

Reseñas

JULIÀ, Jordi: *La perspectiva contemporánea. Ensayos en teoría de la literatura y literatura comparada*. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003), 269 pp.

Este libro, que obtuvo el IV Premio «Dámaso Alonso» de Investigación Filológica en el año 2002, consta de nueve capítulos, dedicados cada uno de ellos al análisis de un aspecto concreto de un autor u obra, y precedidos de una introducción que pretende situar al lector en una nueva perspectiva de análisis literario.

Efectivamente, en «La perspectiva contemporánea. Introducción» (13-32 pp.) Jordi Julià nos sitúa a los lectores ante *La habitación de Vicent en Arles*, cuadro pintado por el holandés Van Gogh en 1889. Dicha habitación «estaba dispuesta para poder esconder la perspectiva y jugar con la forma, igual que con las percepciones poco atentas de la historia» (p. 17). Si entramos en el juego del engaño pictórico representado por Van Gogh y lo trasponemos al análisis que el joven crítico nos ofrece de los textos literarios seleccionados por él, percibimos que su perspectiva (teórica y comparativa) cuestiona una construcción geométrica determinada (historicista), considerada tradicionalmente como correcta. A partir de ahí, desde esa mirada trastocada, los capítulos siguientes son *trompe-l'oeil* fragmentarios, heterogéneos, simbólicos que ofrecen otras formas de análisis críticos posibles, y que completan esa perspectiva historicista, imprescindible y necesaria.

Después, encontramos reflexiones originales sobre «La voz del poeta en el mundo contemporáneo (“Río vespertino” de Luis Cernuda)» (33-64 pp.). Tras analizar el yo poético en la poesía de Juan Ramón Jiménez —siempre extático, contemplativo, aristocrático— se salta (cambio de perspectiva) a esa otra voz, la de Cernuda, que denuncia la altanería del de Moguer para devolver el yo poético a la vida real, a la existencia humana. El análisis de «Río vespertino», poema compuesto en 1944 y publicado en *Como quien espera el alba* es una completa encrucijada de saberes donde se encuentran *El molino de Dedham*, cuadro de John Constable,

con otros poemas del romanticismo inglés de Coleridge o William Wordsworth. Luis Cernuda trasciende así el esteticismo finisecular y «consigue percibir y conocer a las personas y su condición por entero» (p. 50).

Y de la poesía saltamos al teatro en los dos capítulos siguientes. «Tradición trágica y canon crítico (Las ideas dramáticas de T. S. Eliot)» (65-92 pp.) es otro intento de hacer consciente al lector de la necesidad de cambiar la perspectiva. Ahora el análisis se centra en las ideas que T. S. Eliot expone sobre la modificación o perpetuación de la tradición literaria, del canon. Siempre es más fácil ofrecer conjuntos homogéneos de opiniones invariables, pero T. S. Eliot adopta una actitud provocativa y opta, en su proceso valorativo, por obras que no constituyen un canon indiscutible. Eliot prefería *Coriolanus* o *Anthony and Cleopatra* a *Hamlet*. En el siguiente capítulo, «Un drama social como crítica de teatro (*Comedia sin título* de Federico García Lorca)» (93-110 pp.), se interpreta ese desconocido fragmento de Lorca como una exposición dramática del tipo de teatro que el poeta andaluz pretendía llevar a cabo a lo largo de la década de los treinta. En oposición a las convenciones teatrales de España a finales del primer tercio de siglo, Lorca, tras su visita a Nueva York y su contacto directo con el teatro norteamericano, pretende llevar a cabo un teatro vanguardista que dejará inconcluso.

En el siguiente capítulo, «*Pequeño tratado sobre el arte de leer poesía* (Al margen de la metapoésia de Joan Brossa)» (111-124 pp.), pasamos del teatro al ensayo sobre la reflexión metapoética. Partiendo de que el poeta no pretende otra cosa que transmitir el contenido de su imaginación a los lectores y que el lector se esfuerza en volver coherentes todas las expresiones y elementos contenidos en un poema, se presenta la poesía del catalán Joan Brossa como constante reflexión sobre el acto creativo de escribir y el recreativo de leer. Y de la metapoésia de un poeta catalán se pasa, en el siguiente capítulo (123-140 pp.), a la metacrítica de otro, Gabriel Ferrater (1922-1972), que publicó en 1994 una colección de ensayos titulados *Escritores en tres lenguas* donde, partiendo del retrato literario, analiza y comenta obras artísticas y biografías. La originalidad de su análisis radica en reconstruir figuras de autores partiendo de las diferentes versiones que se han ofrecido de los hechos de su vida, con lo que el perspectivismo enriquece el planteamiento biográfico y lo moderniza.

Y de lo metapoético y metacrítico, a la reflexión sobre el poder en la literatura hispanoamericana en «Un cuento filosófico sobre el poder (*La cándida Eréndira* de Gabriel García Márquez)» (141-163 pp.). Sabemos que García Márquez es un autor imaginativo, que refleja en su literatura figuras anodinas e inverosímiles para representar la realidad. En *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) se realiza una sátira de los poderes políticos a los que recurre la desalmada abuela de Eréndira para que le reconocieran el derecho que tenía de disponer de la tutela de su nieta. Jordi Juliá aprovecha los argumentos de este cuento para analizar las estrategias de poder que utilizan los políticos con el fin de imponer su realidad sobre la pobre vida cotidiana. Otro capítulo sobre narrativa breve, sorprendente e inverosímil a los ojos de los lectores, pero que no por ello deja de ser cierta, es el dedicado

al «El carácter dramático de los cuentos (La narrativa breve de Pere Calders)» (197-222 pp.). El barcelonés Pere Calders convierte lo oculto y oscuro (absurdo, azaroso, imprevisto, maravilloso,) en el discurso latente de crónicas verdaderas y experimentables.

El libro termina como comienza, con reflexiones sobre lo pictórico y su vinculación con la poesía. En «Pintura y *voyeurismo* en la poesía española (El tema de *Susana y los viejos*)» (163-195 pp.), Jordi Julià analiza los paralelismos, similitudes y diferencias del motivo bíblico de Susana y los viejos comparando las obras de pintores (Gustave Coubert, Edgas Degas, Jean Baptiste Santerre, Rubens, Buercino, Rembrandt) y de escritores (Guillermo Carnero, Luis Alberto de Cuenca, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Gil de Biedma). Después, se traspone el deseo de ocultación inherente en ese motivo al tópico contemporáneo del *voyeur*: el poeta se esconde tras sus versos (poesía) como el joven se oculta tras los ramajes para contemplar a la belleza desnuda (mujer). Este capítulo habría que enlazarlo con el último: «La función de la pintura en la poesía (La lírica de Guillermo Carnero)» (223-247 pp.) donde se reflexiona cómo los espacios (ciudades, cementerios, jardines...) determinan las ideas, los discursos y los argumentos literarios. En el caso de la poesía de Guillermo Carnero los espacios descritos en sus poemas constituyen un cruce de caminos culturales donde la literatura y el arte poseen gran peso. En su poema «Atardecer en la pinacoteca» se cruzan *La Virgen con el Niño* de Luis de Rosales, con *El paso de la laguna Estigia* de Joachim Patinir y *Edan y Eva* de Albercht Dürer. De ahí que el propio Carnero hable de que su poesía posee un «culturalismo de baja intensidad» donde se entrecruzan un buen número de referencias culturales en las que el yo poético enriquece su significado.

En definitiva, este libro nos permite contemplar la literatura contemporánea desde una perspectiva diferente sacando a la luz textos aún no comentados y fijándose en los diálogos que entablan los autores con lo otro (lo foráneo, lo no canónico, lo pictórico). Pero, ante todo, lo que yo destacaría de estos ensayos es que el joven crítico, Jordi Julià, es consciente de su nueva perspectiva, lo que revierte en la originalidad del contenido; en la forma, su estilo sigue los dictámenes de la argumentación en frases sencillas y ágiles.

Dolores ROMERO LÓPEZ

CORTIJO OCAÑA, Antonio: *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social* (London: Tamesis, 2001) pp. 349.

La monografía que ahora presentamos no dejará de influir en los estudios sobre novela sentimental, a pesar de tener la curiosa característica de no recoger casi ningún dato nuevo. En su larga trayectoria, que le lleva desde las postrimerías del siglo XIV hasta mediados del XVI, el autor, para analizar la evolución del género, no realiza ninguna pesquisa propia de archivo o biblioteca, no entra en la discusión de la elecciones editoriales de los filólogos que en los últi-

mos dos siglos han editado los textos, y sólo de cuando en cuando discute la interpretación literal de los mismos. Su trabajo va encaminado, más bien, a la interpretación, realizada ésta gracias a una capacidad muy poco común de coordinar todos los datos conocidos (históricos, biográficos, sociales, literarios, lingüísticos y retóricos) alrededor de la cuestión central: la evolución de un género literario tan complejo de deslindar como la novela sentimental.

El cuadro correspondiente, en las últimas décadas ha ido cambiando de forma casi radical. La imagen de la novela sentimental hasta los años setenta del siglo XX incluía las obras de Diego de San Pedro y Juan de Flores, y el «antecedente» del *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón; pero una ampliación progresiva de los criterios de inclusión, y una serie de descubrimientos significativos, ha hecho que hoy trabajemos con un número de textos superior todavía a los veintiuno que presentaba en 1983 la bibliografía de Keith Whinnom. Por otra parte, ha venido desapareciendo progresivamente el desinterés por las obras más tardías, que han pasado de ser consideradas como meramente epigónicas, a recibir también la atención que merecen (es ésta, creo, la faceta más importante de la tesis doctoral inédita de María Aybar Ramírez). Ha venido a menos también la idea que, aun admitiendo todos los influjos foráneos posibles, la novela sentimental fuese, como tal, un género privativo de la literatura castellana; otra tesis doctoral importante, también inédita, la de Isabel de Sena, enfoca la envergadura ibérica del género, sobre todo por lo que a Portugal se refiere.

