ANACRONISMO Y FICCIÓN (NOTAS PARA UNA INTRODUCCIÓN)

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

La desproporción entre la enormidad del tema elegido y lo exiguo del espacio (y los conocimientos) de que dispongo hace que ni el haber subtitulado mi exposición "Notas para una introducción" disipe una justa y abrumadora sensación de desbordamiento.

La indagación de la que apenas puedo presentar ahora algunas consideraciones propedéuticas debe mucho a una incitación casual: la descalificación del anacronismo como "uno de los más vulgares placeres del intelecto" proferida, si bien ocasionalmente, por una autoridad en materia literaria. Y, aunque no sea en rigor lo que me propongo, una defensa e ilustración del anacronismo debería comenzar seguramente por reconocer esa pendiente del procedimiento que invita a deslizarse hacia la sima de la facilidad. Pienso, no sé si con justicia, en la inefable trilogía de Mariano Ozores cuyos títulos resultan ya más que suficientemente expresivos: *Cristóbal Colón, de oficio descubridor, Juana la loca, de vez en cuando* y *El Cid cabreador*; pero también, remontando la línea del disparate, en *La vida de Brian,* en la paródica *La venganza de don Mendo*, en la ingeniosa serie de *Los picapiedra*, en la deliciosa ironía de *Las tres edades,* de Buster Keaton... Y me pregunto si podrá hablarse del anacronismo como "recurso artístico", incluso sin privar al sintagma de sus implicaciones de valoración.

1. De lo que no cabe duda es de que hay anacronismo en el arte. Y hasta no es exagerado decir que la historia del arte se presenta plagada de anacronismos. En la Antigüedad grecolatina los encontramos, además de en la historia misma, en la epopeya, en el teatro, en las artes plásticas. En el arte cristiano primitivo puede verse a Dios Padre convertido en Júpiter, a la Virgen en Juno, a las santas en ninfas, así como a las figuras bíblicas con vestiduras ideales "coexistiendo" con otras accesorias que lucen la indumentaria propia del lugar y del tiempo del pintor. En la Edad Media es posible asistir a los funerales de Héctor en una iglesia gótica, según la miniatura de un manuscrito. Las biblias góticas presentan a Dios Padre vestido de emperador. Los héroes de la antigüedad se convierten en caballeros cristianos y la guerra de Troya en las Cruzadas. En las representaciones de los "misterios" y en todas las letras medievales la confusión de épocas

está igualmente a la orden del día. Es tal, por ejemplo, en nuestro *Libro de Alexandre* -donde se hacen procesiones, se canta el "Te Deum", se habla de "capellanes de Júpiter" o el Maestro Don Aristóteles enseña el trivio y el cuatrivio- que sirve, a pesar de su tema, como documento para la reconstrucción histórica de nuestro siglo XIII.

Del Renacimiento al siglo XVIII el anacronismo sigue campando por sus respetos, respetando poco o nada la exactitud histórica. Miguel Angel, Leonardo, Rafael incurren en él. Es frecuente la convivencia en el mismo cuadro de santos de lugares y épocas distintas y hasta de éstos con la figura del donador. Tampoco falta la representación simultánea de diferentes episodios de la vida de un personaje, como en *Las alegrías y los dolores de la Virgen,* de Memling. La indumentaria es puramente convencional o abiertamente contemporánea, lo mismo que el mobiliario, la arquitectura o las costumbres. *El porte de la cruz,* de Brueguel (padre), presenta a Cristo arrastrando un tronco en medio de una fiesta walona mientras un fraile ayuda a bien morir a los dos ladrones ¡con un crucifijo en la mano!. Lope y Calderón, Shakespeare, Corneille, Molière y Racine, Goethe y Schiller usan el anacronismo o incurren en él, mientras que en las representaciones teatrales es moneda corriente. No faltan en las tragedias de Voltaire, a pesar de que empleó en 1755 los derechos de autor de su tragedia *L'orphelin de la Chine* en trajes y decorados adecuados y fue uno de los impulsores del giro que se produce a mediados del siglo XVIII hacia un mayor verismo en el teatro. Aunque «la fidelidad realista a lo lejano y a lo antiguo tardó todavía mucho en ser sentida; los actores franceses no se atrevían, por ejemplo, a representar negro a Otelo» (Alonso, 1942: 21).

