

perfecta desaparición de las tensiones del principio. En cuanto a los otros dos poemas, responden a un proceso de síntesis de la expresión: se centran en el núcleo inicial del *Cántico* –el momento de la unión– y no vuelven a desarrollarlo como ocurría en éste. A pesar de la concentración progresiva de la palabra, los tres poemas se refieren a la misma experiencia mística: la unión permitida por el viaje hacia la interioridad de la llamada “hablante lírica” que representa el alma-amante.

Andrés Gil se enfrenta a varias de las cuestiones más debatidas entre los críticos sanjuanistas –la naturaleza de la experiencia descrita en los poemas, el tipo de unión que alcanza la amante con el Amado, la realidad exterior del proceso de encuentro, o las etapas de este proceso– y propone para cada uno una interpretación convincente, con gran coherencia interna, y realmente novedosa, cuando los últimos artículos dedicados al místico siguen repitiendo la idea tradicional de la experiencia inefable (Armando López Castro en 1997, Gemma Gorga López en 2004 o María Auxiliadora Álvarez en 2008).

Independientemente del valor del ensayo en sí, hay que destacar, desafortunadamente, la pésima calidad de la edición de Scripta Humanistica. Dejando de lado lo poco agradable del tipo y tamaño de letra elegidos, saltan a la vista innumerables errores de edición y tipografía: erratas, frases cuya sintaxis es ininteligible, márgenes no respetados, blancos inexplicables, líneas sin justificación, uso de subrayado en lugar de cursivas, títulos en redondas, citas de Nietzsche o Aristóteles en inglés o francés, etc. Esta editorial, a pesar de reunir colaboradores de instituciones prestigiosas, demuestra falta de interés por la labor editorial como tal –probablemente olvidada en favor de la rentabilidad–, de suma importancia en el mundo académico actual. No se puede sino lamentar que este aspecto formal, tan descuidado, impida disfrutar plenamente del trabajo del autor.

PENÉLOPE CARTELET
El Colegio de México

Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla (manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid). Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Frente de Afirmación Hispanística, México, 2007; 448 pp.

PEDRO DE PADILLA, *Thesoro de varias poesías* [Madrid, 1580]. Prólogo de Aurelio Valladares. Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Frente de Afirmación Hispanística, México, 2008; 856 pp.

El *Cancionero* es un fruto más de la ejemplar laboriosidad de Labrador y DiFranco, máximos conocedores de los manuscritos poéticos de los siglos de oro, y cuidadosos editores de varios de ellos. Esta vez se trata

de una rareza: el cartapacio autógrafo de poco más de 150 folios que Pedro de Padilla fue llenando con versos propios en años anteriores a 1580. Los editores cuentan 278 composiciones, y en las notas registran su aprovechamiento en los libros que Padilla dio después a la imprenta: *Thesoro de varias poesías* (1580), *Églogas pastoriles* (1582), *Romancero* (1583), *Jardín espiritual* (1585), y utilizan estos libros para completar una docena de composiciones (núms. 58-60, 71-78 y 222) que en el manuscrito están incompletas. Cosa notable: más de un tercio de las piezas del manuscrito no pasó a ningún impreso.

En su mayor parte, las poesías del manuscrito son *canciones* castellanas (en octosílabos o en hexasílabos), llamadas también *villancicos*, o *coplas*, y aun *glosas*: una copla inicial de cuatro versos, o menos, cuyo final sirve de remate a todas las estrofas que siguen. Tan aficionado es Padilla a este esquema, que lo usa en dos de sus canciones a la italiana y en tres de sus poesías en *estancias* (octavas reales). Otras composiciones en octosílabos son las 22 *glosas* verdaderas (las que utilizan, uno por uno, los versos de una copla inicial como remate de las coplas siguientes), las 8 en *coplas castellanas* escuetas, y los 11 *romances* (5 de ellos con intercalación de octavas reales, y 9 basados en episodios del *Orlando furioso*). Las composiciones en metros italianos son: 27 sonetos, 7 canciones petrarquistas (dos de ellas con una sola estrofa), 11 en octavas, 4 en tercetos, 3 en liras garcilasianas, 1 en cuartetos ABBA y 1 en verso suelto (núm. 50). Hay, finalmente, dos *ensaladas* (núms. 31 y 48) y una *ensaladilla* (núm. 237), hechas en variedad de metros.