Ahora, con mucha decisión y de forma mucho más sistemática, Antonio Cortijo aboga por una evolución constante del género, prácticamente completa en todos sus eslabones. Resumen, de forma esquemática, y sin la pretensión de incluir todas las obras aludidas, la línea trazada por el crítico. En primer lugar tendríamos en Cataluña, entre 1380 y 1450 aproximadamente, el desarrollo de una literatura *de amore* que tiene muchos puntos de contacto con la novela sentimental. Aquí Cortijo señala el papel importante de doña Violante de Bar, mujer francesa de Joan I, que entre otras cosas promovió la traducción del *De amore* de Andrés el Capellán; y se detiene en el análisis de algunas *novel·les* amorosas como la *Stòria de l'amat Frondino e de Brisona* o el *Clam d'amor*, y el gusto por la lectura de obras de carácter amoroso en la Cataluña burguesa de finales del siglo XIV. Por otra parte, en el Oeste de la Península, tenemos la traducción portuguesa de la *Confessio amantis* de John Gower, fuente para la posterior versión castellana; es de Portugal de donde, por medios cortesanos, la obra inglesa llega a Castilla; y aquí, según Cortijo, gracias a la elección de la prosa hecha por el traductor, el carácter pseudoautobiográfico, el alegorismo y las cadenas de ejemplos, pudo influir en la que se considera por costumbre la primera obra del género, el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón (h. 1440). La *Sátira de felice e infelice vida* del condestable don Pedro de Portugal (es de 1450-1453 la versión castellana que se conserva) y el *Tratado e despido* de Fernando de la Torre marcarían sendos hitos, cronológicamente próximos, en la historia del género. Si ambos autores estuvieron relacionados con la corte navarra de Carlos de Viana, también pudo estar el desconocido autor catalán de la *Triste Deleytación*, «con lo que tendríamos un vínculo navarro para producciones senti-

mentales de fines de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta» (p. 114). Es llamativo también el que el autor de la obra cite a Rodríguez del Padrón, y demuestre conocer sus escritos. Por otra parte, según la acertada opinión de Cortijo, la *Triste delectación* se caracteriza también por una serie de rasgos importantes para la historia del género, que cobran ahora carta de naturaleza; se trata de la *narratio*, el punto de vista femenino, el debate, la imbricación prosa-verso, la actitud paródica y realista. Esta última se considera como rasgo fundamental de la producción de Juan de Flores, a quien, fundándose en los estudios más recientes y las características de sus obras, se le enfoca como a un antecesor de la obra de San Pedro, y no como imitador suyo, según se ha venido tradicionalmente haciendo. Cuanto a la relación entre ambos autores, si las obras de Flores «parecen ser un compendio de las formas y estructuras *de amore* existentes hacia 1475 en la Península Ibérica» (p. 172), los parecidos que Cortijo ve en sendas obras le llevan a pensar en «un grupúsculo (cortesano, universitario, etc.), de reducidas dimensiones, con quienes la literatura se abre a la sociedad desde la aparición de la imprenta (y desde su condición de letrados, no aristócratas). Si no podemos hablar de academias literarias al estilo de las tardorrenacentistas y barrocas, en definitiva el germen de éstas se encuentra en el espíritu de grupo que informa el desarrollo de esta literatura *de amore*» (p. 166). «La *Cárcel de amor* aborda el tema de la pasión amorosa y de las consecuencias trágicas de aplicar la coherencia social-racional (virtud, honra, etc.) a la irracionalidad del sentimiento del amor» (p. 173), mientras que «lo que en Flores [...] pudo haber sido una tragedia a lo Ifigenia se quedó en una pantomima de alto coturno. San Pedro, que retoma el mismo argumento, le da una grandeza y resolución trágicas. Y por este camino veremos la senda que lleva de la tragedia sanpedrina a la tragicomedia de Rojas» (p. 178).

Aquí llegamos al punto probablemente más comprometido de la reconstrucción histórica de Cortijo, es decir la relación entre la *Celestina* y la novela sentimental, una relación que pasaría por el *Tratado de amores* anónimo (mediados del siglo XV) y la *Repetición de amores* de Luis de Lucena. Las dos obras remiten al mismo ambiente salmantino de Rojas, y según Cortijo podría pensarse que alguien relacionado con la familia Lucena esté vinculado con el primer auto de la *Celestina*. La hipótesis se formula teniendo en cuenta las coincidencias temáticas entre éste y la *Repetición*, y el hecho de que un mismo códice (el II-1520 de la Biblioteca de Palacio) recoge el *De vita felici* de Lucena y la versión fragmentaria del primer acto de la *Celestina*.

Después de la *Celestina*, los derroteros del género sentimental muestran de forma aún más evidente una gran apertura. Por un lado tenemos, en efecto, la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea, que oscila entre la representabilidad teatral y la égloga; y por otro la *Égloga de Fileno* y la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Encina, la segunda con una «curiosa contaminación de motivos sentimentales, celestinescos y cancioneriles» (p. 230). Las obras tardías, entre ellas la *Questión de Amor* (1513), obra de un valenciano relacionado con la corte virreinal de Nápoles, y *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro mantienen plena vinculación al género, aun dentro de las características individuales (como el carácter de *quaestio* escolástica de la primera, o la interpretación en clave que exige la segunda).

Ya de este muy escueto resumen resulta evidente lo ambicioso de la construcción de Cortijo, que pretende encontrar nexos demostrados entre las distintas obras, y aspira a colocar a cada una en un contexto social y cultural muy definido. En términos metodológicos le interesa siempre más al autor individuar a un ambiente como el cortesano, al grupo de escritores relacionados entre sí, a un fondo ciudadano concreto, que resaltar la individualidad creadora, capaz de fuertes innovaciones, a la que nos acostumbró, por ejemplo, Keith Whinnom con su reconstrucción de la vida y obra de San Pedro. Así, por ejemplo, al considerar los manuscritos 22018-21 de la Nacional de Madrid, y 5-3-20 de la Colombina de Sevilla, dos misceláneas que recogen, entre otras obras, varias piezas en prosa de carácter sentimental, el autor comenta: «Queda, sin embargo, por realizar un estudio comparativo concienzudo de estos mss. que señale si hay indicio de contactos entre ellos y si se puede extraer información pertinente a la difusión del género epistolar y sentimental en el último tercio del siglo XV, qué personas aparecen involucradas en la misma, qué ciudades y círculos de poder, etc.» (p. 139). E incluso para la continuación de la *Cárcel* que escribió Nicolás Núñez, Cortijo se pregunta: «¿Sería posible pensar que hubo reuniones literarias entre los amigos del Alcaide de los Donceles o las amigas de Marina Manuel en las que se comentaron las posibles soluciones del problema de la *Cárcel*? ¿Podríamos considerar la continuación de Núñez una de estas 'soluciones de academia'?» (p. 181). Lo que cabe preguntarse, sin embargo, es si es realmente necesario suponer siempre una maduración colectiva para las obras que integran el género, cuando en cambio, como en el caso de Núñez, todo pudo empezar precisamente por la voluntad de un lector-escritor de cerrar una obra que en cierto sentido quedaba abierta.

Por otra parte, el afán por demostrar una evolución consciente del género, lleva a menudo al autor a dar como ciertos o probables contactos que sólo se pueden suponer, o para los cuales carecemos de elementos de apoyo realmente válidos. Así, por ejemplo, volviendo a los ya aludidos manuscritos de Madrid y Sevilla, Cortijo se esfuerza por fijar la relación mutua de los mismos con los Lucena (Juan, el autor del *De vita beata*, y Luis, autor de la *Repetición de amores*) y Juan de Flores, y esto superponiendo a las hipótesis (plausibles, pero sin demostrar) ya formuladas por otros, una nueva sarta de lucubraciones, todo en aras de la individuación de un ambiente de gestación compartido por los textos y de la relación mutua entre ellos: «A partir de los datos indicados podemos elaborar algunas sospechas: los mss. de la Nacional 22018-22021 y Colombina 5-3-20 están relacionados de alguna manera; además de las obras sentimentales y epistolar-consolatorias, resalta que en ellos aparezcan obras de la familia Lucena (de Juan de Lucena al menos) y Juan de Flores (*Grisel*, *Grimalte*, *Triunfo*, *Gracisla*); parece claro, por las referencias internas y los préstamos de obras anteriores de Flores, como señala Gwara, que son de este autor; las dos cartas de Tristán e Iseo podrían ser también con mucha probabilidad de Flores o de algún Lucena; por último, parece plausible sospechar algún tipo de relación entre Juan de Flores y la familia Lucena. Al hablar de los datos biográficos de Flores, señaló que estuvo relacionado con la corte de los duques de Alba y que ejerció el oficio de cronista real. Por el momento no contamos con datos que relacionen a Flores con la familia Lucena,

aunque es muy probable que los hubiera...» (p. 200). Y luego, con Salamanca al fondo, se asocia todo esto al primer acto de la *Celestina*. Nadie puede ya poner en duda la existencia de una fuerte tradición celestinesca que precede y acompaña la obra de Rojas, pero esta situación tiene que hacernos prudentes a la hora de definir de modo unívoco una filiación, cuando lo que hay es más bien un *humus* compartido por círculos de lectores y escritores más amplios de lo que apunta Cortijo, y sin que el conocimiento personal o la vinculación familiar sean el único trámite posible de difusión de los textos.