De esta ojeada a la historia del arte occidental, deteniéndonos intencionadamente en los umbrales del «siglo de la Historia», como llama Amado Alonso al XIX (Ibid.: 23), es posible extraer algunas sugerencias: la relación del anacronismo con los temas mitológicos, religiosos o legendarios, con el convencionalismo y con las construcciones alegóricas; su diferente significado en función del distinto grado de posibilidad (y necesidad) de rigor histórico; y, sobre todo, las muy variadas formas que presentan los fenómenos que se agrupan bajo este marbete, y que es preciso discriminar. Pero sería precipitado concluir que la presencia copiosa y persistente de anacronismos en el arte demuestre que se trata de un procedimiento artístico.

2. La relación entre anacronismo e historia es a su vez histórica. Al "denunciar" anacronismos del arte del pasado incurrimos en anacronismo de perspectiva. Se olvida con frecuencia que el imperativo de exactitud histórica no es un principio universal e intemporal, sino histórico y muy moderno. Todavía «el escritor romántico equidista del anacronismo necesario a la clerecía medieval -el *Alexandre,* por ejemplo- y el arqueologismo realista de la segunda mitad del XIX» (Varela, 1978: 26). Se siente a este respecto la tentación de aplicar en nuestro interés la afirmación de Ortega y Gasset (1925: 67): «ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética». Lo que nuestro filósofo no podía prever en 1925 es que esa "monstruosidad" seguiría gobernando la sensibilidad de nuestro siglo, que, a punto de pasar a la historia, no parece representar, en éste como en otros aspectos, sino una continuación o una glosa del anterior.

2.1. La raíces estéticas en que asentar o justificar el anacronismo deben buscarse, ante todo, en la *Poética* de Aristóteles. Me limitaré a evocar aquí algunos lugares, sin entrar en la maraña de sus interpretaciones. «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido», que es lo que compete al historiador, «sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (1451a). Por eso la poesía «es más elevada y filosófica que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular». La historia puede servir de mate-

ria a la poesía porque «lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible» y hasta lo que se justifica (¿incurriendo en contradicción?) es precisamente que el poeta trate cosas sucedidas: «pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible» (1451b. *Vid.* Alonso, 1942: 61-63 y 65-67). Hay tres maneras posibles de imitación: representar «las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser», la licitud de cada una de las cuales resuelve la censura de no representar «cosas verdaderas». Recordemos la afirmación, antiplatónica y muy oportuna hoy, de que «no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética; ni la de otro arte, que la de la poética». Así los errores pueden ser consustanciales al arte mismo de la poética, o bien accidentales, si se refieren a un arte particular (como la historia). Pero la "causa" se agrava si consideramos que el anacronismo no atenta sólo contra lo sucedido, sino contra lo posible. Veamos: «Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte [...], si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte», y no se puede evitar (1460b). No olvidemos, en fin, que «se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble» (1460a). E imaginemos todavía las consecuencias de entender la "verosimilitud" como exigencia intrínseca a la obra y no de correlato con el mundo real, como ha propuesto, por ejemplo, Coseriu (*Vid.* Vilarnovo, 1992).

La doctrina aristotélica -que tal vez admita esta síntesis, consciente de su ligereza: en arte el fin justifica los medios (siempre que sean artísticos)-, latinizada (y limitada) luego por la doble finalidad del deleite estético y la enseñanza moral, "justifica" la mayor parte de los anacronismos, y en general de las inexactitudes históricas, en el largo periodo clasicista, por ejemplo en nuestra comedia del siglo XVII. Sirva de muestra *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso, cuyo desenlace presenta hechos ahistóricos, anacrónicos e imposibles: el príncipe revive milagrosamente, tiene una visión de la dinastía hasta el primer matrimonio de Felipe IV y muestra ante el rey su arrepentimiento ¡y propósito de enmienda!.

Dentro de la concepción mimética, resultará seguramente más fácil aún encontrar fundamento a la transgresión artística de la realidad histórica (una de cuyas manifestaciones puede ser el anacronismo) en la línea de pensamiento neoplatónico que va, siguiendo un curso más o menos subterráneo, de Platón y la Idea a la Subjetividad y la teoría romántica, es decir, en el que denomina Abrams (1953: 67-86) "ideal transcendental", frente al "ideal empírico" de la corriente aristotélica. Recordemos la afirmación de Goethe de que «toda poesía se mueve propiamente en el anacronismo. [...] *La Ilíada* y *La Odisea,* todos los trágicos y toda la poesía verdadera que nos ha sido conservada, todo vive exclusivamente en el anacronismo», y el concepto de «anacronismo necesario» en la estética hegeliana, que cita y discute Lukács (1937: 63-65).

