que en su estudio no emplea el término “novela histórica”, sino que mantiene el término en español de *episodio*.

Otros estudiosos siguen en la línea de Madeleine de Gorgorza Fletcher, quien sostiene que el *episodio nacional* es un nuevo género que consiste en “la novela histórica del pasado reciente” y lo divide en dos sub-categorías, la primera que se centra en eventos anteriores a la experiencia del autor y la otra en sucesos que ocurrieron durante la vida del autor (Fletcher: 1). Dentro de esta visión cabe también la postura de Carlos Mata, quien aboga por “la distinción entre novela histórica y “episodio nacional contemporáneo”, reservando este término para aquellas obras que no alejan demasiado su acción en el tiempo”, e incluye dentro de la segunda categoría “las cinco series de *Episodios nacionales* de Pérez Galdós” (Mata: 19). Juan Ignacio Ferreras no coloca el *episodio* en oposición a la novela histórica, sino que destaca aquél como uno de “tres tipos o subtipos” de ésta, e implícitamente desplaza el lugar de Galdós como consolidador de la forma cuando señala un ejemplo del subtipo (*Guerras de Granada*) del siglo XVI (Ferreras: 44).

Aunque Biruté Ciplijauskaitė afirma que el factor de distancia temporal es uno de los que define la novela histórica como tal, también reconoce que “el límite temporal ha variado según la poética prevaleciente de la época y ha obedecido a motivaciones específicas” (Ciplijauskaitė: 13).⁵ Cuando se refiere a los casos de Galdós, Unamuno, Baroja, y Valle Inclán, quienes “han creado mundos aún alcanzados por su propia memoria”, sugiere que sustituyen otra distancia por la temporal, y que para ello se valen de recursos como la “ironía o la *Verfremdung* brechtiana” (Ciplijauskaitė: 13).⁶ Al desplazar el centro de la discusión teórica lejos de la fijación de límites temporales, abre el tema de investigación a debates fructíferos en los que las ideas de Hayden White adquieren una especial relevancia. Cuando White traza la evolución de la escritura historiográfica en el primer capítulo de *The Content of the Form*, identifica tres formas que pueden tomar los registros de hechos históricos: los anales, las crónicas, y las historias. Señala importantes diferencias entre los tres modos de historiar, pero ninguna de ellas se basa en la distancia temporal, sino en el concepto de la “narratividad”. Para nuestra discusión, los rasgos más relevantes de este concepto consisten en el abandono de la cronología y la presencia de la conclusión.

Respecto a la cronología, White primero establece que para que un relato de los eventos se considere “histórico” es necesario que los eventos aparezcan fuera de su orden cronológico, ya que esto implica que no hay una única manera de presentar los hechos, sino que existe más de una posible versión. Según White, si no son plausibles por lo menos dos versiones de los hechos, el historiador no tiene por qué asumir el papel de la autoridad que le permite comunicar lo que realmente pasó.

Asimismo, para aclarar lo que significa la conclusión dentro de la narratividad, White perfila una sugerente distinción entre ese modo de cerrar un relato y otro que consiste simplemente en terminarlo. Para aclarar la diferencia, el teórico primero destaca que en la realidad los sucesos nunca llegan a un verdadero fin: nunca dejan de ocurrir. Esa distinción permite comprender que es solo cuando se logra desplazar el significado del conjunto de los eventos que dichos sucesos realmente comienzan a parecer haber dejado de ocurrir. White relaciona esa distinción con el valor que la historiografía como campo ha dado a la “conclusión” de los estudios históricos. Vincula la búsqueda de clausura en la historia con el deseo de encontrar un sentido moral en la realidad, y sugiere que el valor atribuido a dicha clausura nace del deseo de hacer que la realidad aparezca con toda la coherencia y plenitud presentes en una imagen ficticia de la vida. Para White, ese es el único modo en el que una representación de la realidad puede llegar a tener verdadero sentido, un sentido que trasciende sus propios límites y se vincula con una historia más allá de la que cuenta explícitamente. Esa otra historia consiste tanto en la otra versión de los hechos, como en la

continuación de los eventos más allá de ese final. Así White demuestra que las conclusiones son siempre moralizantes.

La concepción de White de la narrativa histórica implica la necesidad de cierta distancia del mundo representado. Dicha distancia no tiene por qué limitarse a un aspecto temporal, tan solo ha de ser la suficiente como para poder concluir, en lugar de simplemente terminar, la narración. La noción de la narratividad reafirma que, para ser histórica, una narración no tiene que limitarse a recrear mundos de un pasado lejano: es posible historiar el pasado más inmediato. La relación entre el escritor y el mundo exterior que pretende representar influye en la naturaleza de la forma que ese fondo va a determinar.