Otro punto débil de las argumentaciones de Cortijo radica en las coincidencias de tipo temático y estructural que detecta entre las obras, y que no siempre tienen por qué remitir a un contacto directo, a la asunción y recreación de un modelo concreto. El hecho de que en la *Confessio amantis*, por ejemplo, entre el tema político, no tiene por qué relacionarse con la presencia de elementos políticos en la producción sentimental posterior, empezando por la dudosa interpretación de la *Cárcel de amor* como alegoría judaizante (pp. 75-76). Los distintos paralelismos que se apuntan entre la *Triste deleytación* y el *Grisel de Flores* (dobles parejas de enamorados, «el enamoramiento [...] que] no existe desde el principio de la acción, sino como consecuencia del discurrir de la misma», la parodia, la presencia del marido, la muerte violenta como destino de los amantes: p. 145) tienden a ser genéricos, y con un acentuado carácter poligenético, y de poco sirven para asentar una filiación directa, si consideramos la frecuencia con la cual aparecen en toda la literatura amorosa occidental. Lo mismo dígase para los paralelos entre el *Arnalte y Lucenda* y las novelas de Flores (pp. 165-172). Incluso varios de los paralelos entre el auto I de la *Celestina* y la *Repetición de amores* (pp. 202-203 y 209-211) proceden de un fondo cultural común de estructuras retóricas (la *descriptio puellae*) o lecturas (la literatura de *amore* en especial).

Pasando a cuestiones de menor envergadura para la construcción intelectual de Cortijo, tengo que señalar mi discrepancia respecto a la interpretación del amor de las novelas cortesanas como expresión de una crisis epocal, esto con especial referencia a Flores: «Flores, historiador y cortesano él mismo, es ante todo un testigo de su época para quien el amor en sociedad (no *in vacuo*) es sinónimo de tensión, lucha, quiebra, disputa y violencia, provocando así una herida mortal de necesidad al concepto del amor cortés y preludiando las obras sentimentales de la década de los años ochenta y noventa que conducen a la *Celestina*» (pp. 163-164). Personalmente no confío mucho en una interpretación de la literatura sentimental (en prosa y verso) del siglo XV como realidad escindida entre la aceptación ideológica de un modelo, y la crítica del mismo, fruto ésta última de una crisis epocal. Creo más en el valor estético e intelectual de la literatura amorosa, entendida como expresión del *homo ludens*. Pienso, por otra parte, que los valores de la *Cárcel de Amor* estaban pasados ya para todos sus posibles destinatarios (aristócratas incluidos), y que la intención de Rojas no era la de desenmascarar a una literatura y sus supuestas mentiras, sino la de llevar adelante una reflexión moral contra personajes ajenos a la nobleza: en efecto, recordando la lectura de Maravall, no definiría a Calisto y Melibea de «nobles amantes» (p. 219).

Finalmente, reduciría el papel de la teatralidad que Cortijo reconoce al género. No pretendo negar, ni mucho menos, el reflejo de la vida cortesana en la novela sentimental, pero me pregunto si es útil, para la romería de amor del *Siervo libre*, hablar de «carácter parateatral del episodio en su conjunto», y considerar que «se trataría de una especie de momo palaciego, donde la 'Rocha' o túmulo de los amantes podía estar rodeado de las 'tyendas en torno de la esquiva rroca'. La escenografía consistiría en un desfile o procesión de parejas, unas reales, otras mitológicas...» (p. 85); con lo cual, «este carácter teatral liga la obra a las producciones sentimentales posteriores de Juan de Flores y a las de procedencia valenciana o napolitana de comienzos del XVI» (p. 85). En realidad, creo que la definición de teatralidad necesitaría una precisión más detallada que la que se desprende también de un conjunto un tanto abigarrado como el siguiente: «El elemento teatral tiene una importancia extraordinaria en la *Triste Deleytación*. La obra se inicia con un 'Prologus' al modo clásico; los personajes son mencionados al modo de las acotaciones de las *dramatis personae* en los mss. de comedias; abundan los diálogos de parlamentos breves dispuestos de modo teatral (a base de réplicas y contrarréplicas); existe una referencia clara a un 'auto de amores'. Todo ello, sin embargo, podría no hacernos sospechar una relación clara entre el género sentimental y el teatral, si no fuera porque el *Tratado de amores*, la *Repetición de amores* y en especial la *Celestina* parten claramente de presupuestos teatrales también, amén de las obras de Juan de Flores que analizaremos más abajo. Sigue siendo un problema crucial de la crítica el analizar estas diferentes producciones desde un punto de vista dialogístico, así como explicar el uso de la prosa en las obras teatrales. No olvidemos que la métrica latina de Plauto y Terencio (con sus largos versos de base yámbica y trocaica) sonaba más como prosa que como verso al oído acostumbrado al romance. Aún así, la *Triste Deleytación* tiene diálogos teatrales tanto en prosa como en verso» (pp. 129-130). De esta forma, evidentemente, se trata de salvar los problemas que plantea la teatralidad de la *Celestina* frente a las narraciones sentimentales dentro del mismo «contexto universitario y escolar hispano» (p. 132). En realidad, me resisto a aceptar que «la *Triste Deleytación* podría verse como un 'auto' teatral de *amore*» (p. 87); y el riesgo concreto es el de ver teatro donde no lo hay. Los pasajes de la *Gracisla* aducidos en las pp. 153-154 recuerdan, más que acotaciones teatrales, las técnicas de narración y descripción utilizadas en la novela de caballería. El fuerte enlace de los géneros literarios de la baja Edad Media entre sí permite a menudo juegos parecidos: también la poesía religiosa cuatrocentista, por ejemplo, presenta en gran abundancia elementos teatrales, y no sería difícil de sugerir la pertenencia de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique al género del sermón si sólo aisláramos la abundancia de *exempla*, la referencia a la historia más reciente, a las autoridades escritas y a la experiencia personal, la invocación a Cristo, la presencia de fórmulas de tipo escolástico o exortativo.

Los comentarios y reparos hechos en la segunda parte de la reseña no pretenden sustaerle valor a la obra de Cortijo Ocaña. El esfuerzo intelectual que ésta revela es evidente, tanto como lo es la ampliación geográfica y cronológica de nuestro horizonte sobre el género; los puntos pro-

fundizados y aclarados, por otra parte, son muchos. Sólo cierto amor a sus tesis de fondo puede haber llevado al autor hacia ciertas exageraciones, que el desarrollo futuro de la investigación y de la reflexión crítica podrá hacer, por otra parte, que no parezcan tal cosa.

Giuseppe MAZZOCCHI
Università di Ferrara

«*Sul Tesin piantàro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*.
Catalogo della mostra. Pavia, Castello Visconteo (Pavía: Cardano, 2002) pp. 560.

El objetivo de esta exposición de libros que ha tenido lugar en el Castillo Visconteo de Pavía (abril-junio 2002), ha sido el de documentar la poesía y la vida literaria en Lombardía durante casi dos siglos de presencia española, es decir de 1535 a 1706.

En las últimas décadas la Lombardía española ha sido objeto de estudio desde el punto de vista de la historia económica, política, social y religiosa; la exposición de Pavía ha presentado, por primera vez, los resultados científicos de una investigación extensa y minuciosa sobre su vida poética; en el proyecto han colaborado numerosos especialistas de la Universidad de Pavía y de otras universidades.

La ambiciosa idea que motivó este evento fue la de trazar un cuadro de la vida cultural de la región en la época indicada a través de la producción poética en las cuatro lenguas que la caracterizan, y que corresponden a las secciones de la exposición y del catálogo: latín, italiano, español y dialecto lombardo. En la exposición se han presentado documentos prestados por bibliotecas y archivos italianos y extranjeros; recuérdense, entre los más prestigiosos, los documentos llegados desde la Biblioteca Universitaria de Pavía; desde la Biblioteca Ambrosiana, la Biblioteca Trivulziana y la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán; de la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia y desde la Biblioteca Nacional de Madrid.

El catálogo, que no describe sólo los libros de la exposición, sino que reúne los productos más representativos de la historia de la poesía en el Milanesado, ofrece la reconstrucción de una biblioteca ideal que refleja la pluralidad lingüística y la riqueza de la vida literaria de la época. Recorriendo las diversas secciones es posible reconstruir un panorama bastante complejo y, hasta la fecha, poco conocido, de la producción poética en la Lombardía española.

En el imponente volumen se dan a conocer, por ejemplo, los resultados de estudios recientes, como es el caso de las investigaciones de Simone Albonico sobre Renato Trivulzio: en el cuadro de aparente pobreza de la producción poética en romance en la Lombardía de la primera mitad del siglo XVI, la figura de Trivulzio, literato filofrancés que se adapta a la nueva situación de gobierno, representa una difícil continuidad con la cultura humanística de la época anterior y, a la vez, el impulso de renovación favorecido por el cambio de la escena política y lingüístico-literaria que se realiza después de 1530.

La sección dedicada a los libros italianos del siglo XVII ofrece por primera vez un cuadro de la producción anterior a la de autores como Carlo Maria Maggi y Francesco de Lemene (los dos activos en las últimas décadas de la centuria), que hasta ahora se han considerado como los únicos representantes importantes de la poesía de esta época en Lombardía. Las obras de este apartado revelan la existencia de otros autores que se dedicaron a varios géneros literarios: la poesía lírica, que se caracteriza por la tendencia, en los primeros años del siglo, a seguir con el manierismo de la época anterior para asimilar, un poco más tarde, el nuevo gusto barroco, sobre todo en la poesía encomiástica dirigida a los reyes de España, gobernadores, nobles y grandes de la Iglesia; la fábula pastoril, con el subgénero del idilio; el poema heroico, que muestra una fuerte vitalidad por el número de obras que se imprimen en el Ducado de Milán (de autores no exclusivamente lombardos) y por la presencia de textos de particular interés, como el *Armadoro* de Giovanni Soranzo, curioso calco y continuación del *Orlando furioso* de Ariosto, o el *Adone* de Cesare Borri, que es sin duda uno de los antecedentes, hasta la fecha no considerado por los especialistas, del más conocido poema de Marino; la poesía sacra, que realiza el ideal artístico de la época de la Contrarreforma (*docere et delectare*), utilizando el registro lírico, y muchas veces los temas de la poesía petrarquista, para cantar materias hagiográficas y bíblicas. No se olvide que Lombardía, gracias a la presencia de los cardenales Carlo y Federico Borromeo, es uno de los centros más importantes de la cultura religiosa de la Contrarreforma; en particular, después de la beatificación de Carlo Borromeo, en 1610, aparece una amplísima producción lírica dedicada al santo, que no se limita a himnos litúrgicos, sino que incluye canciones, sonetos y madrigales.

