

SIMÓ, Lourdes (Ed.). *Juglares y espectáculo. Poesía medieval de debate*. Barcelona. DVD Ediciones. 1999, 197 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

Aún contando con obras todavía hoy indispensables para el conocimiento de la juglaría medieval, como son *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* y *Poesía juglaresca y juglares* de don Ramón Menéndez Pidal; trabajos como los reunidos en las Actas del I Congreso Internacional sobre juglaresca, celebrado en Madrid en 1986, e incluso algunas Crestomatías sobre literatura medieval, resulta altamente interesante y útil esta antología de la poesía medieval de debate, seleccionada y anotada por nuestra colega la profesora Lourdes Simó, con la que han colaborado en las traducciones de textos al castellano, Eduardo Moga y Sergio Gaspar. Y ello por diversas razones que van desde el prólogo que Simó ha compuesto al frente de la selección, como por los criterios seguidos en la elección de los textos y en la cuidada edición de los mismos.

Con un prólogo de sólo siete páginas nuestra colega ha expuesto con precisión cuanto cabía recordar para el ya conocedor de la literatura medieval, y cuanto era necesario para el lector no iniciado en dicha cultura literaria, sobre los orígenes, desarrollo y amplitud que en la poesía medieval ocupó el debate o la disputa —aún siendo considerado este género como menor en las preceptivas literarias—, a lo largo de la Edad Media, y como su cultivo, tanto en formas populares como cultas, siguió perviviendo durante siglos posteriores.

En primer lugar, la editora de esta monografía nos recuerda la diversa imagen que sobre el juglar medieval se forjó la mentalidad romántica, considerándolo un personaje casi legendario frente a la visión mucho más certera y documentada que nos han proporcionado trabajos como los ya indicados de Menéndez Pidal. Gracias también a ellos cabe advertir las diferentes clases de juglares y su relación con respecto a los trovadores, «trouvères» y clérigos goliardos, del mismo modo que Lourdes Simó nos recuerda los distintos tipos de piezas que podían integrar el repertorio de un juglar: desde cantares de gesta a poemas hagiográficos y amorosos, a poesía propiamente de debate, teniendo siempre en cuenta que, además del texto que puede habernos llegado, necesitaríamos para hacernos una idea cabal de la actuación del juglar, todo el espectáculo que supondría la ejecución de su recitado, como bien ha reparado el profesor Lázaro Carreter.

En un segundo apartado más amplio del prólogo, se nos recuerda el variado panorama en que se diversificaba la poesía de debate dentro de las grandes líneas de la poesía medieval de los siglos XII y XIII; es decir, los «fablieux» franceses, los poemas del mester de clerecía y la poesía trovadoresca provenzal. Y como la difusión y éxito de la poesía de debate se debió en gran parte a la mentalidad dualista de la sociedad medieval, impregnada del pensamiento cristiano con su escala de valores morales fundamentados en las antítesis o contrarios que oponían el Bien al Mal, el Cuerpo al alma, etc. Así, dentro de este mismo apartado, efectúa Lourdes Simó un recorrido sobre los debates poéticos medievales de los que se tiene noticia a partir del debate entre el Alma y el Cuerpo, compuesto por el monje Filiberto en el siglo XIII; disputa que junto con las llamadas *Danzas de la Muerte*, alcanzó su mayor desarrollo en momentos singularmente críticos, como fueron los periodos de mayor mortandad causada por la peste negra en la Europa de los siglos XIV y XV.

Igualmente se nos recuerda como este tipo de debates entró en los ámbitos universitarios, en los que, sirviéndose de los recursos propios de la retórica clásica, dio lugar a la «disputatio» latinas, particularmente divulgadas por clérigos errabundos, los «goliardos», de disoluta conducta moral, quienes con tales recitados recorrían tabernas y lupanares. De estos debates latinos derivarían, en lengua vulgar, buena parte de los considerados alegóricos, en los que dos contendientes, bien fueran elementos de la naturaleza, como la Rosa y la Violeta, el Agua y el Vino, o bien antropomórficos, como el Corazón y el Ojo, y, sobre todo, las figuras del Clérigo y el Caballero, singularizados en los personajes de Elena y María, defendiendo ésta al Clérigo, y Elena al Caballero.

No olvidemos que el texto del debate entre *Elena y María*, publicado por primera vez por Menéndez Pidal y compuesto a finales del siglo XIII, es una de las preciosas muestras en castellano conservadas de este género junto con la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, los *Denuestos del Agua y del Vino* y el poema *Razón de Amor*, piezas todas del mismo siglo, y las tres primeras incluidas en la presente antología, si bien el último de los tres debates se edita a través de dos distintas versiones, una italiana y otra castellana, la primera —como las restantes versiones no castellanas de la antología— se ofrece en su lengua original junto con su traducción al castellano.

Mismamente cabe relacionar el debate medieval con la «tensó» de la poesía trovadoresca provenzal, género que se aplicó a muy diversos temas, desde las contiendas poéticas a los encuentros y requerimientos amorosos, como ocurre en el poema del trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras, *Contrasto tra Giullare e Donara Genovese* (Debate entre el juglar y la genovesa), tema que cabe emparentar con las famosas serranas del Arcipreste de Hita.

Debates o disputas que, como en el caso anterior, no siempre se han conservado en el anonimato y así se incluyen en esta antología una *Disputatio Rosae com Viola*, del italiano Bonvesin de la Riva, el *Débat du Cuer et du Corps*, de François de Villon y un curioso *Pleito de los Colores*, «que hubieron en uno los colores del paño verde, prieto y colorado, porfiando cuál de ellos era mejor», un «dezir», compuesto por el poeta cordobés Pedro González de Uceda, incluido en el *Cancionero de Baena*.

En fin, debates que van desde polemizar sobre cuestiones morales y escatológicas a controversias amorosas, sin que falten disputas entre un caballero y un rocín, de las cuales también se recogen dos ejemplos en la antología que nos ocupa; uno a partir de un texto catalán y otro francés.

En la breve introducción que precede a la selección antológica, la profesora Simó justifica el criterio seguido en la elección de los quince textos reunidos y compuestos entre los siglos XIII y XV en diversas lenguas romances —castellano, catalán, francés, italiano y provenzal— a excepción de un brevísimo debate en latín *De Iuvene et Moniali* (El Escolar y la Monja), obra de un anónimo escolar medieval, probablemente —como afirma la antóloga— como un ejercicio de «disputatio».

Asimismo precisa las normas que ha seguido en la modernización de los tres únicos textos originales en castellano, tales como el observar los apócope, las conjunciones y adverbios arcaicos, la conservación de las desinencias verbales en el presente de indicativo y en el futuro simple, etc. Y en cuanto a los textos traducidos al castellano y confrontados con sus respectivos originales en lenguas romances o en latín, dice haberse respetado en lo posible el sentido de los versos originales, y en las composiciones con esquemas métricos más elaborados respecto a la versificación irregular de la mayoría de los poemas incluidos, la profesora Simó afirma que se ha pretendido adaptar al castellano el ritmo particular de cada composición.

Una antología que —como anticipábamos al principio— resulta sumamente útil para familiarizarnos con un género literario tan peculiar de la poesía medieval como el debate, al tiempo que la edición de los textos, con frecuentes notas filológicas y literarias al pie de página, nos ahorra la no tan fácil consulta de tales textos en repertorios y crestomatías medievales.

LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera, Madrid. «Clásicos Castalia». 1999, 544 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

La reciente reaparición de la *Memoria de la melancolía* de María Teresa León en una prestigiada colección de clásicos españoles de todos los tiempos pone, una vez más de nuevo, de actualidad la personalidad y la obra literaria de esta singular mujer, que nacida en Logroño en 1903, de padre militar y madre burgalesa, cabe situar dentro del panorama cultural y literario de los años veinte y treinta, al lado de otras relevantes escritoras como María Zambrano o Rosa Chacel, por su diversa y valiosa obra en prosa, que a menudo y con el paso de los años, ha quedado palidecida ante la brillantez de la poesía de Rafael Alberti, con quien ella —como es bien sabido— se unió sentimentalmente tras el fracaso de su precoz matrimonio del que nacieron dos hijos. Pero al fin, bien cabe hablar de la recuperación de su valiosa escritura tras dar a conocer su última obra *Memoria de la melancolía*, redactada entre 1966 y 1968, durante sus largos años de permanencia en Roma, junto a Rafael Alberti, y antes de que regresara unos diez años después a España, en 1977.