2.2. Junto a la afirmación de la autonomía -absoluta o relativa- del arte o la ficción respecto al mundo, puede encontrarse también para el anacronismo una base "pragmática" (en el doble sentido del término) en el hecho de que «siempre existirá una diferencia decisiva entre un acto de reconstrucción imaginaria y la participación real en un punto de vista pretérito», por decirlo en palabras de René Wellek (1949: 52). Y esta distancia es igual de insalvable en el acto de recepción que en el de creación. Tanto a los autores como a los espectadores o lectores de una obra histórica (o localizada en el futuro) les es imposible dejar de ser hombres de su tiempo. No podemos convertirnos en lectores contemporáneos de Cervantes ni pudo vivir Shakespeare en el tiempo de Horacio y de Virgilio. Y aun si imaginamos la posibilidad, ¡cuánto más pobre sería nuestra lectura del *Quijote* y qué distintos su *Julio César* o su *Antonio y Cleopatra* . La madre de todos los anacronismos anida en el esencial anacronismo de situación o de perspectiva que preside la creación de las obras de tema no estrictamente contemporáneo y la "lectura" de todas.

Pues, si son artísticas, aspiran precisamente a una recepción anacrónica. Por eso no ha de extrañar que definamos luego el anacronismo como una confusión, no de fechas, sino de perspectivas temporales.

En la discusión de la crítica historicista se encontrarán no pocas sugerencias útiles para nuestro propósito. Interesantes son, a mi juicio, las que apuntan en las páginas que le dedica Ellis (1974: 120-136), quien invierte así el criterio del historicista: «el lector no comprende la obra a través del conocimiento de la historia, sino que comprende esta última a través del conocimiento que, gracias a su propia experiencia, tiene de las cuestiones que se plantean en la obra» (127). Frente a la sobreestima del "reflejo" del contexto histórico, invoca el carácter convencional, ya en su época como en la nuestra, del caballero medieval con su armadura resplandeciente o del melodrama victoriano (133-134). Los textos literarios o artísticos se diferencian precisamente de los documentos históricos en que el lector moderno los utiliza como pertenecientes a su propia cultura. Por fin, las asociaciones culturales compartidas por una comunidad se nutren también de la misma tradición literaria o artística (134).

Resulta así que el horizonte de referencias culturales de nuestra comunidad está ya altamente contaminado de anacronismos, por ejemplo en lo que se refiere a la iconografía religiosa; no sólo por la vía del arte culto, sino también por la del popular, que a su vez interfieren. Baste pensar en los belenes y en las figuras de las procesiones. Y si es cierto que la historia absolverá a Ricardo III de muchos de los crímenes que se le imputan, «no es menos cierto que para la posteridad el único Ricardo III será el de Shakespeare. Séale concedida esta ventaja a la Poesía, ya que, hasta en las falsedades y exageraciones, suele llevarse de continuo la palma la Historia...» (Astrana Marín, 1932: 55).

3. Sobre el telón de fondo apenas esbozado, que subraya la distancia entre corrección histórica y corrección artística, vengamos al intento de precisar la hipótesis del ancronismo como procedimiento activo en la creación de determinados mundos ficticios, esto es, del anacronismo "poético" (en la acepción aristotélica). En cuanto incongruencia temporal, el anacronismo marca uno de los límites entre los mundos ficticios y los históricos: si en éstos constituye una imposibilidad y, por eso, un error en su relato o representación (aunque no necesariamente por ignorancia, también deliberados: por falsificación o manipulación), es en los mundos ficticios una posibilidad, realizada en no pocas obras, y un recurso compositivo, que, como intencionado, excluye precisamente el error. Lo que no quiere decir que no aparezcan en la ficción por ignorancia o inadvertencia, sino que en tal caso interesan quizá sólo, como gazapo, al historiador o al erudito y, lo que es más importante, pasarán muchas veces desapercibidos. A ignorancia parece deberse, por ejemplo, el que comete Larra al presentar a Macías enseñando la gaya ciencia al marqués de Santillana, cuando éste no había nacido y consigue su marquesado setenta años después de muerto el trovador (Varela, 1978: 25). Los debidos a inadvertencia abundan en el cine. Así, por ejemplo, el reloj de pulsera que luce Rodolfo Valentino en *El cid* o el galeote con gafas de *El halcón marino* de Michael Curtiz. Parece, pues, oportuno exigir al anacronismo como "figura" artística que sea (objetivamente) intencionado y perceptible, o más sencillamente, que cumpla una función.