Otra sección del catálogo presenta la producción poética en latín, a menudo considerada secundaria, hasta hoy, respecto a la contemporánea en italiano. El dato más importante que los libros ofrecen, en este caso, es el intento de los poetas latinos del Ducado de Milán de realizar obras originales, caracterizadas por un sincretismo muy fértil y activo, que lleva a resultados interesantes como la interpretación epigramática de la elegía o la mezcla del tono lírico con el narrativo y el épico.

La sección de libros españoles se abre con dos ediciones del *Cancionero general* de Hernando del Castillo (de 1527 y de 1573); éstas son, en realidad, sólo una muestra de los numerosos ejemplares del *Cancionero* que se encuentran en las bibliotecas del Milanesado y que documentan el interés persistente por la poesía de tipo cancioneril entre los lectores italianos. Análogamente, la presencia de un manuscrito de finales del XVI, el *Cancionerillo* de la Biblioteca Trivulziana de Milán, que recoge textos españoles de forma métrica y género muy variados (romances, coplas, sonetos, canciones, etc.), ofrece importantes indicaciones sobre el interés de un desconocido recopilador italiano por la multiforme producción poética española de su época. Por otra parte, el cancionero hebraico conservado en la Biblioteca Nazionale Braidense, conocido con el título de *Cogida de rimas*, es un importante documento de la poesía de los sefardíes de Holanda en el siglo XVII, caracterizada por la elección de temas del Viejo Testamento y, en algunos textos, por un agrio tono satírico que refleja una

visión amarga y desilusionada de la realidad, propia de los ambientes hispano-judaicos de la época.

La misma sección presenta también a varios militares de los tercios españoles que vivieron en Italia y se dedicaron a las letras, según el modelo del soldado-poeta. Se encuentran así las *Varias poesías* de Hernando de Acuña, que documentan la experiencia literaria de una de las figuras más interesantes de la primera generación de petrarquistas españoles; su cancionero presenta la trayectoria poética típica de un autor del siglo XVI, en cuya obra coexisten metros italianos y metros castellanos. La experiencia italiana de Acuña queda reflejada en los textos que aluden al paisaje lombardo, siempre transfigurado por el código bucólico y petrarquista, y en la traducción de unos cantos del *Orlando innamorato* de Boiardo, obra que el poeta sin duda conoció durante su estancia en Lombardía. Las frecuentes referencias geográficas contenidas en los textos de Gonzalo de Paternoy (autor de un interesante cancionero petrarquista conservado en un manuscrito autógrafo de la Biblioteca Trivulziana) permiten reconstruir, al menos en parte, el largo período que el soldado-poeta español transcurrió en Italia, en Bolonia y, más tarde, en Lombardía. Juan Sedeño, cuya obra poética ha sido editada recientemente por Giuseppe Mazzocchi, es otro ejemplo de soldado español con una buena formación cultural, al que la estancia en Italia ofrece la oportunidad de entrar en contacto con los más prestigiosos ambientes culturales de la época: los preliminares de los manuscritos e impresos que conservan las obras de este autor documentan sus relaciones con las cortes de Milán y de Casale Monferrato; en una plaza importante como la de Alessandria, Sedeño conoció al también poeta Lope de Acuña y Avellaneda, gobernador de la ciudad, y estableció buenas relaciones con poetas locales. El manuscrito que contiene una refinada traducción de la *Arcadia* de Sannazzaro, seguida por unos textos originales del poeta español, revela la excelente preparación literaria de este autor cuya obra no llegó en su día a publicarse y que hoy podemos leer gracias al testimonio único conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

No menos importantes para documentar la presencia de la cultura española en Lombardía son los italianos que componen sus obras en castellano. Es éste el caso de Massimiliano Calvi, autor del *Tractado de la hermosura y del amor*, curiosísima recopilación, escrita en un buen castellano, de tratados renacentistas de filosofía y estética; y lo es también el reducido *corpus* poético que Carlo Maria Maggi escribe en español, idioma que el autor conocía perfectamente, lo que no debe extrañar en un literato italiano del siglo XVII que participó activamente en la vida política y administrativa del Milanésado.

Quedan por señalar, en esta rica sección, dos libros que representan verdaderos hallazgos bibliográficos: la *Secunda parte de las obras* de Francisco de Aldana y un poema español dedicado al cardenal Carlo Borromeo. El primero, conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, es el segundo testimonio completo conocido de la última edición de las poesías de Aldana publicadas por su hermano Cosme; este ejemplar —como observa Paolo Pintacuda, que ha individuado la pieza y la estudia en el catálogo— resulta mucho más de fiar respecto al de la Biblioteca Nacional de Madrid (el único conocido hasta ahora), en el cual la portada ha sido

corregida y el orden de los textos alterado. El segundo libro, publicado en Milán dos años después de la muerte del cardenal Borromeo y compuesto por Sebastián de Angulo (desconocido poeta de origen cántabro del que sólo se sabe, gracias a la dedicatoria del texto, que su actividad en Italia estaba relacionada con el ambiente militar), puede considerarse un documento raro y excepcional, ya que no se conocen otros testimonios de la obra y también por ser el único libro de poesía español, escrito y publicado en Milán, durante la primera época de producción poética dedicada al cardenal. El texto destaca, además, por su estructura métrica: en la mayoría de los versos el autor se mantiene fiel a la tradición métrica castellana del siglo XV, utilizando estrofas de arte mayor, pero en algunos pasajes, por ejemplo en los soliloquios, Angulo adopta metros típicamente italianos, como tercetos y octavas; como observa Andrea Baldissera en su detallado análisis, las raíces del carácter polimétrico del texto pueden encontrarse en obras religiosas de enorme difusión en España a lo largo de todo el siglo XVI, como el *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla, que alterna estrofas de arte mayor y doble quintillas para distinguir los diversos momentos de la narración.

Pero el mérito del catálogo no es sólo el de presentar un repertorio de obras y autores. Una extensa introducción, articulada en capítulos redactados por varios especialistas (Simone Albonico, Quinto Maraxini, Flavio Santi, Giovanni Caravaggi, Angelo Stella), que corresponden a las secciones, ofrece al lector un análisis de conjunto y a la vez noticias puntuales sobre la producción poética en las cuatro lenguas que coexisten en la vida cultural de la Lombardía de entonces, colocándola también en el marco político y social.

Un amplia bibliografía específica y varios índices, que favorecen accesos múltiples a las fichas, completan este catálogo, que será sin duda, a partir de ahora, por la cantidad y la calidad de las noticias que ofrece, un instrumento imprescindible para quienes se acerquen al estudio de una época y un área geográfica que fue tan importante en la historia de las relaciones culturales entre España e Italia.

Olga PEROTTI

BIGLIANI, Alessandro: *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Braidense: opere di argomento non religioso (1601-1650)*. (Milano: LED, 2002; 192 pp.).

La presencia de españoles en Italia siempre ha despertado un enorme interés en relación con los estudios históricos y artísticos, en especial cuando alguna de sus regiones formaron parte de la corona española. Esta situación política *de facto* cuajó en un recíproco intercambio cultural gracias, entre otras razones, al trasiego de españoles en suelo italiano, como al interés de italianos por España o por América a través de España. Muchos de estos viajeros españoles que se mudaron de península, además de oficiar como funcionarios de la corona, eran activos culturales bien reputados que, para el desempeño de sus funciones como para su desarrollo espiritual, no olvidaban incluir en sus bagajes los libros que les resultaban útiles, testigos

mudos de esta permeabilidad, que, como los monumentos antiguos, siguen siendo testimonio de aquel diálogo cultural. En otras ocasiones fueron italianos los responsables de que esos volúmenes, soporte y envase del saber de entonces, se hallen hoy conservados en numerosas bibliotecas italianas; de aquí que aquellas relaciones culturales también despierten interés hoy desde la perspectiva bibliográfica, dado que en toda catalogación de fondos suele ser habitual el hallazgo de «cuervos blancos», esto es, obras o ediciones hasta entonces desconocidas, sin localizar o raras.

Cada vez es más frecuente la consulta en línea de fondos bibliotecarios, incluso de fondos antiguos, debido a que buena parte de las bibliotecas ya disponen de catálogos automatizados de acceso remoto. Esa facilidad en la práctica de la consulta propiamente dicha entra, sin embargo, muchas veces en conflicto con las verdaderas necesidades del investigador bibliógrafo; éste obtiene del objeto de su búsqueda una información bibliográfica meramente descriptiva, inválida para su ejercicio profesional por ser insuficiente para determinar si se halla, no ante una u otra edición, sino frente a alguna de las posibles variantes de esa edición, una emisión o, en su caso, un estado. Debido a que los catálogos automatizados, atribuyéndose la mera función informativa de anunciar la presencia de un determinado libro en el fondo de la biblioteca, no suelen ofrecer esta valiosísima información bibliográfica analítica, complementariamente, al repertorio bibliográfico se le ha asignado la función categórica de analizar en profundidad el libro a fin de individualizarlo y determinar su verdadera relación genética. De aquí que, sorprendentemente, los repertorios en papel asuman hoy más que nunca una responsabilidad que les dota de vida propia, convirtiéndoles en herramientas insustituibles, debido precisamente a las carencias de que adolece el catálogo automatizado. Es, justamente ahí, el lugar de donde arranca el interés del repertorio de Alessandro Bigliani.