Efectivamente, cabe recordar que precediendo a esta *Memoria de la melancolía* —aparecida primero en Argentina en 1970 y ya en España a partir de 1979, siendo la edición que nos ocupa la sexta que ve la luz en nuestro país—, María Teresa León había escrito ya y dado a conocer —eso sí, casi siempre en Hispanoamérica— la mayoría de sus libros de cuentos y, sobre todo, sus tres novelas: *Contra viento y marea* —obra en la que, por una parte, se centra en la represión cubana en época del dictador Batista, y por otra, en los primeros meses en que Madrid estuvo cercada por las tropas franquistas—, *Juego limpio* —relato en el que ofrece una segunda versión de los días azarosos que vivió la capital española al iniciarse la guerra civil— y *Menesteos, marinero de abril*, inspirada en la mítica historia de este personaje, descendiente del rey de Atenas y fundador de El Puerto de Santa María. Y aparte, sus dos biografías noveladas, una sobre la esposa del Cid Campeador, *Doña Jimena Díaz de Vivar*, y otra sobre Julia Espín, en *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*.

Pero, sin duda, es esta *Memoria* su libro más importante, en el que María Teresa León va recuperando desde un principio sus recuerdos, a partir de su tierna infancia, adolescencia y juventud, transcurridas sucesivamente en Logroño, Madrid, Barcelona y Burgos —siguiendo los destinos del padre— para continuar con su encuentro con Alberti, encuentro que éste poetizó como la llegada «al más hermoso puerto del mediodía».

A partir de este momento trascendental en la vida de Teresa León, su libro no sólo sigue siendo un relato autobiográfico sino también un constante testimonio de sus convicciones políticas y sociales compartidas con Alberti. Su viaje con él a la U.R.S.S. y a Hispanoamérica dando a conocer su versión de los tristes sucesos de la rebelión minera en Asturias en 1934, significan su plena identificación con una militancia política de signo comunista y republicano ya antes de que estallara la guerra civil española, en el transcurso de la cual fue notable su intervención al lado de la República, sobre todo en misiones culturales como su activa participación en las llamadas Milicias de la Cultura, o formando parte de la Junta de Conservación del Tesoro, ayudando a salvar buena parte de la pintura del Prado. Recordemos que Alberti escribió y puso en escena su obra *Noche de guerra en el Museo del Prado*, alusiva, precisamente, a esta tarea de salvaguarda de los tesoros de la pinacoteca madrileña.

A la evocación de estas y otras innumerables actuaciones de María Teresa a lo largo de la guerra al lado de Rafael, siempre defendiendo la causa republicana, seguirán los treinta y ocho años de exilio. Primero en Francia —París—, luego Hispanoamérica —veintidós años en Argentina, donde su amigo Gonzalo Losada publicará en su editorial buena parte de sus cuentos y novelas, y —repetimos— la primera edición de esta *Memoria de la melancolía*— y, finalmente, Italia —Roma—, hasta su regreso definitivo, junto con Alberti, a España, una vez recompuesta en nuestro país la democracia, años estos últimos que ya no recogerá su libro escrito sólo durante su exilio romano.

Sin embargo, la obra no es únicamente un conjunto ininterrumpido de secuencias integradas por sus sucesivos recuerdos y añoranzas —apasionadas muchas veces, y no siempre puestas en primera persona, sino sirviéndose a menudo del distanciamiento que proporciona la utilización de la tercera persona—, sino que con frecuencia la autora recurre al recurso del «flash-back» al hilo de algún detalle o referencia que le impulsa a retroceder en el tiempo y recuperar la memoria de momentos ya lejanos, casi siempre con una perceptible nostalgia, puesto que no olvidemos que el libro fue escrito desde la distancia física y temporal de buena parte de cuanto María Teresa León recuerda haber vivido, sentido y visto con anterioridad a su dilatado exilio romano.

Con razón el profesor de la Universidad de Extremadura, Gregorio Torres Nebrera, a quien debemos esta última y muy cuidada edición de *Memoria de la melancolía* —acompañada de una gran cantidad de notas a pie de página que ayudan a contextualizar los recuerdos de María Teresa e ilustran al lector sobre el conocimiento de multitud de personas y acontecimientos relacionados con María Teresa y Rafael— afirma en su amplia y documentada Introducción, y a propósito de este distanciamiento nostálgico con que evoca su autora momentos pasados de su andadura vital, lo siguiente: «Pero este libro, este testimonio de María Teresa es —sobre todo y ante todo— la defensa y la resistencia del exiliado y su derecho a que no le quiten también la memoria de lo perdido: y simultáneamente la defensa ante el imparable paso del tiempo, última barricada contra la vejez, que en ella se advierte como sinónimo de la desmemoria (p. 53).

Por su parte, María Teresa León, que había puesto al frente de su libro esta cita de Luciano de Samosata: «Las cosas de los mortales todas pasan, si ellas no pasan somos nosotros los que pasamos» acaba, sin embargo, su *Memoria de la melancolía* afirmando: «aún tengo la ilusión de que mi memoria del recuerdo no se extinga, y por eso escribo en letras grandes y esperanzadas: CONTINUARÁ» (p. 544), pensando, sin duda, ella en una segunda parte de sus memorias, a juzgar por el material inédito del que habló a su hija Aitana Alberti, y que no pudo pergeñar, porque, apenas regresada a España y víctima de la terrible enfermedad de Alzheimer, fue perdiendo irremisiblemente su prodigiosa memoria llena de melancolía...

MARTÍNEZ RUIZ, Gonzalo. *El Cid histórico*. Barcelona. Ed. Planeta. 1999, 472 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

Aunque el *Poema de Mío Cid*, a diferencia de los cantares de gesta franceses —la *Chanson de Roland*, por ejemplo, elaborada con anterioridad— no contenga elementos fantásticos e inverosímiles propios de la épica francesa, no es menos cierto que en el poema castellano, su protagonista Rodrigo Díaz de Vivar, así como sus hazañas guerreras aparecen aureoladas por una multitud de elementos históricamente falsos o contorsionados, con el único propósito de enaltecer la figura del Cid Campeador frente a las huestes musulmanas, y aún ante su rey Alfonso VI, que injustamente le había desterrado de Castilla, dando crédito a falsos testimonios.

Por otra parte, es bien sabido que los historiadores cidianos se han propuesto desde buen principio, a través de fuentes históricas y documentales, establecer cuál fue la verdadera personalidad del infanzón castellano Rodrigo Díaz de Vivar, y cuáles sus verdaderas hazañas al frente de sus mesnadas, con independencia de lo que el *Poema* refiera sobre su héroe. Así investigadores como el arabista holandés Dozy dando una semblanza adversa del Cid, sirviéndose exclusivamente de fuentes arábigas, en tanto que más tarde, nuestro Menéndez Pidal, apoyándose tanto en fuentes literarias contemporáneas del Cid, como el poema latino *Carmen Campidoctoris*, y en particular en la extensa biografía cidiana que supone la *Historia Roderici*, establece una versión laudatoria de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar. A tales versiones cabe añadir las numerosas aportaciones posteriores destinadas a

deslindar las invenciones contenidas en el poema castellano de la verdad sobre el Cid histórico, como pueden ser el libro de Jules Horrent, *Historia y poesía en torno al Cantar de Mio Cid*, las aportaciones de Antonio Ubieto, o bien los estudios que preceden a numerosas ediciones del *Poema*, como, por ejemplo, las de Colin Smith o Ian Michael.

Mas he aquí que, coincidiendo con el noveno centenario de la muerte del Cid en Valencia en 1099, acaba de aparecer una nueva e importante y nueva aportación sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, cual es el libro del historiador jesuita Gonzalo Martínez Ruiz, *El Cid histórico*, que constituye una amplia biografía cidiana, en la que, como afirma el autor al final de su Introducción, desea evocar «la imagen del Campeador a la luz de las fuentes históricas con los claroscuros de un caballero del siglo XI, tan lejos de la cidofobia de Dozy como de la cidofilia del maestro Menéndez Pidal, pero todavía más ajenos a ciertas descalificaciones de nuestros días que sólo proceden del rencor, de la ignorancia y de la incapacidad de comprender cierta clase de valores».

A tal fin, el autor del reciente libro —y también autor con anterioridad de una edición del *Poema de Mio Cid*—, como lo hiciera en su día Menéndez Pidal en *La España del Cid*, se sirve preferentemente de la citada *Historia Roderici*, en su caso a través de la edición de Emma Falquet Rey (Turnhout, 1990), complementada por las crónicas registradas en la *Crónica General*, de 1344 y la *Crónica particular de Cid*, a las que hay que añadir los numerosos documentos y diplomáticos examinados; a todo lo cual hay que sumar las diversas fuentes musulmanas consultadas por el autor, resultando de sus exigentes investigaciones una biografía detallada paso a paso, de Rodrigo Díaz de Vivar, que sitúa, en cada momento, en el debido contexto histórico de su tiempo, con lo cual se nos ofrece un esclarecedor panorama de las complejas relaciones que los monarcas cristianos y el propio Cid mantuvieron con los reinos taifas musulmanes a lo largo de la segunda mitad del siglo XI.