Las ideas de Ciplijauskaitė y White nos ayudan a entender cómo ha evolucionado la novela histórica española para el momento en el que Barea empieza a escribir. Barea emplea varios recursos para distanciarse de los mundos representados y para crear conclusiones que aportan sentido a dichos mundos. En la trilogía, la ironía dramática de la historia ya pasada se explota al máximo: la información aportada dentro de la narración y la perspectiva desde la que se relata se conforman como un juego entre autor y lector, ya que el narrador nunca evidencia poseer el mismo saber que el autor y todo su público lector. En el primer tomo de la trilogía la voz narrativa se fragmenta, y aunque en los demás textos no llega al mismo extremo tan marcado, sí hay una evidente separación entre narrador e intra-autor. La relación, señalada por White, entre una narrativa y las otras posibles versiones de los hechos aclara la relación entre *La forja de un rebelde* y otras versiones de la historia. La importancia del factor moral de la conclusión nos ayuda a analizar la relación entre el compromiso social tan característico del acercamiento bareano a la novela histórica.

Aunque *La forja de un rebelde* no responde perfectamente a las definiciones de novela histórica que gran parte de la crítica ha propuesto, estos tres volúmenes son buenos ejemplos de ese género. A lo largo de estas obras Barea emplea hábilmente diferentes convenciones de la novela histórica y de la novela social. Su acertado uso de estrategias de distanciamiento enriquecen sus mundos narrativos y le permite crear representaciones con gran dimensión histórica. Su análisis de casi cincuenta años de vida española es un valioso ejemplo de cómo, en el siglo veinte, han evolucionado los modelos narrativos establecidos por Galdós.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, J. L.: *Hora actual de la novela española*, Vol. II, Madrid, Taurus, 1968.
- ALONSO, A.: “Lo español y lo universal en la obra de Galdós”, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, 201-221.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B.: *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.
- FERRAZ MARTÍNEZ, A.: *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós (de la guerra de independencia a la revolución de julio)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- FERRERAS, J. L.: *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- FLEISHMAN, A.: *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1971.
- GIL CASADO, P.: *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- HINTHÄUSER, H.: *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963.
- LUKÁCS, G.: *La novela histórica*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- MATA, C.: “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, *La novela histórica: Teoría y comentarios*, eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano, y Carlos Mata, Pamplona, EUNSA, 1995, 13-63.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Episodios nacionales*, Vols. I-III de *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1963.
- “La sociedad presente como materia novelable”, *Teoría de la novela: aproximaciones hispánicas*, Eds. Germán Gullón y Agnes Gullón, Madrid, Taurus, 1974, 21-27.
- RIBBANS, G.: *History and Fiction in Galdós’ Narratives*, New York, Oxford University Press, 1993.
- SPANG, K.: “Apuntes para una definición de la novela histórica”, *La novela histórica: Teoría y comentarios*, eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano, y Carlos Mata, Pamplona: EUNSA, 1995, 65-114.
- TORRENTE BALLESTER, G.: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1966.
- WHITE, H.: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

NOTAS

- ¹ En *La novela social*, Pablo Gil Casado analiza *El asalto* de Julián Zugazagoitia como “novela histórica” y demuestra que la obra es también social (307-308). Sobre el caso de Sender, el mismo crítico subraya que “Relatos como *Mr. Witt en el cantón* (1936) o *El rey y la reina* (1939), tienen un fondo histórico-social, más histórico que social en *Mr. Witt...*, más social que histórico en *El rey...*” (103).
- ² Para un estudio de las novelas decimonónicas anteriores a Galdós que se centran en la historia reciente, véase Ferraz Martínez. Para novelas anteriores al siglo XIX, véase Ferreras: 44-49.
- ³ Hinthäuser proporciona un análisis de “los nombres alusivos” de Galdós (en el que destaca la importancia de las ideas de Casaldueiro y de Ricard) y los relaciona con la tradición literaria, prestando especial atención a la práctica de Valera y Clarín (Hinthäuser: 284-288). Véase también Fletcher: 11-12.
- ⁴ Para discusiones más detalladas centradas en Galdós y en esa meta que comparten la novela histórica y la del realismo analítico, véase Fletcher y Ribbans.
- ⁵ La profesora proporciona los ejemplos de las novelas históricas del romanticismo que, respondiendo al gusto de su momento, favorecen espacios remotos, y la contrastante sensibilidad realista donde se centran en “épocas más recientes”.
- ⁶ Spang también ofrece el comentario perspicaz respecto al caso concreto de Valle-Inclán y su trilogía *La guerra carlista*: “el acontecimiento plasmado en la novela se produce en 1873 y Valle-Inclán nace cuatro años antes, en 1869. Por esta cercanía la trilogía ciertamente no deja de ser novela histórica, pero sí influye en su elaboración y configuración” (Spang: 83).