

El teatro «deshumanizado» del primer Max Aub

JUAN DOMINGO VERA MÉNDEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA
Congreso Internacional del Centenario
“Max Aub, testigo del siglo XX”
Valencia, Abril de 2003

Bajo el marbete de «deshumanizado», un sector de la crítica ha pretendido definir el entramado estético teatral de Max Aub, y aunque probablemente tal estrategia conceptual no pueda explicar en su totalidad la producción del dramaturgo, sí desgrana las claras intenciones de aquellas primeras piezas de juventud —las realizadas antes de estallar la guerra civil—, que ofrecían un claro afán superador no visto hasta entonces en la escena española, pero que se podía contemplar muchos años atrás en la escena europea, que desde la conflagración mundial vio cómo la estética literaria se atomizaba en *ismos* y pretendía desligarse de la realidad para crear un universo ficcional que gozara de autonomía propia. Se produce en el arte la idea orteguiana de *deshumanización* del arte, del hombre y su realidad, que Aub transporta, especialmente, en las piezas teatrales de un acto, para destilar un teatro sin concesiones acorde a su conciencia crítica. Ignacio Soldevila, el gran pionero en las investigaciones de Max Aub, reseñaba este carácter común de deshumanización en sus obras, que sin embargo no favoreció en modo alguno su representación en los escenarios¹. De manera análoga, Ricardo Doménech catalogaba estas piezas de un acto como obras espontáneas, apresuradas, de «circunstancias», que desprendían vertiginosas imágenes fulgurantes, cuyo profundo sentido se hallaba en la situación dramática.²

Estas primeras obras de Aub eran las primeras tentativas dramáticas de una reflexión estética en las que se vio inmerso las letras españolas en torno a 1907, precisamente cuando el periodo conocido como «modernismo» comienza a ser revisado e historiado. Tal es la recepción de las dos últimas revistas modernistas, *Renacimiento* y *El Nuevo Mercurio*, ambas de 1907, que delataban cómo aquellos autores finiseculares (Juan R. Jiménez, Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Rubén Darío, Azorín, Baroja, etc.) iniciaban un camino estético que poco tenía que ver con el canto poético solemne y el agudizado simbolismo que arraigó en la península en los albores del siglo XX, y sí con una depurada sencillez y una diáfana recuperación de la tradición literaria, que tanto la *Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, fundada en 1907, y Ramón Menéndez Pidal, que desde 1910 regentó la dirección del *Centro de Estudios Históricos*, llevaron a cabo y que dio lugar a un nuevo canon

¹ Ignacio SOLDEVILA, «El español Max Aub», *La Torre*, núm. 33, 1961, pp. 103-120.

² Ricardo DOMÉNECH, «Piezas en un acto de Max Aub», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 150, 1962, pp. 417-418.

literario, la de la tradición literaria española³, que fue motivo recurrente en toda la obra de Menéndez Pidal, y que en cierta manera, junto al gran lema que discurrió durante el fin de siglo del XIX, el «regeneracionismo», fue el detonante de un nuevo despertar que sobre lo nacional hispánico se produjo en España en distintas artes.⁴

Pero junto a esta *renacionalización* de las letras, hubo también una dialéctica reflexiva de la propia estética, que era el trasunto de un claro afán por instaurar una nueva epistemología en los estudios literarios, y que a la altura de 1910 empieza a perpetrarse en obras como *La lámpara maravillosa* (1910), de Valle-Inclán, *Troteras y danzaderas* (1912), de Pérez de Ayala, *Meditaciones del Quijote* (1914), de Ortega y Gasset, en cuyo seno se intentaba dilucidar cuestiones tan elementales como ¿qué es la literatura?, ¿en qué medida la literatura ha de servir a la realidad fáctica?