Prescindiendo desde un principio de cuanto se narra en el *Poema*, el historiador jesuita parte de los orígenes familiares de su biografiado, así como de su infancia y juventud al lado de su rey castellano Sancho II, y luego como vasallo de su nuevo monarca Alfonso VI, quien propiciará el enlace de Rodrigo con la asturiana Jimena Díaz, hija de una prima carnal del rey.

A partir de los primeros pasos de Rodrigo Díaz de Vivar junto al séquito del infante Sancho, ya proclamado rey de Castilla, desarrolla el autor del presente libro toda la trayectoria vital del Cid, a través de la cual quedan desvirtuados múltiples episodios y personajes ficticios que aparecen en el *Poema*, al que para nada se alude a lo largo de los XXXV capítulos de esta biografía. De esta forma se restituye la verdadera ejecutoria seguida por Rodrigo Díaz de Vivar desde sus primeras participaciones en lides guerreras, como las batallas de Llantada (1068) y Golpejera (1072), acompañando a su rey Sancho II frente a su hermano Alfonso VI de León, hasta su conquista definitiva de Valencia en 1094, tras largo asedio antes de la rendición de la ciudad, y luego su posterior posesión y defensa ante los ataques almorávides, hasta su muerte acaecida cinco años después de haberse hecho amo de aquella.

Tras la muerte a traición de su rey Sancho frente a los muros de Zamora en 1072, y en el posterior reconocimiento solemne de Alfonso VI como rey de León, Castilla y Galicia, sin que mediase la famosa jura del nuevo monarca en Santa Gadea de Burgos, como se cuenta en el *Poema*, vemos al Cid entregado, primero a servir a su nuevo rey, y luego, después de ser desterrado por éste por primera vez en 1081, acaudillando su mesnada, bien poniéndose al servicio, durante cinco años, del rey taifa de Zaragoza, o más tarde, dirigir sus propias campañas en pos de la conquista de tierras levantinas, usando a la vez de sus hábiles estrategias y tácticas como consumado guerrero, como igualmente de sus dotes diplomáticas, concertando pactos de amistad con los reyes de Aragón y Navarra, e incluso acudiendo en auxilio de su rey Alfonso, quien, por cierto, airado por no haber acudido el Cid a tiempo en la defensa de la fortaleza de Aledo contra el asedio de los almorávides capitaneados por el emir Yusuf, nuevamente le condena al destierro (1088-1089), confiscándole en esta ocasión todas sus pertenencias y ordenando una prisión momentánea para doña Jimena y sus hijos.

Téngase presente que en el *Poema* sólo se habla de un único destierro tras el episodio de la jura de Santa Gadea; como tampoco hubo una sola reconciliación entre el Cid y su monarca, según leemos en el *Poema*, sino que entre Rodrigo y su rey hallamos constatados en esta biografía cidiana que nos ocupa, varios intentos de reconciliación que culminan en una definitiva en 1092, con la devolución de todos sus bienes y honores.

Con la misma precisión cronológica que caracteriza toda esta biografía cidiana, podemos seguir con detalle las sucesivas campañas emprendidas por Rodrigo con miras a la conquista de Valencia, unas veces pactando con taifas y cadies musulmanes para defenderles de los ataques de los almorávides, y otras emprendiéndolas contra ellos y contra las huestes de Yusuf, quien una y otra vez desembarca en al-Andalus para intentar consolidar el dominio musulmán en la Península, llegando incluso en una ocasión a penetrar en tierras toledanas derrotando a Alfonso VI en Consuegra (1097), batalla en la que perece combatiendo al lado del rey cristiano, Diego, el único hijo varón conocido del Cid, del cual, por cierto, ninguna mención se hace en el *Poema*.

Y tras ocuparse el historiador jesuíta de los últimos cinco años de la vida del Cid, durante los cuales, en compañía de doña Jimena, fue dueño y señor de Valencia, dedica el autor los tres últimos capítulos de su libro, primero a la permanencia de la viuda del Cid en Valencia hasta verse ésta obligada a abandonar la ciudad con la ayuda de su rey Alfonso VI, quien ve imposible su defensa ante las ofensivas almorávides; luego, a la descendencia del Cid a través de sus hijas y nietas, y finalmente dedica el último capítulo a trazar una semblanza de la personalidad de Rodrigo Díaz de Vivar. Tal vez el lector al llegar a este punto, después de haber seguido todas las hazañas cidianas, pueda tener la impresión, a través de esta semblanza, que el autor del libro se haya finalmente prendado de su biografiado al enaltecer sus muchas cualidades, tales como considerarle «ideal de caballero en la lucha contra el Islam», «vasallo siempre fiel de su rey Alfonso», «político magnánimo y generoso» (...) «esposo y padre de familia» y «cristiano creyente». Aún si ello fuera así, nada obsta para considerar este libro como la más actualizada biografía del Cid histórico.

PÉREZ MATEOS, Juan Antonio. *Cáceres piedra y fuego. Crónica sentimental del siglo XX*. Prólogo de Alberto Oliart. Madrid. Blanca Tejedor. 1999, 268 pp. + 32 láms.

Por Julio Escribano Hernández.

Esta obra de Juan Antonio Pérez Mateos nos injerta en la ciudad de Cáceres para participar de la savia de su historia y ofrecer de este modo los mejores frutos del alma humana. De la mano de su autor aprendemos a caminar por sus calles, conocemos a sus gentes, admiramos la belleza de sus torres desmochadas y descubrimos la magia de la ciudad única y eterna. Con acento lírico hace brotar en los lectores los sentimientos de nuestro siglo sembrados en la ciudad amurallada con piedra y fuego, gobernada casi siempre desde sus palacios prolongados en las casas señoriales y defendida apasionadamente por hombres y mujeres, identificados con su historia y con sus tradiciones.

Lo mismo que Antonio Machado se dejó seducir por Soria y sus campos, José María de Pereda por la tierra y la montaña santanderinas, Camilo José Cela por la vida de la Alcarria o Carmen Martín Gaité por su misteriosa Salamanca; Pérez Mateos se ha dejado guiar por el alma de una ciudad «en la que la historia y los recuerdos se hacen monumento», según expresión de Alberto Oliart. Se ha acercado a ella desde las humildes tierras de Palomero, considerándose «el chico de los pies de barro», a quien la ciudad acoge y le enseña a convivir en la calle Donoso Cortés, ventana de su adolescencia abierta a la vieja Norba, donde se ubicaron campamentos militares romanos en el siglo primero antes de Cristo.

En ella reconoce los sillares romanos, las construcciones musulmanas, las inscripciones, los arcos, las barbacanas, las almenas, las plazas, las murallas... la vida humana fosilizada,

a la que resucita con su palabra evocadora y cercana. Tan cercana que nos hace partícipes del arte, la sabiduría y la luz de la ciudad milenaria.

El «chico de los pies de barro», como tantos otros que pasaron del pueblo a la ciudad, nos presenta a doña Leonor Ceballos, casada con su amigo Eugenio Vegas Latapié, fallecido hace unos años, y antiguo preceptor del rey Don Juan Carlos I; a don Gonzalo López Montenegro, propietario del Palacio de los Golfines de Arriba, Cuartel General de Franco en los comienzos de la Guerra Civil; a doña Eladía Montesinos Espartero, profesora de francés del Instituto y biznieta del general Espartero; a don Evaristo Málaga con su familia; a don Romualdo Hernández Serrano, padre del que fue presidente del Congreso de los Diputados don Antonio Hernández Gil; al Obispo Pedro Segura, futuro Cardenal de la Iglesia, y a otros personajes relacionados con la ciudad. Como buen guía nos conduce por las aulas del Instituto, por las tertulias de «licenciados reunidos», por los colegios de los frailes, por la Escuela de Magisterio, por el Seminario próximo a la cárcel, por la vieja Facultad de Filosofía y Letras, por el palacio de la Generala, por la redacción del diario *Extremadura*, por el Ateneo cacereño, por la Plaza Mayor...

También nos cuenta este guía singular la tragedia de Cáceres angustiada, desorientada y apenada tras los fusilamientos en las fiestas de la Navidad de 1936, cuando fueron ejecutados veinticuatro presos y el alcalde de la ciudad Antonio Canales. El diario *Extremadura* publicó la noticia en primera página el día de los Santos Inocentes.