3.1. Es la ficción, y más estrictamente sus tres géneros canónicos -y sucesivamente hegemónicos- en nuestra cultura: el teatro, la novela y el cine, el campo de aplicación al que referimos nuestras observaciones, que tratarán sólo de las "formas" del anacronismo, dejando fuera por el momento la consideración, decisiva, de sus funciones. Tendremos que pasar por alto, para empezar, también las diferencias específicas de cada uno de los géneros, por ejemplo las que se siguen de los medios (espectaculares o sólo verbales) y el modo de representación (mediato o

inmediato), así como del "soporte" de sus obras (vivo y efímero o inerte y perdurable).

Cabe, aunque sólo sea, aludir al anacronismo de escenificación, exclusivo del teatro, que se produce, no en la creación del universo ficticio, sino en su actualización mediante la puesta en escena, como en los montajes de Julio César por Lluis Pascual o *El alcalde de Zalamea* por José Luis Alonso. Consideración aparte merece también el anacronismo de ambientación en el cine (arquitectura, mobiliario, trajes, peinados...) por cuanto constituye seguramente la norma y no la excepción en el género histórico o de época y porque servirá a la vez, como muchos de los que se producen en las artes plásticas, para ilustrar la que puede llamarse función estética -puramente ornamental o embellecedora- del anacronismo. Lo peculiar en los relatos verbales es seguramente la relación entre anacronismo y narrador, esa voz constituyente y autorizada, ausente en los otros géneros. Así muchos aparentes anacronismos resultarán no ser sino síntomas de la omnisciencia (temporal) del narrador. Cuando en *Las aventuras del caballero Kosmas,* de Juan Perucho, afirma el narrador que uno de los maestros del héroe «había introducido la cibernética, ciencia oculta, en el arte de construir autómatas» (1ª Parte, VI) el anacronismo es claro; no así cuando un personaje, Midas, relata en una carta -y estamos en el siglo VII de nuestra era- su encuentro con Platón. De hecho, a renglón seguido, el narrador muestra la extrañeza del destinatario -«¿Cómo era posible que Midas hubiera hablado con Platón, que había muerto en el año 347 antes de Jesucristo? ¿Era una broma? ¿Era un desvarío...?»- y se refiere al contacto con la reserva de «aunque fuera ilusorio» (4ª Parte, IV). Ciertamente se trata de una fantasía histórica. Y los anacronismos, abundantísimos y de muy diverso tipo, forman parte -y no poco importante- de los recursos que promueven lo maravilloso contrarrestando la veracidad de los datos históricos: Otra relación que reclama un cuidadoso análisis, que no nos cabe aquí.

3.2. La depuración del concepto requiere seguramente excluir de él lo que podemos llamar "anatopismo", es decir, la incongruencia no temporal sino espacial o geográfica, que frecuentemente se incluye en la extensión de aquél. Por ejemplo, las costas marítimas que concede Shakespeare a Bohemia en *El cuento de invierno* (Acto 3°, esc. III) o la ambientación puramente española de la Polonia de *La vida es sueño,* de Calderón, o la de *El animal de Hungría,* de Lope de Vega. Claro es que en éstos y otros casos la supuesta localización geográfica no es sino signo de evasión o extrañamiento espacial. «Sabido es que hacia Hungría o Polonia colocaban nuestros dramaturgos del siglo XVII la acción de aquellas invenciones novelescas o leyendas borrosas, como en tierras de una penumbra en la que la historia o realidad se daban la mano con la fábula o el mito» (Valbuena Prat, 1965: 332).

3.3. También será preciso discutir algunos fenómenos limítrofes, como el que presenta *Luces de bohemia,* por ejemplo, y podemos denominar "síntesis temporal". Varias alusiones convierten en prácticamente simultáneos hechos históricos separados por años: la existencia de las colonias españolas de América, el nombramiento de García Prieto como Presidente del Consejo o la muerte de Galdós. (Vid. Escenas IV, VI y VII). Pero la cohesión de época se mantiene. Y esto parece decisivo. Siempre será sospechoso el anacronismo "artístico" que obliga a cálculos o consultas cronológicas.