En las canciones castellanas predomina el tono cortesano (“Si no me queréis creer, / acabadme de matar...”, “Dama, melindrosa estáis...”), que abarca también lo pseudo-pastoril (“¿Vate bien de amor, zagal...?”, “Silvano por Menga muere...”), cosas que, según creo, nadie ha sido capaz de revalorar en tiempos modernos, a diferencia de las coplillas de sabor popular o tradicional, algunas de las cuales comentaré despacio, teniendo a la vista el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk:

1. ¡Qué discreto, qué donoso, / qué salado es el amor! (núm. 17) = *Corpus*, 32;
2. Si amores me han de matar... (núm. 23) = *Corpus*, 618;
3. Este que a salvarnos viene... (vuelta a lo divino de “Aquel si viene o no viene...”) (núm. 60): cf. *Corpus*, 45 A;
4. Una ley se ha pregonado... (núm. 62): cf. *Corpus*, 1815 bis y ter;
5. Dama que dinero prende... (núm. 87): cf. *Corpus*, 1765;
6. Señores, ¿qué es quesicosa...? (núm. 90): cf. *Corpus*, 1764;
7. Besóme el colmeneruelo... (núm. 107): cf. *Corpus*, 1619 A;
8. Quedito, no me toquéis... (núm. 158): cf. *Corpus*, 1687;
9. Con el aire de la sierra / tornéme morena (núm. 176) = *Corpus*, 135;
10. Soñaba yo que tenía... (núm. 231): cf. *Corpus*, 875;
11. Mi marido Antón Loçano... (núm. 250): cf. *Corpus*, 1721 bis.

Me parece raro que Labrador y DiFranco no mencionen el *Corpus* en estos once casos; en cambio, Margit Frenk sí cita el *Cancionero autógrafo* (que ella llama *Cartapacio de Pedro de Padilla*); a él remite, pero sólo en cuatro de los once textos: el 1, el 2, el 9 y el 11. En el 1, ella prefiere la variante “Qué bonito y qué donoso”. Y en el 11 sucede algo raro: aunque el número de folio es el correcto, en el *Corpus* se lee “Mi marido *atán* loçano, / ¡ay Jesús, qué hombre tan *villano!*”, mientras que Labrador y DiFranco imprimen “Mi marido *Antón* Loçano, / ¡ay Jesús, qué hombre tan *llano!*”, que a mí me parece lección más satisfactoria (*llano* ‘apacible’, ‘manso’); y en tal caso, el lugar del cantarillo en el *Corpus* no sería la sección “Dédesme marido que retoce”, sino la intitulada “Cucú, cucú”, al lado de “Dios me lo guarde mi Diego Moreno, / que nunca me dijo ni malo ni bueno” (otro marido muy “llano”).

Por otra parte, es un misterio por qué en los otros siete textos que he mencionado no remite Margit Frenk al *Cancionero autógrafo* (o *Cartapacio*); y a veces hay variantes dignas de atención. El texto 3 dice así en el manuscrito: “*Este que a salvarnos viene, / aunque pobre al mundo sale...*”; y así en el *Corpus*: “*El que a darnos vida viene / y tan pobre...*”. El caso del texto 4 es más complicado. En el *Corpus* encontramos:

Albricias os pido, señores,
de una nueva que ha venido:
que pueda tomar amores
la que tiene mal marido,

que se relaciona con el “Quiero dormir y no puedo...” de Juan Vásquez:

Manda pregonar el rey,
por Granada y por Sevilla,
que todo hombre namorado
que se case con su amiga,

lo mismo que con el otro texto del *Corpus*:

Una ley bien ordenada
nos han dado por abrigo:
que cualquiera mal casada
pueda tener un amigo;

pero el texto del *Cancionero autógrafo*, de esquema parecido, va por otro lado:

Una ley se ha pregonado
y tal, que no tiene precio:
que ningún hombre, si es necio,
pueda ser enamorado.