La larga historia de la posguerra la describe con colores oscuros, salpicada de crueldad, de sangre y de silencio. Este aguafuerte se transforma con la esperanza de una convivencia más humana, abierta al tercer milenio.

La documentación acumulada y su experiencia como escritor le han permitido a Pérez Mateos ofrecernos una buena crónica histórica sobre Cáceres, acompañada de un testimonio gráfico con unas cien fotografías distribuidas en 32 láminas. En todas sus publicaciones están presentes la historia, la literatura y los problemas de nuestro siglo XX y entre ellas merecen destacarse las siguientes: «*Las Hurdes: clamor de piedras*», «*Los Confinados*», «*Entre el azar y la Muerte*» (Testimonios de la Guerra Civil), «*La España del miedo*», «*Juan Carlos: La infancia desconocida de un Rey*», «*El Rey que vino del exilio*», «*El Proceso a Besteiro*» (Teatro. Premio Tirso de Molina), «*La agonía del hidalgo Don Miguel*» (Teatro), «*El mendigo de plata*» (Teatro), «*Guía de Cáceres*» (El País/Aguilar), «*El Toreo: una visión inédita*», «*Un Rey bajo el sol*»... En ellas se manifiesta como un poeta que describe con ternura los hechos y el devenir histórico de esta centuria que termina.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Miau*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Cátedra, 2000, 421 pp. («*Letras Hispánicas*, 476»).

Por Jerónimo Herrera Navarro

El día 4 de enero de este año 2000 se han cumplido ochenta años de la muerte de Benito Pérez Galdós y sus obras han pasado a ser de dominio público. Una de las primeras ediciones que se han beneficiado de esta nueva situación ha sido ésta de *Miau*, preparada para Cátedra por el Profesor Díez de Revenga, prestigioso historiador y crítico literario, uno de los más finos conocedores de nuestra Literatura.

*Miau* es probablemente la novela galdosiana más revalorizada en los últimos años. Los numerosos trabajos monográficos dedicados a su análisis y estudio, desde distintos enfoques, han puesto de manifiesto una serie de aspectos que hasta ahora no se habían considerado suficientemente, o que habían pasado desapercibidos, como su extraordinaria complejidad técnica; la teatralidad presente en toda la obra; la riqueza y variedad de los recursos expresivos, lingüísticos y estilísticos; la caricaturización y deshumanización de la realidad o el retrato tan vivo de Ramón Villaamil, personaje que ha quedado como «estereotipo» del fun-

cionario cesado por los avatares políticos y sujeto a la inseguridad que tales vaivenes provocaban en los empleados públicos.

En síntesis, *Miau* es la novela del funcionario honrado y probo, un poco quijote, cesado sin saber por qué cuando sólo le faltaban dos meses para tener derecho a una pensión de jubilación, y que decide poner fin a su vida cuando llega a la convicción de que no tiene ninguna posibilidad de conseguir el puesto ansiado, mientras que su yerno Víctor, un hombre sin escrúpulos, falso y desvergonzado, no tiene ninguna dificultad para obtener un buen cargo en la administración. Ya no tiene medios de subsistencia, sus antiguos compañeros se ríen de él y se burlan de sus proyectos de reforma financiera que consideran disparatados y a los que le asignan el nombre de MIAU, acrónimo de Moralidad, Income Tax, Aduanas, Unificación de la deuda, sacado de los títulos de las cuatro secciones que componen su plan de reforma. Su mundo, el mundo de la administración, su vida, se derrumba. No le queda más salida que el suicidio.

Díez de Revenga se ha enfrentado con éxito al reto de iluminar todos los aspectos, hasta ahora sólo parcialmente conocidos o inéditos, que elevan a *Miau* a la categoría de gran novela, equiparable en muchos aspectos a *Fortunata* y *Jacinta*, a la que sigue en orden de composición. Para ello, ha reunido, manejado y asimilado la cuantiosa bibliografía existente —ochenta y cinco estudios más las numerosas ediciones— y, a partir de ella, ha elaborado una completa y exhaustiva *Introducción* y una muy cuidada edición de la obra, que incorpora un amplísimo y documentadísimo aparato crítico de más de quinientas notas.

La *Introducción* se estructura en trece apartados:

1.º *Benito Pérez Galdós y «Miau»*: nos acerca al contexto histórico de redacción de la obra (1888) y de los hechos narrados (1878).

2.º *La interpretación de la novela*: analiza las diversas interpretaciones que se han hecho de la novela, incluso algunas muy aventuradas y alejadas de la realidad, como la polémica producida sobre si Villaamil era una víctima del absurdo de la burocracia al estilo de Kafka, o si la intencionalidad última de Galdós era ridiculizar a un funcionario inútil que no luchaba contra la adversidad. Llega a la conclusión de que el propósito de Galdós era muy claro: reflejar cómo era «España, la burocracia, la Administración Pública, el Estado, los gobiernos, las influencias, los manejos de oficinas y funcionarios» (p. 15).

3.º *Argumento principal y argumentos secundarios*: el argumento principal, la cesantía de Villaamil y los argumentos secundarios, los sueños de Luisito, los amores de Víctor y Abelarda, el éxito de Víctor, etc.

4.º *Unas criaturas para una ficción: nombre y símbolo*: se refiere a los personajes de la novela, algunos definidos por su propio nombre según recurso típico galdosiano.

5.º *La tragedia del cesante*: dedica especial atención al protagonista, Ramón Villaamil, personaje complejo y rico en matices, que espera día tras día, en vano, el puesto que no llega, hasta que abrumado por una serie encadenada de circunstancias decide, en un acto de suprema libertad, poner fin a su vida. Los últimos capítulos de la novela, aquellos en los que se narra el último día de la vida de Villaamil —en opinión de Díez de Revenga— «son, sin comparación posible, de los mejores que se escribieron en toda la novela del siglo XIX, y eso que su autor ya había producido *Fortunata* y *Jacinta* y le quedaba aún por escribir *Misericordia*» (p. 30).

6.º *El mensajero de los dioses*: sobre los sueños de Luisito, nieto de Villaamil, «el mayor acierto de Galdós» —según Díez de Revenga— ya que a través de estas alucinaciones o sueños los lectores pueden «penetrar en el terreno de lo subconsciente y examinar aspectos reservados al destino». Son evidentes las implicaciones religiosas de estos diálogos «absolutamente conseguidos y perfectos», pero también cumplen otra misión en la estructura interna de la novela: a través de estas *revelaciones* Villaamil confirma su fracaso y decide suicidarse.

7.º *El seductor desatmado*: es Víctor Cadalso, yerno de Villaamil, el personaje que sirve de contrapunto al cesante, hombre inútil, mujeriego y sin escrúpulos que sin embargo, como su nombre indica, es el vencedor y obtiene el puesto en la Administración que le es vedado al honrado e íntegro don Ramón.

8.º) *Espacios*: en que se desarrolla la novela. El Madrid del barrio de Noviciado, el Ministerio de Hacienda, los itinerarios de Luisito y el último recorrido de Villaamil que le lleva al lugar de su suicidio, los vertederos de la Montaña, espacios que corresponden al mundo social en que se desenvuelve la novela.

9.º) *Tiempos*: Es uno de los aspectos más complejos. Por un lado, está el tiempo histórico, que es el año 1878, en que se desarrollan los hechos narrados; por otro lado, está el tiempo que transcurre desde que comienza la acción hasta que finaliza: desde primeros de febrero a primeros de abril, apenas dos meses. Por último, hay que tener también en cuenta los diferentes tiempos reflejados en la novela, que coinciden con cinco períodos, desde el presente hasta el pasado más remoto, tiempos que, además, se reparten muy desigualmente. Por ejemplo, los primeros cinco capítulos transcurren en un solo día, y los primeros catorce, en cuatro; los últimos cuatro capítulos ocupan el último día de la vida de Villaamil.

10.º) *Estructura narrativa*: se corresponde con el esquema tripartito clásico, de planteamiento, nudo y desenlace, aunque se han señalado también otras estructuras internas delimitadas por el enfrentamiento entre términos antitéticos, como esperanza/desesperanza, esclavitud/libertad, bien/mal, cielo/infierno, etc. que determinan y conforman el devenir de los hechos.