Como suele ser habitual en los repertorios bibliográficos, un escueto título ya anuncia y condensa el contenido que le sucede, marcándose, como en el catálogo objeto de esta reflexión, las coordenadas espaciales, temporales y temáticas de intervención. Aquí no se trata del inventario de la totalidad del fondo bibliográfico de la Biblioteca Braidense, sino de una parte del mismo, precisamente el fondo antiguo; no se reúne todo el fondo histórico, sino sólo el procedente de la España peninsular; no es todo el fondo español de la biblioteca, sino el impreso en la primera mitad del siglo XVII y cuyo denominador común es su contenido no religioso.

Una *premissa* y una aproximación a la función de la *biblioteca e il catalogo* de Giorgio Montecchi y Jesús Sepúlveda, respectivamente, anteceden a la introducción del autor, que pretende, como hipótesis de partida, dar respuesta a cuántas y qué ediciones españolas se conservan en la Biblioteca Braidense, de dónde proceden y de qué materia tratan los impresos descritos en el contexto de los libros antiguos «españoles» conservados en las bibliotecas de Milán; las obras no descritas por hallarse hoy extraviadas, los criterios básicos de la descripción del catálogo con la relación de abreviaturas, repertorios y catálogos cierran la introducción.

El catálogo reúne un total de 285 entradas ordenadas alfabéticamente por autores o, en su defecto, por títulos, abanderados por la habitual numeración correlativa, que representa otras

tantas ediciones distintas, ya sean obras diferentes o diferentes impresiones de la misma obra. Siguiendo los dictados de la bibliografía material anglosajona, el modelo de entrada es analítico, donde se expresa la transcripción de la portada y del colofón, así como con la relación del contenido; más abajo se halla la colación con el formato, la fórmula tipográfica y la extensión del texto; cuando resulta de interés para el investigador, se añaden cuantas notas se consideran oportunas sobre el ejemplar en concreto. Finalmente, además de la signatura topográfica que cada ejemplar conserva en la Braidense, se constata la localización de ejemplares idénticos a los descritos en otras bibliotecas italianas y se refleja la mención de los mismos en los repertorios habituales.

En lo referente al modelo de entrada, es muy de agradecer la descripción analítica, que posibilita la clara distinción entre ejemplares relativamente próximos en cuanto a su parentesco. Esto es, precisamente, lo que un bibliógrafo necesita. Ya en cuestiones de detalle, si bien la grafía de los autores se halla actualizada, los títulos, sin embargo, conservan la original, así como la primitiva distribución en renglones; quizás, persiguiendo los pasos de las modernas tipobibliografías, sea recomendable la presencia de un apartado, previo a la transcripción de la portada, donde se adelante de manera descriptiva y con grafía actualizada qué impreso va a ser acto seguido objeto de descripción; aquí se anunciaría, además del autor y el título de la obra, el pie de imprenta con sus respectivos lugar de impresión, impresor y año, datos mínimos que ayudarían al investigador a navegar ágilmente por el catálogo.

Por ser un catálogo parcial de un fondo es razonable anotar, siempre que sean de interés, aquellos rasgos particulares de cada ejemplar, y esto es de agradecer porque de ese modo se configura la historia de cada ejemplar en particular así como del conjunto de todos ellos en el contexto del fondo. Por otra parte, a fin de estudiar la difusión y la acogida de una determinada obra en suelo italiano, se agradece la mención de ejemplares existentes en otras bibliotecas italianas a través de repertorios impresos de fondos hispánicos localizados en Italia, que a su vez remiten a las respectivas bibliotecas; quizás, tanto como los repertorios citados, al investigador le interese disponer de la localización exacta con la signatura topográfica de la biblioteca donde se halla el ejemplar referido, a fin de orientarse directamente a la fuente primaria sin necesidad de pasar por la secundaria; sobre este particular, a fin de dar más brillo al fondo descrito y, por tanto, también a la Biblioteca Braidense, valdría la pena revisar, incluso, los catálogos del patrimonio bibliográfico y de grandes bibliotecas a fin de determinar la copiosa o escasa presencia de ejemplares en España o el extranjero. E hilvanando con las fuentes secundarias utilizadas, generalmente Palau, Simón Díaz y Pérez Pastor, se echa de menos la consulta de otros repertorios habituales que también atestiguan numerosos de los impresos aquí reunidos; repertorios como, entre otros, el de Mariano Alcocer sobre ediciones vallisoletanas, el de Fermín de los Reyes sobre impresos segovianos (el número 54 se atribuye, por error, a Segovia, siendo en realidad impreso madrileño), el de Justa Moreno con los madrileños de 1626 a 1650, o el Julián Martín sobre impresos complutenses del siglo XVII, que, sin embargo, aparecen referidos en la bibliografía final.

De gran interés, por ser delator de las características propias del fondo, es el desglose de los impresos por materias (págs. 20-22), donde cuentan por su número sobre todo los libros de contenido histórico, el derecho, la literatura, las relaciones y cartas, delatorias del momento histórico, así como otros de materia científica.

A fin de subrayar la rareza de algunos ejemplares, pueden cotejarse las impresiones de este fondo con las conservadas en otras bibliotecas. Una somera revisión enseguida delata la presencia de un gran número de ejemplares de algunos impresos descritos; por ejemplo, hay al menos 56 ejemplares localizados del número 32, 36 del 67, 21 del 15, 17 del 71, 29 del 284, etc.; en cambio, parecen raros los números 1, 16, 17, 18, 46, 47, 225, 226, 227, 229 y, quizás muy raros, los números 66, 90, 224, 280, 281 y 283. Pero estos detalles, todos menores, no abaratan la valía del presente catálogo, que, como es notorio, gira en la órbita de esa excelente tradición bibliográfica italiana que tan buenos frutos acostumbra a dar en relación con el hispanismo.

Finalmente, el autor redondea el catálogo con una andanada de generosos y utilísimos índices (cronológico, de lugares de impresión, de impresores, editores y libreros, entre otros) que articulan y posibilitan el acceso al contenido desde diferentes ángulos e intereses, así como con una bibliografía desglosada por áreas de interés, que siempre son de agradecer.

Ubaldo CEREZO RUBIO
Universidad de Alcalá

CEREZO, Jose Antonio: *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519-1936* (Madrid: Ollero y Ramos, 2001) 390 pp., ISBN 84-7895-169-5.

No dejan de causar extrañeza los prejuicios críticos que pesan, todavía hoy, sobre la amplia, y a menudo incógnita, parcela de la literatura erótica, prejuicios que quizá han encontrado un campo más abonado en España, no tanto por la idiosincrasia de sus habitantes (que ha dado pie en el pasado a curiosas reflexiones sobre la *esencia* de España), como por factores más materiales y más conectados con acontecimientos históricos. Por ello, el magnífico repertorio bibliográfico que ha compuesto José Antonio Cerezo, *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519-1936*, supone, entre otras cosas, la contundente disolución, si es que todavía quedaba algún grumo, de la perversa negación o de la no menos insidiosa duda sobre la existencia de la literatura erótica en España: las más de ochocientas fichas catalográficas de obras que cubren el amplio período que enuncia el título del libro no dejan demasiado resquicio a las viejas consideraciones. *Literatura erótica en España*, además, no sale de la pluma de un principiante, un aficionado o un advenedizo que se apunte al sol crítico que más caliente, sino que Cerezo ya había testimoniado, en diferentes ocasiones, su determinación en el estudio del territorio erótico (su texto más difundido quizá sea la

Bibliotheca erotica, sive apparatus ad catalogum librorum eroticum [Ad usum privatum tantum], de 1993).

Literatura erótica en España es un trabajo precursor, como se anuncia en la pestaña del libro cuando, tras resumir las publicaciones de Cerezo, se precisa que «el presente estudio supone la primera aproximación a la bibliografía de erótica en España». Si bien es cierto que el interés crítico por la erótica española parece haber crecido en los últimos años, también lo es que los investigadores carecen de algunos instrumentos precisos que faciliten su trabajo. Entre ellos se echaba en falta una bibliografía, cuya utilidad general para los trabajos de esta índole no es preciso encarecer. Como en toda obra que abre camino, el autor ha dejado en numerosos lugares prueba de una necesaria humildad, más en toda bibliografía, y más aún en una sobre erotismo. La rareza de los ejemplares de buena parte de las obras eróticas convierte la localización de los mismos en un elemento de sumo interés, y Cerezo localiza los ejemplares cuando es posible, en diferentes bibliotecas españolas, portuguesas, italianas, inglesas y norteamericanas, en un esfuerzo impresionante. Entre ellas figura una etiqueta misteriosa que recoge bibliotecas privadas de las que no se dan más indicaciones (secretos y misterios que son inherentes tanto al saber erótico como a su transmisión y conservación).

