

(*Los engañados, Colloquio de Tymbria*) y a Jorge de Montemayor (historia de Félix y Felixmarte). Tras esto, la autora estudia la permanencia, las transformaciones y la proliferación de las mujeres vestidas de hombre a través de las comedias de Lope, Tirso y Calderón, como también las aportaciones de cada uno. Advierte, además, la aparición de nuevos trajes —de estudiante, lacayo, bandolero, etc.— y de nuevas manifestaciones (se llegan a encontrar disfraces “a lo divino”). Los distintos tipos de disfrazadas, que el público había aceptado con gusto —hecho que quizá explica su boga inmoderada—, degeneran con los seguidores de los grandes dramaturgos, quienes presentan verdaderas aberraciones.

La autora se pregunta si el tema habrá reflejado una realidad española. Recuerda a las mujeres extranjeras y españolas que se vistieron de hombre —Juana de Arco, la Monja Alférez, Cristina de Suecia, etc.— y a otras que lo desearon —Sor Juana Inés de la Cruz—, y llega a la conclusión de que la primera de ellas influyó quizá en la literatura, mientras que en las últimas hubo probablemente la influencia de obras literarias.

Cierran la obra un capítulo dedicado a las cómicas que se especializaron en los papeles de mujeres vestidas de hombre, otro a las controversias y críticas provocadas por tales personajes y sus intérpretes, y el último a señalar la juventud de las disfrazadas.

Hay a lo largo del libro una serie de cuadros y de apéndices (“Principales obras teatrales en que aparecen mujeres vestidas de hombre”, pp. 21-32; “Esquema de los orígenes del tipo”, presentado fuera de texto y colocado a continuación del anterior; “Motivos por los que se usa el disfraz varonil”, pp. 223-224; “Diversos disfraces”, pp. 225-227) cuya intención, suponemos, es la de aclarar lo que muchas veces resulta confuso en la exposición. Pero así como no entendemos por qué se han colocado los dos primeros al comienzo y los dos últimos al final, tampoco comprendemos por qué la autora, con tan buen material como el que maneja, no lo ha distribuido según un plan mejor ordenado. La presentación por autores la obliga a repetir varias veces un mismo aspecto, cosa que pudo evitarse estableciendo una clasificación por tipos o aspectos. La larga digresión acerca de los hombres disfrazados de mujer (pp. 116-120) debió figurar en un apéndice. No obstante estos defectos, que vuelven lento y aun fatigoso el conjunto, la obra, acompañada de una bibliografía muy completa, es una aportación útil para el estudio del tema.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO

El Colegio de México.

JOSÉ F. MONTESINOS, *Pedro Antonio de Alarcón, novelista romántico*. Zaragoza, 1955; 182 pp. (*Biblioteca del hispanista*).

Con simpatía hacia el autor y su tiempo, pero con objetividad y conciencia clara, coloca Montesinos a Alarcón en el lugar justo que le corresponde en la historia de la literatura española: en la “encrucijada post-romántica”, ese período de “escasísimas posibilidades artísticas” dentro del cual el guadijeño no es sino el mejor modelo por ser uno de sus representantes más disparatados y, sin duda, el más famoso. La intención de Montesinos es estudiar los defectos y vicios de Alarcón por lo que

tienen de característicos de una época, “mostrar en un ejemplo las escasísimas posibilidades artísticas del post-romanticismo, y cómo Alarcón, uno de los artistas mejor dotados de su siglo, fue víctima de él” (Prólogo). Al acercarse, pues, a la obra de Alarcón, Montesinos no pretende hacer crítica de una obra literaria viva —excepto, tal vez, en el caso de *El sombrero de tres picos*.

El primer capítulo del libro es un excelente esquema de la relación que guarda la obra de Alarcón “como fenómeno literario” con el ambiente de esa generación de encrucijada tan poco estudiada. Traza Montesinos con penetración las líneas principales del concepto del mundo de aquellos jóvenes post-románticos para quienes “la vida exaltada en poesía es la única digna de ser vivida. . . ; mozos ambiciosos y solitarios, en los que el provincianismo hacía más virulento el morbo romántico. . . ; seres —como Alarcón— hundidos en la provincia, desesperados de no encontrar en ella lo que en las novelas encuentran” (p. 15). Una generación romántica que ha heredado todos los vicios del romanticismo más los testimonios de su fracaso, sin haber experimentado éste en su propia carne. Jóvenes noveleros que han aprendido en libros los gestos exaltados y el fácil sarcasmo, y que bandean entre la ingenua entrega a la fantasía y el juego más o menos ingenioso de “lo que se llamó la ironía romántica”. “De aquí que esta generación post-romántica, sobre todo entre nosotros, tenga ese aire canijo y envejecido que la distingue. Su misión hubiese sido arramblar de una vez con todo lo mucho que había de falso en el romanticismo y buscar un nuevo camino. Pero el romanticismo, por mucho que les decepcionara, era, para los que se habían formado en él, la verdad, y sentían, paradójicamente, que lo que siempre fallaba era la vida” (p. 21). “Románticos todavía sin poder ya serlo; románticos por incapacidad de vislumbrar otras posibilidades” (p. 29).