11.º) *El narrador y la teatralidad*: en este apartado, se analiza con detalle la complicada y multiforme perspectiva que adopta el narrador, utilizando para ello, una amplísima gama de recursos narrativos, algunos de una gran modernidad, como el monólogo interior o una especie de anticipación del «flujo de conciencia». Pero el aspecto que más define a la novela es el uso continuado de acotaciones escénicas, lo que intensifica la teatralidad de la narración, presente incluso en el argumento —van a representar una obra de teatro en casa de Villaamil, el mundo de la ópera, etc.— y en la forma de actuar de Víctor.

12.º) *La caricatura y la animalización*. Con el título ya definía Galdós un aspecto fundamental de la construcción de la novela: la animalización de los personajes. Es constante la utilización de elementos animalescos para definir o describir a los personajes o sus acciones. Toda la fauna aparece representada en esta novela: desde el gato al tigre pasando por el pez, el mono, el puerco espín, el elefante, etc. Se trata de un proceso progresivo de deshumanización de los personajes operado a través de la caricatura, que corre paralelo a la humanización del único personaje animal, el perro *Canelo*. Se ha relacionado esta técnica galdosiana con el darwinismo, también presente en la novela, la lucha por sobrevivir frente a las adversidades.

13.º) *La modernidad de una escritura*. Es la conclusión a la que conducen los doce apartados anteriores. Como dice Díez de Revenga: «[la escritura galdosiana] tras *Fortunata y Jacinta*, inicia un viaje hacia el interior que llevará a Galdós muy lejos, hasta llegar al otro hito mágico de su novelística: *Misericordia*. *Miau* es un espacio intermedio en el camino de modernización de la novela española que Galdós lleva a cabo entre una obra maestra y otra» (p. 70).

Para terminar esta espléndida *Introducción*, Díez de Revenga señala la vigencia en muchos aspectos de las situaciones denunciadas en la novela. La administración pública española y el funcionariado siguen todavía manteniendo algunos de los vicios que históricamente se les ha atribuido. Y es una característica tan propia, tan española, que muchos estudiosos extranjeros de la obra de Galdós son incapaces de comprender esta relación con el presente, o incluso, añadiría yo, la intencionalidad última del autor. Así, dice Díez de Revenga: «Antes aludimos de pasada a que no era estrictamente necesario ser español y funcionario del Estado para comprender *Miau*. Pero quizá una persona alejada de esta situación no tenga imaginación suficiente para relacionar leyendo *Miau*, lo que en la novela ocurre con la situación actual de este país y sus funcionarios. Las relaciones del empleado público frente a la Administración, un siglo y veintitantos años después, siguen, sin embargo, siendo casi las mismas entre nosotros» (p. 70). Lo cual es otro signo que demuestra la modernidad de *Miau*.

En las notas se analizan abundantes recursos estilísticos, se aclaran múltiples referencias a lugares, a personajes, a términos ya en desuso, a frases hechas o a giros y usos lingüísticos

específicos, a hechos y costumbres de la época, etc., etc. En definitiva, se acercan al lector curioso cientos de detalles que, por un lado, le ayudan a comprender un texto tan rico en matices, y, por otro, le permiten gozar del depurado y deslumbrante arte galdosiano, que se encuentra en todo su vigor y esplendor en esta novela.

Como conclusión, nos encontramos ante una excepcional edición de una excepcional novela de Galdós.

*Teatro y Carnaval*, ed. Javier Huerta Calvo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 12. Madrid. Compañía Nacional de Teatro Clásico. 1999, 239 pp.

Por Ricardo Pla Cordero

A pesar de que durante siglos Carnaval y teatro formasen parte de una misma realidad, en la actualidad, perdidas en buena medida las esencias primigenias que los conformaron, no resulta en absoluto ocioso explorar los enlaces que unieron la fiesta y el espectáculo por excelencia de nuestro Siglo de Oro. Éste es precisamente el objetivo de esta nueva entrega de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, dirigida por el profesor de la UCM Javier Huerta Calvo, quien ya ha tratado la cuestión en otros estudios.

Partiendo de la afirmación de que, de todos los géneros literarios, quizás el más vinculado al Carnaval sea el teatro, y tomando como punto de arranque la teoría de Mijaíl Bajtín, diez especialistas de distintas universidades acometen la apasionante labor de investigar la traslación de ritos y costumbres carnavalescas al espectáculo teatral. Se ofrece, por consiguiente, una perspectiva diferente y necesaria para la completa valoración de nuestro teatro clásico, así como una nueva fuente de conocimiento de lo que fue en sus orígenes la fiesta de fiestas, el Carnaval.

Con el fin de colocar al lector en situación de poder disfrutar al máximo de los hallazgos que este volumen aporta, Javier Huerta comienza exponiendo el estado de la investigación en torno al teatro carnavalesco hasta el día de hoy, en «Aproximación al teatro carnavalesco». Por un lado, en estas páginas se recogen datos sobre los límites cronológicos que el Carnaval abarcaba en el pasado y las más interesantes celebraciones que se llevaban a cabo, para mostrar después cómo el teatro también hacía su aparición en esos días, y de qué manera la fiesta era acogida en las manifestaciones dramáticas de toda Europa.

Huerta destaca que la interacción entre el teatro y el Carnaval fue tanta, que muchas veces resulta realmente difícil situar el lugar de ciertos ritos y fiestas, dentro o fuera del teatro. Aun así, es posible diferenciar hasta cuatro niveles distintos de imbricación entre ellos, que serían, en primer lugar, las manifestaciones preteatrales que tenían lugar en plazas y calles; en segundo lugar, las piezas vinculadas cronológicamente al Carnaval; en tercero, los textos cuya temática se nutre de la fiesta; y en último lugar los que, sin hacer referencia concreta al Carnaval, se impregnan de su cosmovisión.

Una vez establecido este deslinde metodológico, tenemos la oportunidad de conocer las principales formas teatrales que surgieron al amparo de la fiesta en Europa, desde las *farsas* y *sotties* francesas, hasta los *entremeses* y *comedias burlescas* españolas, pasando por un interesante género carnavalesco alemán que se denominó *Fastnachtspiel*. El estudio se cierra con la mención a uno de los principales personajes de la celebración, el *bobo* o *loco festivo*, y con una reflexión sobre si el Carnaval poseyó o no un auténtico valor transgresor, y cuál fue el papel del teatro en cuanto a su desaparición o conservación.

Ya centrándose en nuestro Siglo de Oro, los estudios que siguen a esta aproximación a la materia carnavalesca investigan los géneros dramáticos que se nutrieron, o directamente surgieron, de esta manifestación popular, enriqueciendo el planteamiento etnológico que, por otra parte, articula la obra. Como es de suponer, el teatro breve, por ser el que más clara impronta carnavalesca presenta, es especialmente atendido.

Así, Abraham Madroñal profundiza sobre la relación entre Carnaval y entremés en la producción de Luis Quiñones de Benavente, y analiza hasta qué punto influyen las características de aquél en la configuración de las piezas que compuso el entremesista. Teniendo en cuenta los diversos niveles de relación que pusimos de manifiesto más arriba, Madroñal demuestra que lo carnavalesco no sólo aparece como tema recurrente en los textos del considerado «pontífice de los bailes y entremeses» del XVII, sino que es parte esencial en la constitución de la pieza breve cómica.

Por su parte, José Luis Alonso Hernández, en «Ausencias y presencias del Carnaval en los entremeses de Quevedo», revela cuál fue la particular y moderna lectura que nuestro genio áureo hizo de la fiesta. En su artículo, Alonso Hernández se sirve de los aspectos que Mijaíl Bajtín destacó como definitorios del *Antrujejo* —a saber, regeneración o renovación continuas, lenguaje grosero y paródico, y presencia de lo grotesco—, para, confrontándolos con las piezas de Quevedo, evidenciar el debilitamiento que sufrió la cultura popular al integrarse en la Literatura. En efecto, fue una transformación en la que el espíritu liberador y regenerador que poseía la primitiva risa carnavalesca pasó a tomar un tono amargo, de sátira feroz; una risa moderna, en definitiva.

Pero si el entremés fue un género que bebió de las celebraciones que tenían lugar en *tiempo de regocijo*, otras formas dramáticas acusan una presencia aún mayor de lo relacionado con el Carnaval, e incluso se puede afirmar que surgieron de éste. Nos referimos a esas piezas breves que también acompañaron a la comedia, y que se denominaron *mojigangas*, y a las desgraciadamente menos conocidas *comedias burlescas* o *de disparates*, de las que se ocupan Catalina Buezo y Dolores Holgueras, respectivamente.