En la breve «Introducción» que abre *Literatura erótica en España* se explica, entre otras cuestiones, que las fechas del título (*Repertorio de obras 1519-1936*) responden a la publicación de la antología impresa que es, probablemente, la primera «en reunir con propósito exclusivo obras eróticas» (p. 14), el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, y al inicio de «un largo silencio, tras el cual nos encontramos con un cambio decisivo en las mentalidades y las actitudes a la hora de enjuiciar estas producciones literarias» (p. 14). El primer apartado que antecede al catálogo, es realmente una detenida discusión (que se apoya en 114 notas) de «Metodología. Cuestiones previas». En ella se tratan los «aspectos formales» del «libro erótico en España», se atiende al uso de pseudónimos y a la publicación anónima, a las «imprentas reales e imaginarias» y a las ilustraciones, al humor de la erótica hispánica, y a diferentes aspectos bibliográficos, y, además, se precisan las normas con las que se ha compuesto el repertorio. Éste constituye el grueso de la publicación y está dividido en dos partes: el llamado «Catálogo», con 472 fichas ordenadas alfabéticamente por nombre de autor (donde se asigna un número a cada autor, bajo el que pueden cobijarse numerosos títulos), y la «Lista de obras anónimas», que continúa la numeración del «Catálogo» hasta alcanzar el 815. Completan el volumen un par de apéndices («Historia de las costumbres. Obras divulgativas sobre sexología» y «Colecciones de novela corta erótica»), siete índices y una extensa bibliografía que distingue entre los manuscritos y las «obras consultadas».

En «Metodología. Cuestiones previas» Cerezo debe lidiar con los complejos problemas de delimitación de la erótica. El autor, tras acogerse a las opiniones formuladas por Víctor Infantes, distingue tres tipos de textos según su erotismo: los que cumplen todas las características exigibles y que deben corresponderse con «un texto concebido y plasmado desde una intencionalidad inequívoca de exaltar el amor físico» (p. 16); las obras «impu-

ras» o los «textos mixtos en los que la voluntad de producir el deseo no siempre es constante, pero tampoco el 'motivo' erótico puede considerarse como una intrusión ajena o un episodio aislado» (p. 16); y un tercer grupo formado «por lo que se ha denominado 'erotismo literario'» (p. 17; se anuncia en prensa otro trabajo de Cerezo titulado *Literatura erótica y erotismo literario en España*). Por fortuna para los lectores, y como un rasgo más de la inteligencia que preside este repertorio (frente a cierto mecanicismo o automatismo que a veces se puede percibir en este tipo de obras), en el movable y movedizo campo cultural del erotismo Cerezo no se limita a seguir unas rígidas normas de forma escrupulosa (pues no tendría sentido en una obra de estas características que quiere ofrecer un panorama amplio de una parcela parcialmente explorada), aunque ello no implica, claro está, desorden o contradicciones, pues el autor mantiene un criterio que busca la coherencia, criterio fundamental en las tareas catalográficas, y que da razón de las presencias y de las ausencias. Así se explicita la exclusión del *Retrato de la Lozana andaluza*, y de textos de Castillo Solórzano, López de Úbeda, Salas Barbadillo, Gavin, Marchena, etc. (pp. 29-31); o la inclusión con las oportunas salvedades de una obra pía y minuciosa como la *Moral Jesuitica o sea Controversias del Santo Sacramento del Matrimonio*, de Tomás Sánchez (ficha 385; los números, sin otra indicación, remiten a la ficha catalográfica); o se matizan las exigencias de la reflexión teórica con los hechos de la *praxis*, como el que reflejan las obras recogidas en los *infiernos* de diversas bibliotecas (por más que puedan chocar con los criterios que delimitan la erótica o con visiones teóricas de la misma, manifiestan una práctica que hay que tener en cuenta) o en los reputados y clásicos trabajos sobre erotismo (véase la larga nota 31 de la introducción). Con todo, se elude entrar en terrenos especialmente pantanosos, con el acierto obvio en una obra como ésta, aunque quedan señalados y señalizados, como, por ejemplo, el valor y la veracidad de las atribuciones en los cancioneros de los siglos XIX y XX que recogen la poesía erótica de los Siglos de Oro. *Literatura erótica en España* es un repertorio de impresos que sólo ocasionalmente utiliza algunas referencias manuscritas (recogidas en un cuidadoso apartado de la bibliografía; los criterios se explican en la nota 13 de la introducción).

El repertorio, en sus dos partes, testimonia la riqueza de unos materiales que cubren un largo período de nuestra historia literaria o editorial, pues, en esos más de cuatrocientos años de erótica, se documentan algo más de ocho centenas de fichas, que a su vez agrupan un número mayor de títulos de libros o de piezas sueltas. El «Catálogo» parte del nombre del autor (del pseudónimo y del nombre real cuando es posible desvelarlo —el explícito de *Telometo Porelano* parece resistir cualquier identificación, 426—), y adiciona a los títulos los datos del pie de imprenta, el número de páginas, el tamaño y la localización precisa (o constata la fuente que autoriza la cita, por más que no se hayan encontrado ejemplares). Se añade además, con mucha frecuencia, un comentario que recoge la bibliografía relevante y repasa los problemas más importantes que pesan sobre autor u obra. En estos comentarios aparecen consideraciones sobre algunas técnicas (como el «manuscrito dejado o

hallado», 132), indicaciones que dan fe de que el bibliógrafo ha visto el texto, pero no puede localizarlo (143 *in fine*), apostillas críticas y ácidas («la incluyo porque aparece en una antología que se presenta como 'erótica' [...] aunque podría con todo merecimiento ser incluida en una antología de la poesía cursi», 304) o valoraciones muy precisas («Probablemente este cancionero, rescatado por Marcial Rubio Árcquez, es, junto con la colección de acuarelas *Los Borbones en pelota*, el 'descubrimiento' más relevante para la erótica hispana de los diez últimos años», 319-2), entre una rica variedad de informaciones.

El repertorio se nutre en conspicua parte de las dos grandes líneas de la erótica española, señaladas por Cerezo en «Metodología. Cuestiones previas»: la poesía de los Siglos de Oro (que cruza la supuesta frontera y se interna en el siglo XVIII) y las colecciones de novela corta en las primeras décadas del siglo XX, aunque no se rechazan otras corrientes («en los intersticios de esos dos grandes territorios se sitúan otras importantes manifestaciones, como las procedentes de la escuela naturalista y sus epígonos [...], las numerosas publicaciones periódicas que vieron la luz entre 1890 y 1930 o los ensayos divulgativos sobre sexualidad o historia de las costumbres sexuales, que tuvieron un amplio desarrollo en España a lo largo del primer tercio del siglo XX», p. 22). Se enumeran las complejas atribuciones a Góngora (183) y Quevedo (346), aunque también se tratan otras atribuciones a poetas de los Siglos de Oro (a veces más firmes): Jerónimo de Barrionuevo (38), fray Damián Cornejo (102), Sebastián de Horozco (197; su *Cancionero* ha sido editado también por Jack Weiner, en 1975), Diego Hurtado de Mendoza (201), Juan de Salinas (378), etc., y textos de autores del siglo XVIII como Leandro Fernández de Moratín (146), Nicolás Fernández de Moratín (147; su *Arte de las putas* lo han editado, con una variación en el título [*Arte de putear*], Isabel Colón y Gaspar Carrote, en 1995), José Iglesias de la Casa (204), Félix María Samaniego (381), etc. Naturalmente, Cerezo recoge los importantes cancioneros del siglo XIX y del siglo XX que han transmitido buena parte de esta poesía, con caprichosas atribuciones (como el *Cancionero* compilado por Eduardo Lustonó [245-2] o el *Cancionero moderno de obras alegres* [540]). Cerezo apunta algunas de las tareas pendientes en relación con estos cancioneros: «Nadie ha hecho —que yo sepa— la (necesaria) revisión crítica de estos textos y de su presencia en estas, por lo general, anónimas antologías», p. 146. Junto a las entradas dedicadas a los prolíficos escritores eróticos de las primeras décadas del siglo XX (como, entre otros, Joaquín Belda, 40; Emilio Carrere, 71; José María Carretero y Novillo, *El Caballero Audaz*, 72; Rafael López de Haro, 240; *Artemio Precioso*, 342; Álvaro Retana, *Carlos Fortuny*, 356; José Sanxo, *Victor Ripalda*, 359; Felipe Trigo, 433), todo un apéndice recoge los títulos de ciento cincuenta colecciones de novela erótica. Como no podía ser de otro modo, es constante la mención de López Barbadillo, gran erotólogo («su 'infierno' [con «al menos, 534 obras eróticas de gran calidad»] fue, probablemente, el más completo y rico de los que jamás hubo en España», p. 148), y a él se dedica la entrada 239 (sobre su *Cancionero de amor y de risa*, de 1917).

Como todo repertorio, *Literatura erótica en España* se presta a diversos usos según los más o menos prudentes placeres del lector, y, al lado de la búsqueda de autores, del dato erudito, de los nombres de editores o traductores, de los contenidos de las antologías, el lector puede detenerse en los títulos y comprobar, en tan rica paleta, que algunos responden a la idea generalizada de lo que ofrece la erótica: *La sublime pecadora* (de Enrique Jiménez y Luque, 212), *El diario de una masajista* (de M. La Vrille, 221), *La señorita de la boca grande* (de Pedro Massa, Óscar de Ónix, 258), *Hay que joder* (de R. Sanpietro, 392), *Virginidades regias, refractarias, persistentes y fáciles* (anónimo, 811); otras veces los títulos parecen más juguetones: *El arte de saber montar. Novela picaresca inédita* (de Gonzalo González Gonzaga, 185), *El canario de Pascual* (de Máximo Medina, 262), *Almeja fresca* (de Luis Morel, 287); a veces se cargan de erotismo por su presencia en este catálogo (sin prejuzgar su efectivo contenido erótico): *Los arqueólogos* (de Karvisy, 213), *Cuatro para dos* (de Gabriel Medina, 261-2), *Enseñanza gratuita* (de R. Palacios, 321), *Casta no es pura* (de Juan Pérez Zúñiga, 331), *El ratoncito japonés* (de Marguerite Eymery, 350-2), *La pesca de la sirena* (de A. Regoyes, 352); en ocasiones se perciben los juegos maliciosos con las referencias religiosas: *Catecismo de las putas (Padre Melacasques, hijo de Melaempuñes, 316)*, *Por ellas, para ellas y sobre ellas. Novísima guía de pecadores. Ejercicios piadosos de equitación por Un bachiller de la remonta* (de Manuel del Palacio, 319-2), *El encanto de la cama redonda o El ojo sagrado. Novela edificante* (de Álvaro Retana, Carlos Fortuny, 356); otras, lo escatológico parece ser lo dominante, bajo sus máscaras latinas: *Pro crepitu ventris* (de Manuel Pedro Martí, 252); o, por último y sin ningún ánimo de agotar los goces que proporciona la simple lectura de tan variados títulos, se plantean cuestiones, en las obras «serias» o «científicas», que entrañan interés erótico: *¿Pueden casarse los sifilíticos? Estudio de un importante problema sexual* (de Joaquín Carreras, en el apéndice «Historia de las costumbres. Obras divulgativas sobre sexología»), *La flagelación erótica en las escuelas, en los conventos y en las casas de corrección, en las cárceles y en los presidios, en la alcoba conyugal, en las mancebías* (de Antonio San de Velilla, en el apéndice «Historia de las costumbres. Obras divulgativas sobre sexología»).