Dentro de este ambiente traza Montesinos con habilidad el significado general de la vida y la obra de Alarcón, destacando su “romanticismo a la vez temperamental y libresco” (pp. 5-6), su “gran talento mimético” (p. 8) y la vida bohemia de Granada y Madrid que Alarcón “arrastra por algunos años, como una capa vieja” (p. 4); vida bohemia de la que quedó “resabiado para siempre” (*ibid.*). Las siguientes palabras tal vez sirvan como resumen de este capítulo general y del libro: “Alarcón nunca supo salir del atolladero en que lo sumió el post-romanticismo ambiental” (p. 20).

El capítulo 2 —el meollo del libro, su parte analítica más detallada y larga— se abre con una brevísima ojeada a las “ideas estéticas” de Alarcón. Destaca aquí Montesinos la oposición del guadijeño al naturalismo, nacida de razones “éticas” similares a las de Fernán Caballero. Porque estas ideas son muy conocidas y porque como pensador Alarcón fue siempre “sobremanera confuso. . . y perogrullesco” (p. 36), ha preferido Montesinos “ahorrarnos la tarea de estudiar su obra de crítico” (p. 31). Desde luego, se podría decir mucho más sobre la errada estética romántica de Alarcón (subrayando, especialmente, sus burdas distinciones entre prosa y poesía, vida y fantasía), pero tal vez, en efecto, no valga la pena: de sobra prueba Montesinos, en el primer capítulo y a lo largo de todo el libro, que la estética de Alarcón, como la de sus contemporáneos, se

basa en el menos sutil de los conceptos románticos de la realidad. Siguen unas páginas en las que Montesinos reclasifica los primeros escritos y analiza el ridículo y caricaturesco extremo romántico a que llega Alarcón en estas primeras obras (por ejemplo, en *Dos ángeles caídos*, pp. 40-43). Pasa luego a las *Historietas nacionales*, fija fechas de composición y publicación, y estudia, a través de las múltiples variantes, el estilo de algunas de ellas. Dos conclusiones fundamentales sacamos de este análisis: que “artísticamente, las *Historietas nacionales* están a caballo, por decirlo así, entre la manera romántica o post-romántica, digresiva, semi-lírica, y la objetividad del nuevo realismo” (p. 60); y, sobre todo, que Alarcón, debido a lo que Montesinos llama su *faprestismo*, ha sido uno de los escritores más irresponsables —y por lo tanto menos artistas— que hayan pasado a la Historia más o menos viva de la literatura española, aunque esto no lo diga Montesinos en ningún momento. El análisis de algunas de las muchas variantes que presentan los textos de las *Historietas* nos demuestra claramente que cada vez que Alarcón se vuelve a acercarse a una vieja obra suya para “corregir las improvisaciones de antaño”, “incurre en nuevas improvisaciones” (p. 63). “Alarcón podrá *reescribir* una obra suya; lo que no sabe es *rehacerla*... Pertenece a esa clase de escritores, tan frecuentes en España, que sólo saben escribir *de una vez* un libro, una comedia, un poema” (pp. 90-91). Si se da en el clavo, bien, si no, también¹. A continuación, estudia Montesinos dos de los *Cuentos amatorios* (*El clavo* y *La comendadora*) subrayando también aquí “la vieja levadura romántica [que] fermenta siempre en Alarcón” (p. 115). Pasa luego a las *Narraciones inverosímiles* (en las que el trasnochado romanticismo de Alarcón, su afán de irrealidad, encuentra campo propicio para el absurdo), y termina el capítulo con un breve recorrido de los escritos costumbristas del que se deduce que, como costumbrista, Alarcón no añade nada —como no sean “arabescos literarios”— a la obra de Mesonero o El Solitario.