En «Mojiganga dramática y Carnaval en el Barroco», se nos ofrece una tipología, en primer lugar, de la mojiganga parateatral de plazas y calles, estableciendo hasta seis tipos de manifestaciones festivas que se diferencian según la forma, lugar y personajes que la protagonizasen, para exponer después los rasgos definitorios de las piezas teatrales, y resaltar cuáles son los puntos que unen ambas expresiones. Se constata en este análisis que tanto los personajes como las actividades que se desarrollan sobre las tablas son en su mayor parte las que se encuentran en la plaza pública, «constituyendo sin duda el género del teatro breve que más conexiones presenta con la fiesta de fiestas».

Dolores Holgueras centra su estudio en las hasta hace poco descuidadas *comedias burlescas*, obras características de las fiestas palaciegas del Martes de Carnaval, por lo que resultan de extraordinario interés. Las *Carnestolendas* suponían un motivo más para la preparación en Palacio de suntuosas fiestas, y estas comedias que parodiaban la Comedia Nueva fueron muy del gusto de nobles y reyes, por su carácter picante y transgresor. Holgueras estructura sus formas y contenidos, y llega a la conclusión de que albergaban en su seno una carga de destrucción y agravio a figuras del orden establecido tan devastadora, que se hicieron irrepresentables en otro contexto que no fuese el Carnaval palaciego.

Hasta aquí lo que al teatro breve se refiere, pero las indagaciones de Alfredo Hermenegildo, Héctor Urzáiz y Enrique García Santo-Tomás, revelan que las piezas dramáticas de mayor calado también se sirvieron del Carnaval y de sus personajes y recursos. El primero examina la función que el loco festivo desempeña en las obras catequísticas que configuran el llamado *Códice de Autos Viejos*, y que está muy lejos de ser simplemente la de «amenizar con chistes» el discurso dogmático. En esta primera entrega de sus estudios acerca del *Códice* —pues otros seis autos serán analizados en un futuro—, Hermenegildo desarrolla una completa argumentación que demuestra que la figura del *bobo* era la clave que fijaba las condiciones aptas para «asegurar la propagación y la eficacia del discurso catequístico».

Las comedias de Calderón y Moreto son el centro de atención del artículo de Hector Urzáiz, quien pone de manifiesto la recursividad literaria que supuso el Carnaval en la comedia, y en especial el celebrado en Barcelona, puesto que la libertad que se otorgaba a las máscaras durante esos días representaba un magnífico potenciador de enredos para el dramaturgo que supiera aprovecharlo.

Por último, también la comedia utilizó el lenguaje carnavalesco de forma explícita para, por ejemplo, llevar a cabo la crítica de costumbres, como sucede en *El día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta, obra sobre la que reflexiona García Santo-Tomás.

Pero antes de que el volumen se cierre con una extensa y ordenada bibliografía, dos estudios más traspasan los límites del seiscientos para rastrear la huella que don Carnal dejó en el siglo XVIII y en el XX. Mientras que Jerónimo Herrera Navarro desarrolla la idea de que en el siglo XVIII continúa la penetración de las fiestas carnavalescas en la representación teatral, y lo demuestra con un amplio análisis de la cartelera madrileña, Emilio Peral Vega destaca el relieve que adquirió la cosmovisión carnavalesca en la renovación experimentada por nuestro teatro en las primeras décadas del XX. Y es que autores como Lorca o Valle volvieron la mirada a nuestro teatro clásico para aprovechar la fuerza transgresora de sus fuentes populares.

En definitiva, superada «esa especie de orgullo de la Filología clásica tradicional, que no quería descender a explicar la cultura de los pueblos clásicos a partir de otros reputados como salvajes», como señaló Rodríguez Agrados, *Carnaval y teatro* aporta una visión original e innovadora del cada vez mejor valorado teatro de la Edad Dorada.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan. *La verdad sospechosa*. Edición, introducción y notas de José Montero Reguera. Madrid. Editorial Castalia. 1999, 243 pp. (Clásicos Castalia, n. 250).

Por Elena Palacios Gutiérrez

Vamos teniendo un mejor conocimiento del teatro del Siglo de Oro gracias a la edición de textos como *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón que en este caso nos presenta José Montero Reguera, especialista en la época áurea que ejerce su docencia en la Universidad de Vigo. El autor ha publicado en los últimos tiempos estudios sobre *El alcalde de Zalamea* o el *Quijote* y ha colaborado en importantes revistas literarias como *Hesperia* o *Edad de Oro*.

Aunque las investigaciones sobre el dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón pueden ofrecer todavía nuevas perspectivas, los datos que poseíamos acerca de él resultaban a grandes rasgos satisfactorios. Incluso el estudio general de Willard F. King *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español* (México, El Colegio de México, 1989) quedaba ya algo alejado en el tiempo por lo que esta edición resulta oportuna para romper un silencio de más de diez años.

Tras esta primera aproximación bibliográfica, José Montero Reguera ilustra con suficiente amplitud la vida de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Destaca la imprecisión de la fecha de su nacimiento, que debió de estar cercana a 1580. Aunque mexicano de nacimiento, en torno al año 1600 llega a la Península donde continuará su iniciada formación en Leyes en la Universidad de Salamanca. No se establece de forma definitiva en nuestro país hasta que más tarde fija su residencia en Madrid, ciudad en la que entrará en contacto con las grandes figuras de la época. Nos habla también de sus primeras manifestaciones literarias, sobre todo dentro del teatro, que al parecer vinieron motivadas en un primer momento por necesidades de carácter económico pero que, a la larga, le proporcionaron fama y prestigio. Concluye este completo y conciso apartado biográfico describiendo la personalidad y el carácter de Ruiz de Alarcón retomando para ello las hipótesis planteadas por los críticos anteriores.

Pasa luego a estudiar el aspecto meramente teatral dando una amplia relación de las obras que compuso y aludiendo así mismo a las dificultades que plantean algunas de ellas en lo que a la autoría y atribución se refiere. Señala aquéllas que han tenido una mayor notoriedad y a la vez insiste en la dificultad para realizar una clasificación y fijar una cronología de la producción teatral del dramaturgo mexicano. Después de enumerar algunas de las establecidas por los más prestigiosos estudiosos, José Montero Reguera establece su propia

ordenación de carácter cronológico y fundamentada en criterios temáticos señalando así cuatro apartados: comedias de enredo escritas durante los años de Salamanca, Sevilla y México (1601-1612); comedias de carácter que se corresponden con su época en la corte (1613-1618); comedias sobre el honor (1619-1622); y, finalmente, las obras compuestas entre 1623 y 1625.

Sitúa la figura de Ruiz de Alarcón en el contexto del teatro áureo. Como seguidor atento de Lope de Vega, desarrollará en su arte los elementos básicos de la Comedia Nueva. También incorporará algunas singularidades propias creando una temática que cautivó la atención de algunos dramaturgos franceses.

*La verdad sospechosa* es presentada como una de las obras más destacadas de nuestro dramaturgo, pero su edición no resultaba fácil y así nos lo señala Montero Reguera quien nos habla de los problemas textuales que ofrecen las primeras ediciones, las divergencias entre ellas y las posibles fechas de composición que la emplazan seguramente en torno a 1620. Analiza de forma pormenorizada los pilares en los que se sustenta el argumento, un enredo amoroso basado en un protagonista, Don García, y un tema, la mentira, que sirven de enlace para el resto de los personajes y circunstancias. La obra pertenece al tipo de *comedia de carácter* debido a la maestría del autor en la caracterización de unos personajes que, sin embargo, son los habituales del teatro áureo, y como *comedia de costumbres* y más exactamente *comedia madrileña* por la presencia constante de lugares y situaciones del Madrid de la época.

Estas páginas introductorias finalizan haciendo una descripción de la métrica, de la que aparece un completo esquema. La comedia tuvo una excelente acogida entre el público, como muestran las numerosas representaciones teatrales que se llevaron a cabo. Acaba la introducción con una bibliografía selecta donde pone al día la información sobre los estudios realizados en torno al dramaturgo mexicano.

En una nota previa se recuerda que la presente edición sigue puntualmente el texto de la de 1630. Advierte igualmente de los criterios escogidos, siguiendo las normas de la colección, en cuanto a la modernización de la puntuación y acentuación, la corrección de erratas, el mantenimiento de peculiaridades lingüísticas...

*La verdad sospechosa*, dividida en los habituales tres actos de la comedia áurea, está acompañada de numerosas anotaciones a pie de página que inciden tanto en aspectos relacionados con el léxico como en referencias de tipo histórico o alusiones literarias, siempre con el propósito de facilitar y enriquecer la lectura del texto. Embellecen el libro diversas láminas que representan las portadas de las diferentes ediciones, reproducciones de algún manuscrito de la obra e incluso fotografías de puestas en escena modernas. También se incluye un apéndice con las variantes de las diferentes ediciones.