En suma, muestra José Antonio Cerezo, con la contundencia que proporcionan los repertorios, unos hechos que, en ocasiones por ignorados, en otras por vergonzantes o por inaccesibles, forman parte de la historia literaria, en muchos casos, o de los gustos e intereses de editores y público durante un no desdeñable período de la historia de los españoles. *Literatura erótica en España* es una obra utilísima para los estudiosos del interesante campo del erotismo hispano, pero también para quienes quieran adentrarse en un territorio prohibido hasta no hace tanto por los prejuicios morales, religiosos, políticos y, lo que es peor, literarios. El libro es, además, de amena consulta y de fácil manejo, gracias tanto a la variedad y riqueza de sus índices y apéndices, como por el rigor en su confección y ordenamiento.

J. Ignacio Díez FERNÁNDEZ
(Universidad Complutense)

FERNÁNDEZ PALACIOS, Emilio: *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002) (Arcadia de las letras, 13) 318 pp.

El último libro del profesor e investigador Emilio Palacios Fernández es un ensayo acerca de un tema poco estudiado hasta entonces, el de la mujer literata en el Siglo de las Luces. Ha sido elaborado con mucha paciencia y muchos años de estudio e investigación en este siglo del que el autor es especialista.

Podemos considerar, a pesar de sus cinco capítulos, que este libro se divide en dos partes. La primera contiene una interesante información acerca de todo lo concerniente a la mujer en el siglo XVIII: su forma de ser, sus gustos, sus hábitos, sus funciones, las polémicas que en torno a ellas surgieron en este siglo de grandes ensayistas y pensadores, y el ascenso del que gozaron a lo largo del Dieciocho gracias a los proyectos de promoción y educación impulsados por los políticos ilustrados.

La segunda parte del ensayo reúne el elenco de las mujeres escritoras de esta centuria, poetisas, dramaturgas y novelistas hoy olvidadas en su mayoría, y en su época no del todo apreciadas y admiradas. No nos encontramos ante una mera lista de nombres de autoras y obras, como podríamos leer en un catálogo bibliográfico. Emilio Palacios, en su laborioso estudio, ha penetrado en la medida de lo posible en la vida y obra de cada una de ellas. Biografías, estilo, lenguaje, características, argumentos... es lo que podemos conocer asociado a cada una de las autoras dieciochescas en este estudio.

Para que el lector pueda entender con facilidad las circunstancias en que estas obras llegaron a cobrar vida, el autor nos introduce en el siglo XVIII, un breve cuadro cronológico con los datos fundamentales de la obra abre el libro. A continuación entramos ya de lleno en la consideración de cómo fue y cómo llegó a ser la existencia de la mujer en esta sociedad ilustrada.

A principios de siglo encontramos el mismo panorama que en épocas anteriores, la mujer encerrada en casa y dedicada a las labores de la casa y al cuidado de los hijos, pero vemos que la apertura de las fronteras a Francia llena a España de nuevos aires que afectan, a veces para mal, a la vida de la mujer. Ésta comienza a realizar una vida social antes impensable en ella, sale de paseo, se divierte, le interesa la moda... Lo principal es que los políticos ilustrados se dan cuenta de la necesidad de educar a la mujer, de crear escuelas para ellas y de promocionarlas en la vida social y activa. Todos estos cambios vienen secundados y apoyados por agrias e interesantes polémicas que el profesor Emilio Palacios Fernández ha estudiado en profundidad rastreando en los archivos todos los documentos, libros y periódicos del siglo. La principal polémica, a la que dedica un amplio apartado, fue la que comenzó el escritor Feijoo con su valiente ensayo «Defensa de las mujeres» en la temprana fecha de 1726. A raíz de este artículo publicado en su *Teatro crítico* proliferan las respuestas tanto a favor como en contra, que se exponen y analizan con precisión y detalles en este apartado.

El Gobierno comienza a preocuparse por la educación de sus mujeres, y cobran en este empeño una especial relevancia las Sociedades Económicas del País, entre las que destacan

la Sociedad Matritense, que creó una Junta de Damas de Honor, y la Real Sociedad Bascongada, que tuvo entre manos un interesante proyecto de creación de una escuela para niñas, que desgraciadamente no se pudo llevar a cabo por razones que quedan explicadas en este ensayo. Dedicó el autor unas páginas para exponer el proceso completo de este programa educativo que le fue encargado al conocido fabulista Samaniego, miembro fundador de la Sociedad.

Como consecuencia de esto la mujer empieza a instruirse, aprende las letras y se interesa por la lectura, no sólo en castellano, y por los actos culturales típicos en la capital, como salones, tertulias y academias literarias. Nos sorprendemos gratamente al descubrir que las damas de la nobleza consiguen con su empeño ponerse al frente de estos salones y dirigir con gracia y acierto en muchos casos estas reuniones donde se habla de teatro, poesía, arte... Nos describe las reuniones de la Academia del Buen Gusto, dirigida por doña Josefa de Zúñiga y Castro, también la de la duquesa María Josefa Alonso-Pimentel, la tertulia renombrada de la marquesa de Fuerte-Híjar, o, quizá la más divertida, la que dirigía la duquesa de Alba, Teresa Cayetana de Silva.

Conocemos en este capítulo quiénes participaban en las tertulias, con qué frecuencia se celebraban, qué temas se trataban en cada una de ellas, qué se recitaba e incluso qué se representaba en estos salones. Se acaba la primera parte de este ensayo con una visión general sobre las lecturas consumidas por las mujeres, colecciones seriadas, libros morales, novelas sentimentales...

Llega ahora la parte de la literatura creativa femenina, y comienza el autor por hablarnos del Parnaso poético. Antes de internarse en la obra de cada una de ellas nos trae un panorama de las tendencias artísticas para que podamos situarlas en su determinado contexto y compararlo con las obras de los varones. Esto mismo se repite en el apartado de las escritoras de teatro y de las novelistas. Divide a las escritoras según la tendencia escogida por ellas; así dentro de las poetisas que siguen la línea tradicional posbarroca destaca a María de Camporredondo, que versifica la filosofía de Duns Escoto, a Teresa Guerra, que fue muy aceptada en su época, o a la noble María Igual. Se extiende más estudiando a las neoclásicas, por su gran personalidad y fuerza poética. Son María Gertrudis Hore, Margarita Hickey y Rosa María Gálvez. Emilio Palacios nos da las claves para comprender la poesía de estas mujeres, generalmente cívica, amorosa y religiosa, en la que plasman sus propias vivencias. Acaba con la poesía religiosa, muy cultivada dentro de los claustros, numéricamente la más abundante y ya con una tradición arraigada y consolidada en los siglos precedentes. Aquí leemos los versos seleccionados y explicados por el autor de Sor Ana de San Jerónimo o Xosefa de Jovellanos, entre otras.

Emilio Palacios estudia la obra poética encontrada de cada una de ellas, la versificación, el lenguaje, la forma, el estilo... y aporta un juicio personal que se complementa con el de otros autores, de la época estudiada o contemporáneos, que también se han acercado a estas mujeres creadoras.

En el campo de la dramaturgia clasifica a las autoras según hayan seguido los pasos del teatro tradicional o se hayan unido a los impulsos renovadores del Setecientos. Entre estas últimas encontramos de nuevo a Rosa María Gálvez y a María Rita de Barrenechea, ambas seguidoras de la comedia moratiniana. Las dramaturgas del teatro popular son más numerosas pero no de tanta calidad como las anteriores, muchas de ellas son al mismo tiempo actrices, como Mariana Cabañas y Mariana Alcázar. Nos proporciona el autor el argumento de casi todas las obras conservadas, los detalles del estreno de aquellas que se representaron, y el lugar donde el lector puede encontrarlas si tiene la curiosidad de leer estas obras.

Llegamos al campo menos cultivado, aunque más consumido, por la mujer, el de la novela. Sin tener en cuenta a las traductoras, sólo se conocen dos obras originales escritas por mujeres, una de ellas *El instruido en la corte y aventuras del extremeño*, de Clara Jara de Soto; y la novellita corta desconocida hasta ahora *El esclavo de su dama*, novela, de María Igual. Por último, dedica el estudioso unas líneas a las obras en prosa de escritoras francesas e inglesas que fueron traducidas por hombres al castellano.

Todo el ensayo de Emilio Palacios está complementado por una amplia documentación apoyada en textos de la época y bibliografía, dividida en textos del XVIII sobre la polémica en torno a la mujer y las obras literarias comentadas, y en estudios modernos acerca de estos temas. Viene acompañado por un útil índice onomástico y otro general. El lenguaje utilizado en su redacción es ameno y se lee con mucha facilidad, siendo de fácil comprensión para todos los lectores.