¹ Que no nos hablen ya más, pues, de un Alarcón “artista” como si se tratase de un escritor de verdadera conciencia creadora. Y no me refiero aquí a los críticos e historiadores que creían en serio que, a pesar de algunos defectos, era Alarcón un escritor de primera fila (el inefable Blanco García, por ejemplo), ni siquiera a los que, aun reconociendo sus limitaciones, creen encontrar —¡hasta en *El final de Norma!*— detalles artísticos y rasgos de un realismo que apuntan hacia lo mejor de la novela del XIX (Valbuena Prat, por ejemplo). Hablo de los historiadores de la literatura española que, conociendo bien todas las fallas de Alarcón y sabiendo su insignificancia *real* en el desarrollo de la novela española, tratan en sus historias o en su crítica de salvarlo para no sé qué posteridad esforzándose por contrapesar sus increíbles defectos a base de hablarnos repetidamente de su “temperamento artístico”, su “habilidad de narrador”, su “imaginación ardiente” (sin distinguir, claro, entre imaginación y fantasía), de su “soltura de pluma”, etc. Caso curioso el de Alarcón: desde tiempos de la Pardo Bazán, por lo menos, son bien conocidas sus limitaciones y defectos (desmesurado romanticismo, falta de concentración, mal gusto, incapacidad para el pensamiento profundo, incomprensión total de los más hondos sentidos del realismo, etc.) y, sin embargo, parece que la crítica se empeña en tapar sus fallas. ¿Se pensará acaso que un juguete agradable y bien escrito como *El sombrero de tres picos* justifica tanto malabarismo con el resto de su obra? ¿O se trata acaso de no caer bajo la furia de la crítica “tradicionalista” que todavía hace unos años acusaba de “liberal”, “antiespañol” y extraliterario todo juicio adverso a Alarcón (véase esta opinión recogida, con pretensiones de objetividad, por un historiador, no español, sino inglés, ATKINSON, en *BSS*, 1933)?

El capítulo 3 trata de *El final de Norma*, ese "pobre tejido de tópicos de folletín" (p. 143), ese "libro hilarante" (p. 150) del cual lo mejor que se puede decir se dijo ya en el subtítulo de una de las ediciones: "Historia escandinava imaginada por un andaluz" (p. 123). Creo que todos estaremos de acuerdo en que "sólo la más disparatada concepción romántica del arte, unida a la más fabulosa inexperiencia, puede imaginar aquello ni desatinar con tan fogosa elocuencia" (p. 151). "Un libro así no puede interesarnos sino en relación con su autor" (p. 149), y con su tiempo, al que Montesinos quiere acercarnos en esta obra suya. Un libro así, dice Montesinos insistiendo en el programa que anuncia en el prólogo, "deja de pertenecer a la literatura viva, —lo que no quita que pueda interesar aún a la sociología literaria" (p. 152). Palabras que podrían aplicarse, creemos nosotros, a todo Alarcón, con excepción de su *Sombrero de tres picos*, el "único éxito indiscutido" de Alarcón (p. 156), su "momento culminante como narrador y estilista" (p. 178). Montesinos analiza *El sombrero de tres picos* en el capítulo 4 y último del libro. Nos parece de especial interés aquí el estudio de las "fuentes" de esta obra. Para terminar, en un pequeño epílogo, insiste Montesinos en que las narraciones y novelas de Alarcón "son siempre románticas" (p. 180).

Lamentamos verdaderamente que ciertas razones de peso hayan impedido a Montesinos incluir en este libro su estudio de las novelas de la madurez de Alarcón; creemos que un análisis detallado de, por lo menos, *El escándalo*, hubiese probado definitivamente las increíbles limitaciones de Alarcón, la perduración de su romanticismo de mal gusto y su irresponsabilidad constante como artista. Con ello se habrían evitado futuros juegos malabares de los que, a pesar de todo, insisten en salvar lo más posible de la obra de Alarcón para colocarlo en la trayectoria de la buena novela española del XIX.

De todas maneras, este excelente estudio nos dice, esperamos que de una vez por todas, que Alarcón pertenece a la "sociología literaria", no a la Historia viva de la literatura española.

CARLOS BLANCO AGUINAGA

The Ohio State University.

ERNESTO GUERRA DA CAL, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. I. Elementos básicos*. Por ordem da Universidade, Coimbra, 1954; xii + 396 pp. (*Acta Universitatis Conimbricensis*).

Es ésta una obra tan importante para el hispanista como para el lusitanista. No había hasta ahora un estudio tan completo del estilo de Eça de Queiroz, quien "en Portugal y en el Brasil volvió del revés la lengua literaria y fue el factor que más ha contribuido a crear la moderna expresión en prosa" (p. 360). Por otra parte, como añade a continuación el autor, "ese influjo se hizo sentir en todo el mundo hispánico. Eça fue el adelantado de la reforma de la prosa que había de imponerse con el Modernismo —realizada por él en la novela con bastante anterioridad".

El libro empieza con cinco capítulos cortos. En el primero ("Introducción") se hace una breve reseña de los estudios queirocianos, seguida