Tanto en una dirección como en otra, el viraje literario que se produce en torno a los años 1907-1910 afectó de lleno a la lírica y a la narrativa en el nuevo tono de sus formas: entre un tono reflexivo y de precisión conceptual —las novelas intelectuales de Pérez Ayala, *Tinieblas en las cumbres* (1907), *Berlarmino y Apolonio* (1921) los poemarios de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo* (1914), *Diario de un poeta recién casado* (1916)—, y otro popular y casticista —se recuperan formas líricas tradicionales como el romancero; se publican novelas con un claro trasfondo histórico del pasado castellano, como *Casta de hidalgos* (1908), de Ricardo León y *El caballero encantado* (1909), de Galdós—, pero que en modo alguno operó en la dramaturgia de la época, dominada por Benavente, Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca y el «astracán», que persistían en retratar al individuo burgués y al pueblo costumbrista, con diálogos de tono conversacional y con una puesta en escena felizmente reconocido por el público: salones fastuosos para los burgueses y patios y solares domésticos para el populismo. Ante este panorama, el teatro se había convertido en un problema trascendental a resolver por los intelectuales, críticos, dramaturgos, poetas y novelistas, que veían el teatro como un género dramático degenerado y depauperado por los propios dramaturgos y por el público complaciente de 1920. Tal es el lamento de Antonio Espina en 1925, quien desde las páginas de la *Revista de Occidente* acusaba esa pérdida de prestigio cultural que sobre el teatro se cernía desde la Restauración: «¿es el teatro un género literario inferior?, ¿es incapaz de contener y reflejar los complejos y agudos de nuestro espíritu?»⁵ Espina atisbaba cómo desde el naturalismo el género dramático no hallaba una formulación teórica que desgranase la dramaturgia de los nuevos tiempos, que exigía unos tonos más reflexivos y disciplinados, y no sustentado en el verismo, sino en la propia ficción teatral. Igualmente, dos años más tarde, un crítico tan incisivo como Pérez de Ayala insistía agónicamente con el estancamiento del género dramático en una dramaturgia tan obsoleta como la finisecular y con la deserción de un público que empieza a degustar el arte cinematográfico, con esa estética teatral tan poco comprometida con la renovación de unos intelectuales, que pretendían una nueva educación estética:

³ Juan Domingo VERA MÉNDEZ, «Ramón Menéndez Pidal y el canon literario», *Interlingüística*, núm. 15, 2004, en prensa.

⁴ José-Carlos MAINER, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000. pp. 324-325. Mainer asocia esta *renacionalización* de las letras españolas con el redescubrimiento de las artes hacia lo nacional hispánico, como se delatan en los paisajes pictóricos regionalistas, que en torno a 1906 realiza Joaquín Sorolla, en las fotografías «pictoralistas» de Ortiz-Echagüe, al auge arquitectónico neoplateresco y neomudéjar, al neorregionalismo artístico en la estética *art-déco*, que prolifera a la altura de 1914-1930. Aspectos todos estos que desarrolla en su artículo «La invención estética de las periferias», en *Centro y periferias en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, María Carmen SOPENA (Ed.), Barcelona, Ambit Editorial-Ministerio de Cultura, 1993, pp. 26-33.

⁵ Antonio ESPINA, «Las dramáticas del momento», *Revista de Occidente*, núm. 30, 1925, p. 317.

el arte dramático es un género literario al cual vemos día por día sumirse en el desagadero del pasado histórico, donde muy pronto desaparecerá para siempre, como el poema épico o la poesía didascálica; los hombres de hoy, y en mayor proporción los del mañana, no se distraen, ni divierten, ni conmueven, ni apasionan con los espectáculos de la dramaturgia tradicional, tal como ahora ha existido, a la cual motejan de pueril, morosa, agobiante, parlanchina, hueca, fundamentalmente falsa, a pesar, o quizás a causa, de su exagerado propósito de realidad y de verdad; es justo que el público deserte de los teatros e invada cinematógrafos, circos y *music-halls*, pues en puridad una película afortunada, un *clown* dotado de fantasía grotesca o una bailarina hermosa y poseída del entusiasmo y ebriedad de la mímica y el ritmo, suscitan sensaciones de orden estético más complejas y genuinas, más dinámicas, más modernas que la mejor pieza teatral; el arte dramático se sumerge en su ocaso; quizás en lo porvenir surja un nuevo arte teatral, pero los espectáculos de este arte *nonnato* guardarán, respecto de las funciones que hoy llamamos teatrales, una relación análoga a la del avión con el carromato.⁶