En definitiva, podemos concluir diciendo que José Montero Reguera nos ofrece una cuidada edición, rica y ampliamente trabajada en los aspectos textuales y filológicos, que permite una lectura nueva de *La verdad sospechosa*, una de las obras maestras de Ruiz de Alarcón que estaba necesitada de un trabajo minucioso como el presente.

*Prosa española de vanguardia*. Edición, introducción y notas de Ana Rodríguez Fisher. Madrid. Editorial Castalia. 1999, 490 pp. (Clásicos Castalia, n. 249).

Por Elena Palacios Gutiérrez

Ana Rodríguez Fisher, profesora de Literatura Española en la Universidad de Barcelona y buena conocedora de las letras de los siglos XIX y XX tal como demuestran sus numerosas publicaciones sobre este período, nos sorprende con la edición de esta *Prosa española de vanguardia*. En ella ofrece una completa y variada selección de textos de las diferentes corrientes vanguardistas que aparecieron en nuestras letras y de las que teníamos una visión parcial.

Resulta complicado trazar una cronología de lo que fue el movimiento vanguardista, pues limitarse a unas fechas concretas significaría excluir determinadas manifestaciones tanto anteriores como posteriores al momento de esplendor. De ahí que la editora señale una serie de hechos históricos, literarios o de otra naturaleza, que pudieron marcar en algún sentido dicho vanguardismo. En la introducción hace también balance sobre lo que significó esta época de cambios y transformaciones culturales, analiza la repercusión que tuvo la Primera Guerra Mundial y, a su vez, recoge lo que pensaban acerca de todo esto los verdaderos portavoces de «lo nuevo» como fueron José Ortega y Gasset, Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna, así como las opiniones autorizadas de otros críticos posteriores.

España vivió en esos momentos uno de los períodos más fecundos de su historia literaria con la incorporación a las corrientes literarias europeas, debido en gran parte al optimismo de los más jóvenes y a su decidida voluntad renovadora. Sin embargo, resulta complicado definir qué sea la literatura de vanguardia. Rodríguez Fisher, que abona la dificultad de un criterio unificador, muestra las diferentes opiniones de los protagonistas más activos del movimiento. Desde su punto de vista esta imprecisión radica en el hecho de que bajo esta denominación se engloban numerosos movimientos que no resultan homogéneos y que se hallan distanciados en el tiempo pero que, sin embargo, comparten el afán renovador. Acorde con el origen militar de la palabra, se halla la actitud de lucha contra una estética que consideraban inoperante y acabada. Este «antipasadismo» y el antagonismo al público común traerán como consecuencia la desrealización y el carácter minoritario de tales experiencias literarias.

Entre otras manifestaciones culturales, se destaca la importancia que tuvieron las publicaciones *La Gaceta Literaria* (1927-1932) o la *Revista de Occidente*, iniciada en 1923, en la promoción de esta corriente, así como el conocido ensayo de José Ortega y Gasset *La deshumanización del Arte* (1925), donde constata que la impopularidad de los movimientos vanguardistas estaba ligada a las graves dificultades de comprensión por parte del público. Describe las características que marcaron esta nueva sensibilidad estética y que, en gran medida, se recogían en las publicaciones anteriormente citadas y en otras obras del propio Ortega y Gasset, como por ejemplo en algunos de los ensayos agrupados en los ocho volúmenes de *El Espectador* (1916-1928) donde pone de relieve el gusto por las reflexiones críticas sobre la naturaleza y las condiciones de la creación. Innovación, invención, fantasía, subconsciente, realidad conceptual, experimentalismo... son sin duda palabras clave para definir la estética de muchos de los protagonistas de este movimiento. La prosa vanguardista utiliza una temática en la que tiene una amplia presencia el mundo moderno que está en estrecha relación con el culto al dinamismo físico y mecánico; y su estética practica una pluralidad formal y estilística, rechaza la obra fácil, manifiesta una voluntad de estilo, cree en el valor absoluto de la palabra, con un lenguaje despojado de retórica... Concluye la parte introductoria con una bibliografía selecta en la que se recogen los estudios más destacadas sobre el tema.

La edición incluye una selección de treinta textos en prosa que fueron publicados en diferentes revistas, periódicos o libros, cuya procedencia se indica a pie de página. Pertenecen a autores diversos entre los que destacan Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Emilio Prados, Ramón Gómez de la Serna..., escritores que no son exclusivamente vanguardistas y prosistas, sino que movidos por el mismo afán de renovación decidieron hacer incursiones en la prosa vanguardista, alejados de sus prácticas creativas habituales. Cada uno de los textos, de extensión breve, está precedido por una introducción explicativa donde se señalan los caracteres fundamentales del mismo así como una bibliografía específica de cada uno de los autores en relación con sus experiencias vanguardistas.

Se trata por tanto de un preciso y bien seleccionado corpus de textos vanguardistas que ilustra perfectamente lo que supuso la aparición de los nuevos movimientos artísticos y literarios, y de cómo éstos supieron captar el interés de los escritores más relevantes del momento en un período de profundos cambios políticos, sociales y estéticos.

LLORENS, Ramón F. y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (Eds.). *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Víctor Ouimette*. Alicante. McGill University / Caja de Ahorros del Mediterráneo. 1999, 227 pp.

Por Héctor Urzáiz Tortajada

En 1995 murió en Montreal el profesor canadiense Víctor Ouimette, ilustre hispanista especializado en la literatura de la Generación del 98. Sus colegas y amigos de ambas orillas del Atlántico le dedican ahora, como muestra de admiración y cariño, este volumen titulado *Luz vital*, integrado por dieciocho estudios sobre cultura hispánica, entendida en un sentido muy amplio.

Tras un breve prefacio de Julián Marías —testimonio de sus experiencias comunes en McGill University—, se abre el libro con un estudio de José Ángel Ascunce, quien plantea un recorrido por la obra de tres poetas españoles del siglo XX: Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez. El acercamiento a la obra de Machado se hace a través del poema «A orillas del Duero»; Ascunce destaca su gran fuerza expresiva y su sinceridad emotiva, contraponiendo a esta «poesía referencial» las greguerías de Gómez de la Serna, representante de la metáfora pura. Las famosas greguerías ramonianas serían, desde este punto de vista, «poemas quintaesenciados o especie de aforismos poéticos». El tercer poeta seleccionado para este estudio, Juan Ramón, vendría a ser quien «sintetiza las poéticas encontradas de Machado y Gómez de la Serna».

Peter Bly analiza las relaciones entre Clarín y Galdós y la fuerte impresión que a este último le produjo *La Regenta*, plasmada en las evidentes semejanzas entre dos personajes secundarios de las principales novelas de ambos, Feijoo (*Fortunata y Jacinta*) y Frígilis (*La Regenta*). Tras analizar minuciosamente este «factor F» (así lo llama Bly), se concluye que Galdós se inspiró en su discípulo, aunque se advierte que «no es figura robada», pero que sí hay una «larga serie de reflejos intertextuales».

David Boruchoff analiza el acercamiento de Quevedo a la picaresca en *La vida del Buscón*, contraponiéndolo al de Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*. El punto central de su estudio radica en la observación de las implicaciones morales y religiosas del personaje del buscón Pablos.

Juan Cano Ballesta destaca el interés del poeta falangista Dionisio Ridruejo por la geografía —física y política— peninsular como material poético. El paisaje (sobre todo lugares como la Sierra de Gredos o El Escorial) sirve para exaltar el amor por España y la doctrina falangista, sobre todo en libros como *Sonetos a la piedra* (1943), donde «la piedra es [...] roca viva, granito de la sierra, que se convierte en símbolo central de toda una retórica».

Una reflexión sobre la búsqueda de la regeneración de España en la literatura, el arte y el pensamiento propone Inman Fox, en un acercamiento al concepto de la identidad nacional, es decir, lo que tradicionalmente se viene etiquetando como «el problema de España». Pero el análisis se dispersa en una serie de pinceladas poco coherentes, que dibujan el alma española como individualista, democrática, espiritual, popular y realista.

Ricardo de la Fuente analiza un manuscrito de la obra dramática *El Otro*, de Miguel de Unamuno, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, conectando este texto con el resto de los materiales conocidos de esta pieza teatral. El trabajo muestra el proceso de génesis de *El Otro* y demuestra «el trabajo constante de pulimentación de este drama unamuniano».