Distinto, y más frecuente, es el "paralelismo temporal". *El señor de Bembibre* lo presenta, pues «si los acontecimientos históricos pertenecen al siglo XIV, tienen una relación perfecta con los del siglo XIX» (Picoche, 1986: 34); pero sin dejar de incurrir en anacronismo, pues, si los hechos son reales, «los personajes no son medievales: son contemporáneos de Gil y Carrasco» (*Ibid.*: 28). Esta relación, advertible por ejemplo en *La alondra,* de Jean Anouilh, parece caracterizar todo el teatro histórico de Buero Vallejo. En su estado más puro, es decir desprovisto de todo anacronismo, el paralelismo puede entenderse como una invitación, implícita, a realizar una

"lectura" anacrónica de un mundo impecablemente anclado en otro tiempo (pasado o futuro).

3.4. Algunos ejemplos reclaman ya dos distinciones básicas: entre anacronismos "explícitos" o "implícitos" (según la forma, patente o latente, de presentación) y "materiales" o "mentales" (según la naturaleza, objetiva o subjetiva, de los hechos o de las ideas, sentimientos, valores, etc. temporalmente incongruentes). Aunque pueda notarse mayor afinidad en las parejas explícito-material y mental-implícito, todas las combinaciones parecen posibles. En los lingüísticos la frontera entre anacronismo material y mental coincide con la que separa significantes y significados. Los anacronismos ideológicos y sentimentales, es decir mentales, son muy patentes en el *Sancho Saldaña* de Espronceda (que los presenta de todo tipo). Véase, en el siglo XIII, la «interrupción desamortizadora» o «la visión liberal del pueblo», el «mal del siglo» que sufre el protagonista o el carácter romántico de la sensualidad, del sueño, de la agitación incesante (Casalduero, 1961: 255-258). La mirada moderna (desengañada, irónica, crepuscular) que impregna todos los temas (la guerra, el amor, la religión) en *Robin y Marian,* de Richard Lester, puede servir como muestra de anacronismo mental más implícito. Lo mismo puede decirse de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, que proyecta sobre «una ambientación histórica conseguida» una «cosmovisión moderna» (Garrido Gallardo, 1994: 238-240). Para anacronismos materiales explícitos véase *Caravaggio,* de Derek Jarman, por ejemplo.

3.5. La naturaleza pragmática del anacronismo se pone de manifiesto al considerar que se trata de una confusión, más que de tiempos, de lo que he llamado en otro lugar "perspectivas temporales" (García Barrientos, 1991: 163-169) y forma parte, a veces de manera determinante, de las técnicas de composición y de los efectos de recepción de las obras. Por perspectiva hay que entender la relación entre dos localizaciones en el tiempo: la del universo ficticio y la del momento, real, de su creación o, sobre todo, de su comunicación. Resultan así tres: la "cero" o no perspectiva, cuando las dos localizaciones coinciden, la "retrospectiva" y la "prospectiva". La inmensa mayoría de los anacronismos artísticos resultan de la confusión entre retrospección y no perspectiva, es decir, de la incongruencia entre localización histórica y hechos o valores contemporáneos. Pero las demás combinaciones son también posibles. Es llamativa, por ejemplo, la tendencia que se observa en algunas ficciones localizadas en el futuro a nutrirse de elementos del pasado histórico más o menos remoto. Así, por ejemplo, las espadas, las capas, las princesas e imperios, los seres primitivos y hasta los animales que conviven con la alta tecnología en *La guerra de las galaxias* y sus secuelas. Más frecuente aún, y casi inevitable, es el anacronismo contemporáneo, sobre todo mental, en la ficción futuraria, más o menos científica. ¿Y no es la figura de Don Quijote, en su apariencia, en su lenguaje, en su mentalidad, un auténtico anacronismo andante, un personaje histórico (des)colocado en un mundo de ficción contemporáneo (a Cervantes)? Sí y no, naturalmente. Lo que conduce quizás a exigir al anacronismo artístico que, además de intencionado y perceptible (no sólo para el erudito), sea injustificado o conserve siempre su carácter de incongruencia o imposibilidad dentro de la lógica de su propio mundo. La locura aquí y la ciencia-ficción en relatos del tipo de *La máquina del tiempo* anulan o atenúan el efecto anacrónico.