Este y otros testimonios que sobre el virulento debate teatral circuló en la prensa literaria del periodo que la crítica ha denominado como «novecentismo», han sido recogidos por Drugherty en un magnífico ensayo, cuya síntesis final esbozada que la sola empresa de cuestionar las manifestaciones escénicas de la época para buscar unos nuevos supuestos estéticos teatrales era ya de por sí una empresa que valía la pena ensañarse:

Tres son los imperativos que dejó este debate cultural para el porvenir: la búsqueda de un público más amplio para el teatro, la creación de una dramaturgia que no fuera forzosamente mimética y el fomento de una organización económica menos pendiente del interés capitalista. Haber concretado estos imperativos, sean como fueren las soluciones aportadas (o no aportadas), constituía, a mi modo de ver, una labor cultural nada desdeñable.⁷

Pero como advertía Antonio Espina «las dramáticas del momento no son únicamente las que se exhiben yertas sobre los escenarios»⁸, porque así fue el contexto en el que habría que insertar el primer teatro de Aub, que fueron las primeras escaramuzas de la vanguardia teatral española, y que aun siendo una lúcida respuesta al descontento generalizado de unos intelectuales en busca de una nueva dramaturgia, sus obras no vieron los escenarios hasta la década de los 50, a excepción de *Narciso*, representada en Barcelona. Y es que Aub no fue ajeno a este debate cultural, a pesar de su juventud, ni a los modos de operar que se fraguaban en la escena europea. Ignacio Soldevila en su artículo «El español Max Aub» ya atestiguaba algunos datos reveladores que delataban las inquietudes de un joven escritor y que luego reflejaría en esta primera etapa. Detengámonos en algunos datos reveladores. De padre alemán y madre francesa, lenguas ambas que hablaba a la perfección y que jamás utilizó en sus obras, Aub empieza a leer desde muy joven las revistas literarias de las vanguardias europeas, llegando a convertir el lector asiduo de la *Nouvelle Revue Française*, y, para el caso español, del semanario *España* (1915-1924), revista dirigida por Ortega y Gasset hasta 1916, en cuyo interior se agruparían los intelectuales de las llamadas «generación de 1914». Así pues, conocedor de las vanguardias europeas y de la gran empresa ideológica de los intelectuales españoles del «novecentismo», Aub se confina en un empeño estético teatral que discurría entre una acendrada admiración por Jean Cocteau, que revolucionó la escena francesa en 1921 con *Les mariès de la Tour Eiffel*,

⁶ Ramón PÉREZ DE AYALA (1927), «La crisis teatral», en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 524-525.

⁷ Dru DRUGHERTY, «Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20», en *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1984, p. 155.

⁸ Antonio ESPINA, *art. cit.*, p. 329.

con una historia trivial de acción dramática mínima, pero donde convertía «la obra en el marco de múltiples espejismos, de confusiones espaciales y temporales»⁹, y la nueva mirada metafísica del teatro expresionista alemán y de los escenógrafos rusos. Es por ello que no es difícil concebir que entre los temas esenciales, Aub se arraigue en el problema del aislamiento humano y de la incomunicación, y que llega en muchas de sus obras (*El desconfiado prodigioso*, *Una botella*, *El celoso y su enamorada* y *Narciso*) a la disolución de la personalidad del individuo.¹⁰

Crimen (1923) ahonda sin concesiones en el acuciante problema de la incomunicación humana, puesta en escena en una habitación obrera donde viven Pablo y María. Lo que parecía ser un motivo de alegría en sus vidas, el ansiado embarazo de María, se convierte en el detonante hacia una feroz tragedia, al confesar Pablo su imposibilidad de engendrar hijos. La tensión polarizará a ambos personajes impotentes y desasistidos de no poder concebir su verdad, y curiosamente el único personaje que busca la redención de ambos, Juan, el primo de María, es el único que encuentra la muerte, a manos de Pablo. «Durante todo el acto no se han dejado de oír ruidos de la calle», eso ruidos que se concretizan en un coro grotesco de vecinos que asisten impávidos al cuerpo de Juan que yace sin vida en el suelo. Esta conciencia colectiva irá paulatinamente desmontando una realidad trágica hasta deshumanizarla y llegar al convencimiento de que entre Juan y María hubo algo más que lazos de sangre: «¡Hipocritonas! Fíese usted de las apariencias.»