Y hay más: varios textos del *Corpus* proceden de los “folios anexos al *Cartapacio de Pedro de Padilla*” (supongo que entre ellos estarán “No pensé que entre pastores...” y “Oh castillo de Montanges...”, aunque en el *Corpus* se indica sólo *Cartapacio*, sin “fols. anexos”). En el “Índice de cancioneros” (tomo 2, p. 1981 a) Margit Frenk atribuye todos esos textos a Padilla, mientras que Labrador y DiFranco los excluyen porque, al parecer, no los creen auténticos; dicen en la p. 30: “omiti[mos] los folios *ajenos* que se le añadieron [al ms. autógrafa] en 1906”.

Parte muy relevante de la edición del *Cancionero autógrafa* es la sección de Notas (pp. 339-403), dedicada a dar cuenta de los libros y manuscritos en que hay los mismos textos del autógrafa, u otros emparentados con ellos, o los originales de los cuales hay sólo una contrahechura “a lo divino” en el autógrafa (por ejemplo, “Estábase Marfida contemplando...”, transformado en “Estaba el Padre eterno contemplando...”, núm. 126; o “A su albedrío y sin orden alguna / lleva un pastor por Duero su ganado...”, transformado en “A su albedrío, sin orden alguna, / ofendió el hombre a Dios por el bocado...”, núm. 127). Para labores como éstas, Labrador y DiFranco se pintan solos. He aquí el caso más espectacular: al final de la *ensaladilla* (núm. 237) hay una copla que comienza “A la más linda señora, / *de las más lindas que vi...*”, reminiscencia, seguramente, de “La bella malmaridada, / *de las más lindas que vi...*”, aunque Padilla no se dirige a ninguna “malmaridada”; pero en la larga nota respectiva (pp. 385-400) se acumulan referencias que abarcan desde el siglo XIV hasta mediados del XVII: citas, alusiones, glosas, simples menciones, y aun otros textos en que está presente “el tema de la mal casada”.

Termino con algunas observaciones sueltas:

“Dulce Sirena, como el sol hermosa...” (núm. 50). Esta “Carta” amorosa –género cultivadísimo en el siglo XVI– está en verso suelto, pero los editores la imprimen como si estuviera en tercetos: dudo que así lo haya hecho Padilla.

“Porfía, mata, ven... [mutilado]”: obviamente, hay que suprimir las comas y leer: “Porfía mata ven[ado]”.

“Bajó del cielo el Verbo poderoso / en amoroso fuego todo ardiendo...” (núm. 131). Los editores parecen no haberse dado cuenta de que este soneto es contrahechura a lo divino del de Garcilaso, “Pasando el mar Leandro el animoso...”, quizá el soneto renacentista que tuvo más aplausos, más citas, más glosas, imitaciones, parodias, contrahechuras a lo divino, y aun musicalizaciones. Si Labrador y DiFranco hubieran parado mientes en ello, su nota habría sido mucho más prolija que, por ejemplo, la dedicada a “Estábase Marfida contemplando...”. (Mi artículo de 1975 “Sobre la «gran fortuna» de un soneto de Garcilaso”, *NRFH*, 24, 142-177, necesita muchos *aggiornamenti*.)

“Si para *Dios* con *Dios* nos disponemos...” (núm. 139). Soneto en que la palabra *Dios* aparece dos veces en cada uno de los 14 versos.

Padilla parece haber sido el introductor de este artificio (de origen italiano, pero que no figura en el *Arte poética* de Rengifo). Hay en su *Cancionero* otros parecidos: “Si no *consuela* Dios el *desconsuelo* / en este *suelo* en sí *desconsolado...*”, con *consuela* y *consuele* en los tercetos (núm. 144), “Cuando *siente* la falta de *sentido* / el alma que del cielo solo *siente...*”, con *siente* y *sintiendo* en los tercetos (núm. 145) y “Siéntome de mi *pena* tan *penado*, / aunque excusa el *penar* lo que se *pena...*”, con *pene* y *peno* en los tercetos (núm. 175). En cambio, la falta de sonetos en eco (como “Mucho a la majestad *sagrada agrada...*”, que sí está en Rengifo) parece indicar que ese otro alarde de ingenio aún no se había inventado o divulgado.