3.5.1. En este marco habría que distinguir el anacronismo "complejo", o confusión de perspectivas, del "simple", o confusión de épocas o fechas dentro de una misma. Este último es el habitual, y relevante, para el historiador, pero lo presentan también las ficciones artísticas (aunque su "efecto" es ciertamente menor). El frecuente recurso a temas, lengua o indumentaria del siglo de oro para ambientar relatos medievales por parte de los escritores románticos constituye un anacronismo simple dentro de la perspectiva histórica, como, dentro de la contempránea, podría redefinirse como tal el caso, aludido antes, de *Luces de bohemia.*

3.5.2. El criterio de "localización" no deja de plantear problemas en sus dos polos, el de la ficción y el de su comunicación. Para ambos se trata de un segmento, más que de un punto en el tiempo; de una época, pues, no siempre fácil de delimitar. ¿Cuántos años hemos de retroceder para pasar de la contemporánea a una época histórica? Nótese la disimetría con la localización futuraria: En *La hora final,* de Stanley Kramer, la acción, el fin del mundo, se sitúa apenas cinco años después de la producción de la película (1959). Buen ejemplo, a la vez, para mostrar la "movilidad" de la perspectiva si tomamos como referencia el acto de recepción; movilidad que, a la postre, convierte inexorablemente todas en retrospectivas o, si se quiere, cualquier localización en histórica. Así, el problema, grave, que se plantea a la puesta en escena de obras del pasado es la imposibilidad de "respetar" a la vez la localización y la perspectiva originales: o se altera la primera, mediante la "actualización", o la segunda, si se opta por el montaje "arqueológico". Una solución intermedia es, precisamente, el recurso al anacronismo, como en un célebre *Tartufo,* de Marsillach.

A veces se puede plantear incluso la duda acerca de la localización que más conviene a una obra: si la que se deriva de las referencias históricas o la que se desprende del clima que suscitan los anacronismos. Oscar Wilde sostenía que la localización debe determinarse "por el espíritu general de la obra más que por las alusiones históricas que puedan existir en ella" (1891: 202). Así la de *Hamlet* debería resolverse, en su opinión, a favor de los presuntos anacronismos (uso de floretes, existencia de universidades, "espíritu" renacentista) y en contra de los hechos aludidos (la reciente invasión de Inglaterra por los daneses, que la retrotrae al siglo IX). Y de hecho parece ésa la ambientación normal en las representaciones de la obra, como la reciente de José Carlos Plaza, y lo llamativo precisamente localizarla en época medieval, como en la película de Zefirelli, con Mel Gibson como Hamlet.

El anacronismo, en fin, tiene que destacar sobre el fondo de una localización suficientemente coherente -más que precisa- del mundo ficticio. Es lo que no ocurre, a mi juicio, en *El asesinato del perdedor,* de Cela, donde la fragmentación y continua superposición de tiempos crea más bien una impresión de general anacronía en la que, paradójicamente, se diluye el efecto chocante del anacronismo y no resulta fácil aislar alguno, como éste (pág. 187): «Abel se pasó la vida amando, yogando y tañendo el laúd, a veces también tocaba el piano, Beethoven, Chopin, ¡y así le fue!».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABRAMS, M. H. (1953) *El espejo y la lámpara. Teoría Romántica y tradición crítica,* Barcelona, Barral, 1975.

ALONSO, Amado (1942) *Ensayo sobre la novela histórica,* Madrid, Gredos, 1984.

ARISTOTELES, *Poética,* ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

ASTRANA MARIN, Luis (1932) Estudio preliminar a las *Obras Completas* de William Shakespeare, Madrid, Aguilar, tomo I, págs. 13-130.

CASALDUERO, Joaquín (1961) *Espronceda,* Madrid, Gredos, 2ª ed., 1967.

ELLIS, John M. (1974) *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico,* Madrid, Taurus, 1987.

GARCIA BARRIENTOS, José Luis (1991) *Drama y tiempo. Dramatología I,* Madrid, C.S.I.C.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel (1994) *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura,* Madrid, C.S.I.C.

LUKACS, Georg (1937) *La novela histórica,* Barcelona, Grijalbo, 1976.

ORTEGA Y GASSET, José (1925) *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

PICOCHE, Jean-Louis (1986) "Introducción biográfica y crítica" a *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco, Madrid, Castalia, págs. 7-54.

VALBUENA PRAT, Angel (1965) *Literatura española en sus relaciones con la universal,* Madrid, S.A.E.T.A.

VARELA, José Luis (1978) Introducción a *El doncel don Enrique el Doliente,* de Mariano José de Larra, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1982, págs. 9-45.

VILARNOVO, Antonio (1992) "*Kata to eikós* y la definición aristotélica de literatura", *Revista de Literatura,* 107, págs. 203-213.

WELLEK, René y Austin WARREN (1949) Teoría literaria, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1966.

WILDE, Oscar (1891) "La verdad de las máscaras (Apuntes sobre la ilusión)", en *El crítico artista y otros ensayos*, Madrid, Mauricio d'Ors, 1972, págs. 183-218.