Gracias al trabajo y a la dedicación del investigador Emilio Palacios Fernández podemos eliminar tópicos erróneos que hasta el momento se habían mantenido con relación a la mujer en el Siglo de las Luces, y valorar su progreso y su obra literaria.

María Mercedes ROMERO PEÑA

RUBIO, E., PEDROSA, J. M., PALACIO, C. J.: *Cuentos burgaleses de tradición oral (Teoría, Etnotextos y Comparatismo)*. Ed. Elías Rubio Marcos (Burgos: Colección Tentenublo, 2, 2002), 319 pp..

Nos encontramos ante una obra muy cuidada y muy bien elaborada por los autores.

En primer lugar, hay que citar la presentación realizada por François Delpech en la que queda manifiesta la aportación que esta obra supone a lo ya hecho hasta el momento, en el tema de la recopilación de material cuentístico oral. Como señala en la p. 18:

Hay que destacar, ciertamente, que uno de los méritos de esta colección es que en ella encontrará el lector un reflejo de todo el panorama de la cuentística oral como se recuerda y como se cultiva hoy —aunque muy precariamente, y refugiada en los cada vez más apagados recuerdos de las generaciones más ancianas— en los pueblos de la provincia de Burgos, con sus dialectalismos, con sus modismos, con sus picarescas e ingenuas impertinencias, con sus gracias y torpezas.

En la parte general de la obra figuran cuatro capítulos y, a continuación, el Corpus del material recogido. Dos de estos capítulos, elaborados por José Manuel Pedrosa, se ocupan de ofrecer, el primero, *El cuento tradicional: Historia y poética*, una visión general desde la definición y características del cuento tradicional a la relación entre cuento, leyenda y el mito y la gran aportación en el estudio y clasificación del cuento llevada a cabo por Aarne-Thompson y Propp, pasando a continuación a exponer la evolución diacrónica de los cuentos folclóricos desde oriente y la India hasta la situación en el siglo XX.

En este capítulo hay que señalar que se hace el desglose entre lo general y lo particular referido a la situación española. En cuanto a los estudios realizados sobre el tema se citan las grandes aportaciones de figuras cumbre como Brémond, Propp, Greimas y Levi-Strauss.

En el siguiente capítulo, *De la tradición local a la Universal: Análisis comparatista de una colección de cuentos Burgaleses*, Pedrosa hace un muestreo de algunos de los cuentos recogidos y su relación con narraciones anteriores vinculadas con el mismo tema, como el cuento de *La paloma, la zorra y el cárabo*, claramente vinculado con una fábula del Calila e Dimna oriental, o *Las tres hilanderas*: del mito precristiano clásico y oriental al cuento maravilloso de Burgos, incluso el tema de *El pastor cornudo lleva al cura a cuevas* que se puede rastrear desde Gil Vicente a Mateo Alemán llegando a la tradición oral burgalesa.

Elías Rubio Marcos elabora el capítulo titulado *Historia de una encuesta*, mostrándonos algunos de los elementos característicos de todo *trabajo de campo* relacionado con la recogida de material lingüístico, folclórico y etnográfico. Así por ejemplo, la perplejidad, incluso, en ocasiones, la desconfianza por parte del informante. La dificultad de encontrar el buen informante que, como señala Rubio Marcos, a veces es una tarea casi detectivesca, pero que, cuando se consigue, es la mayor satisfacción para el investigador.

Y aún queda un paso más en la tarea de investigación, que es todo el proceso de la transcripción del material recogido. En el caso que nos ocupa el soporte mecánico empleado fueron cintas. En la transcripción se ha respetado fielmente lo recogido, dudas, repeticiones, muletillas, etc., empleadas por parte del informante.

En la obra sigue, a continuación, el Corpus de Cuentos, son un total de 199, seguido por un Apéndice de 12 Leyendas.

Los cuentos están organizados en nueve apartados bajo el epígrafe general de Cuentos seguido de las matizaciones correspondientes (cuentos de animales, cuentos de tontos y listos, cuentos de familias y matrimonios, etc.). La organización de estos apartados está muy bien elaborada a pesar de ser ésta una de las mayores dificultades a la hora de realizar un trabajo de estas características.

En la mayor parte de los cuentos hay que destacar, como gran aportación, que se ha indicado la especificación del *tipo* según la clasificación de Aarne-Thompson. Además, en todos los casos se cita el nombre del lugar de procedencia del material, las iniciales del informante y del colector y la fecha de obtención.

En las pp. 313 a 315 figura el apartado dedicado a la relación de *Informantes, pueblos y colectores*. Es muy interesante dado que son elementos fundamentales en cualquier investigación en la que el *trabajo de campo* sea esencial.

Sigue a continuación el *Índice de lugares encuestados*, con especificación de las páginas en que han aparecido a lo largo de la obra. Es una gran ayuda desde el punto de vista de localización rápida de datos concretos.

A lo largo de toda la obra figuran fotos, de gran interés, de lugares, elementos arquitectónicos y personas que han intervenido como informantes.

En resumen, estamos ante un trabajo muy bien realizado que nos permite disponer de un material muy interesante desde el punto de vista lingüístico, etnográfico y etnológico y, además, podemos disfrutar de una serie de narraciones llenas de vida y riqueza.

Mari Carmen BARRADO

X. ARDAVÍN, Carlos: *La pasión mediatubunda (Ensayos de crítica literaria)*. (San Juan, Puerto Rico: Editora Imago Mundi, Col. Oficio de Criterios, 2002), pp. 152.

En *La pasión mediatubunda* Carlos X. Ardavín, profesor y escritor norteamericano de ascendencia hispanocubana, recoge ensayos literarios publicados anteriormente en revistas entre 1996 y 2001. Son en su mayoría trabajos sobre obras y autores de literatura española e hispanoamericana, con las excepciones del dedicado a Dante y la *Divina Comedia*, estudiado a la luz de Borges, y el que se ocupa de Pessoa y su «Hora absurda». En el resto de estos estudios el autor indaga en las claves de autores tan conocidos como Juan José Millás, en la excursión crítica más *contemporánea* del libro (sobre *Cerberos son las sombras*), el Marqués de Santillana y su *Comedieta de Ponza*, Aldana y sus sonetos amorosos, Luis Rosales y *La casa encendida*, o el *Jardín botánico* de Eugenio d'Ors. En todos estos ensayos se advierte, y no deja de destacarlo Ardavín, la intención de arrojar nuevas luces, desechando tópicos, sobre obras y escritores clásicos y consagrados, a la vez que se busca la recuperación de autores olvidados o, mejor dicho, *semiolvidados* por aquellos que hacen las jerarquías literarias.

El título lo toma Ardavín de Eugenio d'Ors. Así se llama, nos dice en el prólogo, el séptimo volumen del *Nuevo Glosario* del escritor catalán. Para Ardavín, estas palabras, «pasión mediatubunda», reflejan bien su modo de acercarse a los textos, su modo de vivir, de convivir con ellos. Las ideas, nos viene a decir el crítico norteamericano, no surgen sólo *durante* la lectura de los textos, sino que se desarrollan también fuera de ella, en esos momentos en que la *pasión mediatubunda* ha hallado terreno fértil. Parece que es la escritura la que debe controlar lo que de otra manera sería libre navegación del intelecto. Escribir un ensayo de crítica literaria, o de otros temas, supone poner cerco a la *pasión mediatubunda*, controlar sus impulsos y fijar unos resultados.

En su libro, Ardavín enfoca con lentes nuevas autores muy leídos y estudiados. Hay una reivindicación en todo el libro de libertad crítica. El corte académico de estos ensayos no encuentra contradicción con un espíritu que busca en la obra literaria, por una parte, placer estético, por otra, ideas. El talante que predomina es el de buscar en cada obra o en cada autor su lado, digámoslo así, más *oscuro*, es decir, el que menos han atendido los críticos. Por una parte, zonas en sombra que no se han estudiado y que revelan lo mejor de una personalidad literaria; por otra parte, la búsqueda de autores que, por razones varias, han sido *oscurecidos* por el tiempo, y cuya lectura nos demuestra su vitalidad: Aldana, Rosales, D'Ors. El caso de Fabio Fallio, escritor modernista dominicano, amigo de Rubén Darío, es paradigmático: el ensayo que le dedica Ardavín en este libro, quizá uno de los más redondos, puede ser un aldabonazo a muchos críticos, pues las zonas en sombra —para muchos, casi todas— que se nos muestran de este cuentista y poeta, iluminadas por el autor, nos devuelven un nombre olvidado de la literatura hispanoamericana que podría encontrar entusiastas lectores entre nosotros.

En resumen, Carlos X. Ardavín aplica su «pasión meditabunda» sobre los escritores que ha elegido para ello. Es pasión, pero sigue siendo meditabunda, como dos polos, no exactamente opuestos, que se mantienen uno al otro en equilibrio. El arte de meditar encuentra en la pasión su motor, a la vez que le sirve de freno. Difícilmente Eugenio d'Ors y Carlos X. Ardavín podían haber elegido un título mejor para un libro de ensayos. El que en esta ocasión se trate de ensayos de crítica literaria es una agradable sorpresa: el análisis de los textos puede ser todo lo que estas palabras, «pasión meditabunda», sugieren: energía puesta en la meditación, espíritu lúdico, *apasionado*, lo suficientemente distante como para preservar cierta objetividad. Pero Ardavín deja claro desde el propio enunciado de su título, y más tarde en el prólogo, cómo ha sido su proceder a la hora de elegir y estudiar estos autores y obras. Ahí es donde el lector encuentra menos fría objetividad, y más pasión meditabunda, porque lo que enciende esta extraña forma de pasión no puede sujetarse, a priori, a la objetividad, sino que está dirigido a algo que hemos llamado, tal vez por aproximación, sensibilidad literaria.

Eduardo MARTÍNEZ RICO