“Si alguna dulce lira / te pudiese *aplaçar* por un momento...” (núm. 193). En vez de *aplaçar* hay que leer *aplaçar*; y en vez de “he visto ser notada / a la furia de *quien* siempre *está* armada” (v. 25) hay que leer “la furia de *que* siempre *estás* armada”. (Es un *rifacimento* de la *Canción V* de Garcilaso.)

“He dado en dárseme poco / por las locuras de Amor, / y vame tanto mejor / cuanto va de cuerdo a loco” (núm. 195). Falta remitir a Góngora, estribillo del romance “¡Qué necio que era yo antaño!...”.

“Del risco terrible la dureza...” (núm. 233). A este verso le falta una sílaba. Probablemente hay que leer: “Es del risco terrible la dureza, / duro el hierro y el mármol duro helado; / *son* duras las encinas...”, etc. Y podría observarse que el lejano modelo es el soneto de Panfilo Sasso, “Co ’l tempo el villanel al giogo mena...”, muy traducido e imitado en España.

“Primero ha de acabar mi triste vida / que os doláis de mi pena dolorida...” (núm. 233). Canción petrarquista de rimas pareadas (como la de Góngora, “Tenía Mari Nuño una gallina...”). En el v. 10, en lugar de *cuidados* hay que leer *cuidado*, para que rime con *buscado*.

“Poner sobre el abismo las anchuras / de tierra y mar, y desplegar el velo...” (núm. 242). Los editores no han visto que es traducción bastante fiel de “Locar sovra gli abissi i fondamenti / dell’ampia terra...”, soneto de Francesco Beccuti, llamado “il Coppetta”, que después traducirían Lupercio de Argensola (“En abismos poner los fundamentos...”) y Pedro Espinosa (“Desplegar como un velo en los coluros...”); Góngora imitó su estructura: “Pender de un leño, traspasado el pecho...”. La transcripción del soneto de Padilla no está bien hecha: el v. 3, “sublime *del* aire y desplegar el vuelo”, tiene 12 sílabas; hay que leer “sublime *al* aire...”, etc.; en el v. 6, en vez de “... mezclar fuego con *cielo*” (*cielo* está ya en el v. 3), hay que leer “fuego con *hielo*”; y en el 7 está mal “con *prudencia* eterna en cielo y suelo” (10 sílabas); debe ser “con *providencia* eterna...”, etc.

“Decí, triste pensamiento...” (núm. 257). Como desde el principio hasta el fin le habla Padilla de *vos* a su pensamiento (*quisistes*, *cobrades*...), hay que corregir los vv. 10 y 11 y leer *podistes*, *seguistes*.

“Si Celia duerme, Amor lo mismo hace...”, soneto que termina: “Y en esto solo se han diferenciado: / que es áspera, crüel, ingrata ella, / y Amor humilde, manso y regalado” (núm. 269). Es traducción/paráfrasis de un epigrama de Girolamo Angeriano: “Caelia fatur, Amor fatur [...]. In uno / hoc variant: saeva est Caelia, mitis amor”.

Labrador y DiFranco son también los editores del *Thesoro de varias poesías*, libro de Padilla que se imprimió en 1580 (y que tuvo una 2ª edición, algo disminuida, en 1587). Las composiciones numeradas por los editores son 360, contra las 278 del cartapacio. De estas 278, sólo 65 pasaron al volumen impreso. (Menos de 65, en realidad, pues los editores suelen asignar, sin ninguna razón, un número a la cabeza o mote de los villancicos y canciones castellanas y otro número distinto a las coplas subsiguientes; y a veces el mote inicial ni siquiera va seguido de coplas.)