En *El desconfiado prodigioso* (1924) vamos a encontrar una de las piezas más logradas de Aub, por cuanto imbuye en esta farsa el signo trágico de la distorsión de la realidad, que provocará la locura al personaje de don Nicolás, cuando no encuentra los cuerpos de Micaela y Don Luis, personajes a los que creyó matar. En Don Nicolás hay un desdoblamiento de la conciencia, retratada en su Doble, por su innata desconfianza hacia todo lo que le rodea. Él mismo afirmará que nada es lo que parece y que no hay que fiarse de las apariencias, pero que en el caso de Don Nicolás irá más allá, pues ni siquiera la propia realidad, que le demuestra que ambos personajes a los que mató —o creyó matar— están vivos, le convence. El personaje se vuelve loco y no da credibilidad ni siquiera a su propia existencia, a través de un diálogo rápido y sin concesiones, construido a partir de frases interrogativas y réplicas escuetas.

Mucho más trasgresora y cercana, por su técnica y temática, al teatro del absurdo que en los años 50 llevarían Beckett e Ionesco, es la pieza *Una botella* (1924) donde no hay acción dramática sino simple y puro diálogo. Como señalaba Arturo del Hoyo

Los personajes no aparecen es escena para promover ante el espectador un asunto dramático, sino para hablar entre sí, para descubrirse ante el espectador, hablando. No están al servicio del asunto o idea dramática, sino que son ellos mismos criaturas del drama, lo más importante, nunca personajes del drama.¹¹

Una botella con una etiqueta roja, situada en medio de un escenario circense, es el centro de atención a partir del cual los personajes contemplarán una u otra realidad. La misma botella, como personaje, advertirá: «No creáis a nadie, ni los unos ni los otros saben lo que dicen; como a mí me pasa muchas veces.» Esta farsa propone un continuo pugilato dialéctico donde dos borrachos dialogan sobre si la revolución es propuesta y

⁹ Montserrat MORALES PECO, «Aspectos vanguardistas del teatro de Jean Cocteau», en *Estética de la transgresión. Revisión crítica del teatro de vanguardia*, A., BALLESTEROS GONZÁLEZ y C., VILVANDRE DE SOUSA (Eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla de La Mancha, 2000, p. 245.

¹⁰ Ignacio SOLDEVILA, *art. cit.* p. 108.

¹¹ Arturo DEL HOYO, «Prólogo» al *Teatro completo de Max Aub*, México, Aguilar, 1968, p. 19. De aquí en adelante, manejaremos esta edición cuando se citen las obras de Max Aub.

organizada por los de arriba o los de abajo, si la botella es o no es lisa, si tiene o no una etiqueta roja, etc. A ellos se les suma un payaso, que pretende afirmar que las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo; un poeta que se hace pasar por cartero o quizás al revés, o quizás no sea ninguna de las dos cosas; el autor de la farsa, el espectador, un arlequín: el caos se apodera del escenario. El caso es no ponerse de acuerdo, deshumanizar la propia palabra, que es en cierta manera quien otorga sentido a la realidad que nos rodea.