David Gies estudia la presencia del estilo artístico y literario denominado rococó en la poesía española del siglo XVIII, concretamente en autores como Cadalso, Meléndez Valdés o Nicolás Fernández de Moratín. Se concluye que se trata de una tendencia sensualista que se transmuta en pleno erotismo, sobre todo en la obra de Meléndez Valdés.

Del filósofo argentino Alberto Rougès (1880-1946) se ocupa el malogrado Alain Guy, revisando su trayectoria desde el positivismo y el materialismo iniciales hasta la filosofía espiritualista en que desembocó, plasmada en 1943 en su obra maestra *Las jerarquías del ser y la eternidad*.

Miguel Ángel Lozano se acerca a un peculiar manifiesto de Azorín, titulado «Confesión de un autor» y publicado en el diario *España* en 1905. En él Azorín presenta su libro *Los pueblos*, que había sido publicado poco antes, y proclama la consolidación de un «nuevo arte». Se trata, en opinión de Lozano, de un breve ensayo de estética que tiene la importancia de coincidir temporalmente con el momento en que José Martínez Ruiz asumió por vez primera el seudónimo de Azorín con que se hizo famoso. También en torno a la figura de Azorín gira el trabajo de Ramón Llorens, en este caso sobre la faceta viajera del escritor alicantino, tan fecunda, y expresada en diferentes tipos de viajeros latentes dentro del mismo escritor (el viajero libresco, el teórico, etcétera). Laureano Robles se acerca asimismo a otra faceta de Azorín, en este caso a su relación con Giner de los Ríos —no estudiada hasta hoy— a través de algunas cartas cruzadas entre ambos. Para cerrar los artículos sobre Azorín existentes en este volumen (fruto del interés del propio homenajeado, Victor Ouimette, por este autor), Ignacio Soldevila reflexiona sobre la presencia en un olvidado artículo suyo de un canon literario occidental, al estilo del de Harold Bloom, tan en boga últimamente.

Eric Naylor muestra su disgusto por la escasa preocupación que los estudiosos del *Libro del Arcipreste de Talavera* han mostrado por la disposición del texto y la colocación de las rúbricas, sin atreverse a proponer una disposición más lógica de las divisiones internas. Naylor propone «abrir una discusión amistosa» sobre estos aspectos, para crear un mejor texto de esta importante obra de la literatura medieval española.

Jesús Pérez Magallón propone una consideración del personaje central de la novela *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de Azúa, como testigo crítico e irónico de la postmodernidad (Derrida, Lacan, Lyotard, etc.). Las vinculaciones discursivas fundamentales del texto de Azúa se establecen, además de con *El idiota* de Dostoievski, con *El contenido de la felicidad*, de Fernando Savater, libro con el que mantiene una relación de intertextualidad. Para Magallón, el acercamiento de Azúa a la descomposición y deconstrucción de la cultura occidental constituye una «contundente afirmación negadora del instrumento mismo de que se vale, la escritura».

Russell P. Sebold se acerca a la que considera «admirable novela y obra originalísima» de Francisco Navarro Villoslada *Doña Blanca de Navarra* (1847), para estudiar el desarrollo, por parte del personaje central (el héroe Jimeno), de dos vidas paralelas: una como caballero (iluminación amorosa), y otra como caballero a lo divino (iluminación religiosa).

El volumen *Luz vital* se completa con trabajos de Joseph Pérez sobre la identidad cultural y la modernidad en América Latina; de Marcelino Amasuno sobre la noción de enfermedad en la obra medieval *Regimiento contra la peste*, de Juan de Avión; y de K.M. Sibbald sobre la imagen de España en *The Criterion*, de T.S. Eliot; se cierra el libro con un apéndice de la viuda de Ouimette, María Elena Nochera, quien recoge su actividad académica y su producción intelectual y bibliográfica.

GARCÍA SÁNCHEZ, José María. *La novela corta de José María Vargas Vila*. New Orleans. University Press of the South. 1999, 108 pp.

Por Héctor Urzáiz Tortajada

El colombiano José María Vargas Vila (1860-1933) fue uno de los principales escritores sudamericanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Especializado en narraciones satíricas y trágicas, alcanzó un gran éxito y popularidad a través, sobre todo, de sus numerosas novelas cortas. A esta producción de Vargas Vila va dedicado el libro de José María García Sánchez (profesor en Eastern Washington University), donde se selecciona y analiza un corpus de trece novelas publicadas en España en las primeras décadas del siglo XX.

Vargas fue un escritor muy polémico y controvertido en su época, lo cual no impidió que se convirtiera en un fenómeno sociocultural y —dice el autor del libro— en «uno de los

primeros 'bestsellers' latinoamericanos». Amigo de varios modernistas e intelectuales, Vargas derivó sin embargo por sendas más bien popularistas. Quizá por ello no sean demasiado abundantes los estudios sobre su obra literaria.

Su biografía política, marcada por la lucha antidictatorial (combatió contra Aquileo Parra desde las filas liberales del general Santos Acosta), contribuyó a aumentar la imagen del colombiano como escritor maldito. Este «panfletario» fue, según García Sánchez, «un colombiano idealista que estuvo en la mira de la opinión pública constantemente». Ejerció también como maestro de escuela y profesor del Liceo, fue articulista de prensa y desempeñó asimismo cargos diplomáticos para Colombia y Nicaragua en diferentes ciudades (entre ellas Madrid y Barcelona, donde murió).

La Introducción de este libro constituye una defensa de la marginalidad literaria en contra de lo que García Sánchez llama «la taxonomización de los productos culturales» y de la jerarquización de las clasificaciones y cánones al uso: literatura culta frente a literatura popular, elitismo frente a folklorismo, alta cultura frente a géneros chicos, etcétera («el libro nunca llevó librea», señala el autor).

Los prolegómenos se completan con la definición de los presupuestos teóricos manejados para el análisis (Eagleton, Foucault), así como con el dibujo de un marco de contextualización de la obra de Vargas Vila dentro del modernismo hispanoamericano, que lo situaría en una posición siempre ambigua y oscilante «a caballo entre la aristocracia criolla modernista y la burguesía urbana modernista».

El cuerpo principal de *La novela corta de José María Vargas Vila* lo constituyen dos grandes apartados de análisis teórico, que García Sánchez denomina «crítica de la representación» y «crítica de la subjetividad». En el primero de ellos (tal vez las páginas más lúcidas del libro) se analizan fenómenos como la degeneración del género de la novela corta y su confluencia en la obra vargasvilescas con la sátira menipea (según la terminología bajtiniana), o como la transición de los mecanismos literarios paródicos hacia la «crítica kitsch», en un interesante ejercicio por parte del autor de apología del mestizaje genérico y discursivo, ya apuntado en su día por Eco acerca de los dilemas entre apocalípticos e integrados. El capítulo se completa con un acercamiento al anticlericalismo —de origen nietzscheano— y, en general, al antiinstitucionalismo como «una de las constantes ideológicas en el pensamiento del colombiano».

El bloque dedicado a la crítica de la subjetividad constituye un análisis de problemas como el proceso político nacionalista en Vargas Vila, su manejo del concepto de la raza y su percepción del espacio patrio. Desde este último aspecto, la (in)definición del cronotopo —siguiendo con Bajtin— en la obra del escritor colombiano pasaría necesariamente, según García Sánchez, por tener presente su exilio personal y su concepción universalista. En este punto se incardina el éxito de Vargas Vila entre los lectores anarquistas de su tiempo, que no fue obstáculo para la larga y agria polémica mantenida con la cenetista Federica Montseny (que sería después ministra de Sanidad de la República) en relación al proyecto cultural libertario, polémica traspasada al otro lado del Atlántico, Cuba fundamentalmente.

Se completa el capítulo con reseñas analíticas sobre varias de las novelas cortas de Vargas, que ofrecen una completa panorámica de su obra. Un Epílogo —«donde no se concluye ni se finaliza» (García Sánchez *dixit*)— recoge de forma muy sintética una serie de conclusiones que vinculan las propuestas teóricas resumidas hasta aquí con el corpus de trece novelas cortas analizadas.

*La novela corta de José María Vargas Vila* viene, pues, a llenar suficientemente un hueco existente en la historiografía literaria sobre esta parte de la producción del escritor colombiano, y en ese propósito hay que buscar su mayor acierto, además de en su contextualización dentro de un completo y adecuado marco teórico, como ya se ha apuntado. En el debe de este libro habría que señalar que está algo descuidadamente impreso, y no poco confusamente redactado. Una puntuación muy deficiente, una sintaxis forzada y marcadamente anglómana, y un estilo abigarrado —lleno de cultismos, calcos del inglés, abstracciones y neologismos— dificultan en exceso la lectura de estas recomendables páginas.