Los textos poéticos son, en general, de la misma índole que los del *Cancionero autógrafa*. En cuanto a los romances, vale la pena observar que en su mayor parte, lo mismo los del manuscrito que los del libro impreso, tienen asonancia (o consonancia, más bien) constante: *-ía, -ido, -ado*, etc., práctica muy generalizada en tiempos de Padilla (cf. mis *Cuatro ensayos sobre arte poética*, 2007, pp. 17-21). Pero veo las siguientes diferencias:

1) En el cartapacio hay un solo soneto traducido del italiano: el de Coppetta; en el *Thesoro* hay cinco: de Petrarca (núm. 311), de Vincenzo Menni (núm. 78) y de Tebaldeo (núms. 30, 79 y 112). Los editores no lo advierten.

2) En el cartapacio hay cinco cartas de amores: una en octosílabos (núm. 201), una en tercetos (núm. 251), una en verso suelto (núm. 50) y dos en octavas, embebidas en sendas ensaladas (núms. 48 y 237); en el *Thesoro*, las cartas son más de 20, hechas en esos mismos metros.

3) En el cartapacio hay tres ensaladas (núms. 31, 48 y 237); en el *Thesoro* hay 19.

El núm. 263 del *Thesoro* lleva este epígrafe: “Tercetos que en las primeras letras tienen una copla redondilla”. Las primeras letras, en efecto, son un largo acróstico que dice: “De dona Sancha Padylla / es el esclavo más cyerto, / porqve hasta qve sea muerto / no dexará de servylla”. Los editores no parecen haberse dado cuenta de ello. Dicen en nota al v. 66: “Transcribimos *xecute* para evitar la hipermetría”, pero no es así: lo que transcriben es “*execute* su rigor mi mal extraño”. Y si hay que dejar *xecute* es no sólo por “evitar la hipermetría”, sino también porque la *x* inicial hace falta para leer *dexará* (v. 4 de la redondilla). Por la misma razón está mal *honrrosa* en vez de *onrrosa* (v. 40): la *o* hace falta para leer *porque* (v. 3 de la redondilla).

Las últimas 150 páginas del volumen contienen la sección de notas (tan abundantes como las de la edición del *Cartapacio autógráfico*), así como la bibliografía y varios índices.

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México

PILAR ALCALDE, *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*. Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2005; 141 pp.

Conviene iniciar la reflexión sobre este libro destacando que la investigación sobre la narrativa de María de Zayas es muy escasa. En el mínimo conjunto crítico sobresalen las investigaciones de Pilar Alcalde con éste y otros libros sobre Zayas. Los temas más tratados por la crítica se reducen, principalmente, a los llamados estudios de género. En este sentido, esta nueva investigación pertenece a las corrientes contemporáneas en boga en el ámbito académico.

Alcalde justifica su estudio feminista, porque considera que no hay términos más adecuados para estudiar la novela barroca, la cual carecía de definición plena y no tenía inclinación clara hacia un sexo determinado. Asunto contradictorio, porque luego señala que la novela es femenina, esto evidencia que acomodó a su provecho la visión crítica del feminismo. A pesar de eso, recuperó la aportación más trascendente de las novelas de Zayas: su renovación narrativa.

En la introducción, Alcalde hace un recuento de los pocos estudios sobre la obra de Zayas para destacar los temas más estudiados y colocar así su investigación en el panorama académico. De los pocos análisis sobre las novelas, el primer trabajo serio y completo es el de Sandra M. Foa en 1979. Alcalde recupera los temas de éste y otros estudios y ofrece una reflexión sobre la estructura, finalidad y explicación del género de novela barroca, con su determinada función social, para aportar una visión más abarcadora de la obra de Zayas.

El análisis inicia con la explicación del género de novela barroca. Esta investigación se propone como búsqueda erudita para la comprensión de los géneros narrativos del siglo xvi. La investigadora considera que los textos de Zayas son ejemplo de conciencia narrativa y sostiene que la española tiene una "teoría sobre la novela" que la distingue de sus coetáneos. El ejercicio de elaboración novelesca de las diferentes versiones de su prosa brinda a Zayas plena independencia y originalidad respecto a los otros escritores de la época. Autores como Cervantes, Tirso de Molina, Salas Barbadillo, Lope de Vega, Alonso de Castillo Solórzano y Pérez de Montalbán son parte de los escritores barrocos que también reflexionaron en sus prólogos, aun-