En *El celoso y su enamorada* (1925) se masca la tragedia desde el mismo inicio de la pieza. Juan vive atormentado por sus celos, por la belleza que desprende los ojos de Teresa, su mujer, por los perturbadores pensamientos que le invaden: ver el asedio de los pretendientes de su mujer en su ausencia, que van desfilando con sus caretas, extrañando la realidad, como si se tratara de un coro, en la recóndita conciencia de Juan. Con un diálogo ágil y eficaz propone una situación dramática sin concesiones y hacia la disolución del propio yo. Teresa sumida en una angustia vital se arranca los ojos para liberar a su marido de su locura. El grotesco coro fundado por los ocho pretendientes anticipa la tragedia final en una cínica cadena de afirmaciones, similar al fundado en *Crimen*. Ambos, Juan y Teresa, se sumen en un descenso a los infiernos, que acabará deliberadamente con la muerte de Teresa a manos Juan, que ni siquiera encontró redención al contemplar el rostro desfigurado de su mujer.

Del mismo tono es la pieza *Narciso* (1927), esta vez estructurado en tres actos. Aquí actualiza el mito de Eco y Narciso en una puesta en escena rupturista al situar un coro encima de unos cubos oscuros, donde el Corifeo «con libertad de gestos, tiene a su lado un altavoz que emplea de cuando en cuando, arbitrariamente.» Narciso, vestido al estilo de nuestro tiempo, se halla perdido en la búsqueda de la verdad, sumido en una incomunicación que le es imposible salir: «¿Quién sabrá jamás la verdad? ¡El ser de cada uno es incomprensible hasta para uno mismo!», nos dirá El Corifeo. Pero como ha señalado Ruiz Ramón esta tragedia de Narciso y Eco se va diluyendo hasta quedarse «en el decir, sin que la acción se desenvuelva en situaciones»¹². Cada vez que Eco se acerca a Narciso, éste inconscientemente se va confinando en sí mismo, en su propio yo, hasta su disolución, que viene marcado por los cambios sin transiciones de luz, extrañando la realidad de Narciso, que exclamará en un mundo de penumbras: «¡Señor: si todo es sueño e ilusión, haz que despierte muriendo!». Y cuando es posible el encuentro deliberado entre ambos para ser felices, Narciso es víctima de sus propios actos, del propio mundo que construyó en torno a él, su propio yo, que es contemplado a través de los diálogos de dos amigas de Eco, en una escena donde la luz apenas de percibe

En *Espejo de avaricia y Jácara del avaro* encontramos el perfil populista de Aub, retornando a la figura clásica del avaro, de Moliere, donde la facundia de los personajes busca la risa jocosa en acciones dramáticas mínimas, pero llevadas al límite. La primera de ellas fue concebida en 1927 como acto único, cuya acción mínima giraba en torno a un avaro, Eusebio, que se confina todo el día en una habitación, contando sus monedas de oro en una cesta, mientras la criada Margarita reclama el dinero para una fuente que ha roto y que necesita para cocinar. Ni siquiera el anuncio de una herencia le suscita al avaro algún acto caritativo para deshacerse de algunas monedas, antes bien, le suscita volar su imaginación, donde cree recibir a una serie de enviados de tierras exóticas, que desean otorgarle más riquezas. En 1935 esta pieza de acto único se convierte en una pieza de tres actos, introduciendo nuevos personajes, Juan, hijo del avaro, Mariquita, su querida, el Sargento, y la criada Margarita que cobra un

¹² Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español siglo xx*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 249.

protagonismo mayor. Todos estos personajes querrán perpetrar a su manera con engaños, acciones viles y desvergonzadas, cualquier plan para adueñarse de la fortuna de Eusebio, enmarañando la acción hasta situaciones insólitas.

De la misma índole, pero con el nuevo entramado estético e ideológico de las Misiones Pedagógicas, que quiso instaurar la República, es la obra de un acto *Jácara del avaro* (1935), donde una vez más la figura de un avaro es denostada cuando pretendiendo ocultar unos doblones de oro de sus sobrinos, lo que cree engullir en su interior, no era más que unas simples galletas que su criado Mil ha cambiado en su lugar. Esta mínima acción dramática le sirve a Aub para divertir satirizando, con un lenguaje conciso y escueto, y volver los autores clásicos que tanto éxito tuvieron.

Claro está que bajo este hondo propósito estético se escondía una dramaturgia nueva con la que poder llevar a cabo nuevos caminos que acercaran la escena española a las vanguardias. Unos recursos que posteriormente trascenderían en nombres como Becket e Ionesco, quienes pondrían de moda en la Francia de los 50 el *teatro del absurdo*, o de B. Brecht, quien definiera espectacular y teóricamente la técnica del distanciamiento. Entre ellos se ubicaría el diálogo, que bajo esa particular visión escéptica e irónica del hombre, la dotó de gran espontaneidad, junto con el discurrir de los personajes, que se mueven en acciones dramáticas anodinas. A veces incluso como en la pieza *Una botella*, esta espontaneidad no es más que un hablar por hablar, donde lo no dicho cuanta tanto igual o más que lo dicho, como en *Esperando a Godot*, de Beckett, hasta llegar a transformar la propia realidad en algo “irreal”, “increíble”.

Como J. Cocteau, Aub concebía el escenario como el marco de referencia donde mostrar «múltiples espejismos», múltiples confusiones espaciales y temporales. En *El desconfiado prodigioso*, Don Nicolás y Don Luis están hablando sobre si los hombres son buenos o son malos y, en un momento dado, la escena se paraliza para dejar paso a una pareja de enamorados que mantiene un diálogo anodino sobre la felicidad. Cuando desaparecen del escenario Nicolás y Luis reanudan su pugilato dialéctico sobre los hombres. Este espejismo absurdo, que nada tiene que ver con la acción dramática, es un deliberado contraste a las últimas palabras de Don Nicolás: «No me convencerá usted. El mundo es malo. No hay que guiarse por las apariencias»

Bajo el extrañamiento de la realidad, hay una agudizada obsesión de Aub en retratar la disolución del individuo, que viene formulado por la doble conciencia o una conciencia colectiva en forma de coro grotesco. En *El desconfiado prodigioso* asistimos al Doble de Don Nicolás, que poco a poco le irá abocando a la locura. En *Crimen* hay un coro despiadado que distorsiona con opresiva dureza la muerte de Juan. En *El celoso y su enamorada*, el coro de pretendientes que asedia a Teresa le anunciarán su muerte con sus máscaras de pronunciada hipocresía. En otros casos, personajes se revelan a sí mismos, intercalando comentarios hacia el público, como ocurre con el discurso del personaje de El Autor que inicia la pieza de *Una botella*, o la intervención con que el personaje del Aldeano pretende cerrar la obra de *El desconfiado prodigioso*, al perder la razón Don Nicolás: «Distinguido público: sentimos mucho tener que interrumpir la representación, pero desgraciadamente nuestro protagonista se ha vuelto loco y no nos queda sino solicitar benevolencia por caer el telón antes del final de la farsa.»

En definitiva, repasar el teatro deshumanizado del primer Aub es reconocerle la pionera tarea de intentar llevar el teatro español a las preocupaciones de la escena europea y formular la urgente dramaturgia con la que tanta urgencia exigían artistas e intelectuales a la altura de los años 20, aunque ese gusto por lo vanguardista le condujera a la muerte escénica.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max, *Teatro completo de Max Aub*, prólogo y edición a cargo de Arturo del Hoyo, México, Aguilar, 1968.
- DOMÉNECH, Ricardo, «Piezas en un acto de Max Aub», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 150, Junio, 1962, pp. 417-418.
- DRUGHERTY, Dru, «Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20», en *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-155.
- ESPINA, Antonio, «Las dramáticas del momento», *Revista de Occidente*, núm. 30, 1925, pp. 315-319.
- MAINER, José-Carlos, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- MORALES PECO, Montserrat, «Aspectos vanguardistas del teatro de Jean Cocteau», en *Estética de la trasgresión. Revisión crítica del teatro de vanguardia*, BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. Y VILVANDRE DE SOUSA, C. (Eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla de La Mancha, 2000, pp. 243-255.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1927), «La crisis teatral», en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1966. pp. 520-535.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- SOLDEVILA, Ignacio, «El español Max Aub», *La Torre*, núm. 33, 1961, pp. 103-120.
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo, «Ramón Menéndez Pidal y el canon literario», *Interlingüística*, núm. 15, 2004, en prensa.