

no haya un elemento de pedantería adolescente en el mejor de los poemas barrocos” (p. 97). ¿Son adolescentes las *Soledades* y el *Primer sueño*? ¿Son pedantes los sonetos de Quevedo o los monólogos que Calderón puso en boca de Segismundo? La censura a Góngora y los barrocos contrasta con el hallazgo de una correspondencia un poco insólita entre Garcilaso y Julio Iglesias, la cual merecería quizá una explicación un poco más amplia.

En general, el libro está bien escrito y la exposición de las ideas es clara. Los ideales estéticos de Sebold son coherentes con su expresión, pues intenta escribir como aconseja que se debe hacer, con “una llaneza... libre de contaminaciones, que se toma fácilmente por la sencilla y limada locución del clasicismo” (p. 111). Al combinarse la correcta expresión con su pasión por los temas que trata, la lectura resulta amena, a lo que también contribuyen la tipografía y el hecho de que es una edición muy cuidada.

DANTE ORTIZ LÓPEZ

El Colegio de México

GUTIERRE DE CETINA, *Rimas*. Ed. de Jesús Ponce Cárdenas. Cátedra, Madrid, 2014; 1238 pp.

Jesús Ponce Cárdenas reúne finalmente en una magnífica edición la obra poética de Gutierre de Cetina bajo el título de *Rimas*. Sin duda, se trata de la recolección más amplia que se haya hecho de su poesía, pues aunque se contaba con importantes ediciones y estudios, éstos sólo ponían al alcance del lector una parte de su vasta obra. Esta labor de varios años pone en perspectiva la actividad precursora del poeta, que lo ubica en el escaño correspondiente dentro del canon de los humanistas del siglo XVI. Esto no quiere decir que en la historia de la literatura hispánica no le perteneciera ese lugar, pero en virtud de la compilación de todas las composiciones hasta la fecha encontradas y la labor erudita y rigurosa del editor se pueden confirmar esas certezas. El voluminoso tomo, compuesto por 1238 páginas, lejos de infundir desaliento a quien se adentra en su lectura, es una mina para el estudioso del Siglo de Oro, no sólo por la calidad de la pluma de Cetina, que fue predecesora de formas métricas y motivos dentro del ámbito hispánico, sino también por el estudio y las notas que realzan dicho mérito, lo que pone en evidencia las relaciones con la tradición italiana renacentista y, por ende, con la cultura clásica. Estos elementos, junto con los criterios de fijación del texto, conllevan implícitamente una propuesta de lectura a la que aludiremos a continuación.

La obra de Cetina aparece dividida en doce secciones en las que, en la mayoría de los casos, se agrupan los poemas de acuerdo con su forma métrica: “Sonetos”, “Madrigales”, “Canciones”, “Odas”, “Sextina”, “*Fábula de amor y psique*”, “Estancias”, “Capítulos”, “Elegía”, “Epístolas”, “Traducciones de las *Heroidas*” y “Romances, glosas y chistes”. En la organización y en la constitución de estos textos, según advierte Jesús Ponce Cárdenas, están contempladas las labores precursoras de Joaquín Hazañas y la Rúa (*Obras de Gutierre de Cetina*, 2 ts., Imprenta de Francisco P. Díaz, Sevilla, 1895) y de Begoña López Bueno (*Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1978 y *Sonetos y madrigales completos*, Cátedra, Madrid, 1981), así como las intervenciones de Lucas de Torre, Antonio Rodríguez Moñino, Rafael Lapesa y José Manuel Blecua, quienes recuperaron los poemas menos difundidos. No obstante, el editor enriquece la labor de López Bueno al añadir dos nuevos sonetos, hallados en fuentes manuscritas, y un madrigal: “Nacido soy de Amor, de Amor criado”, “El que de hidropesía está doliente” y “¡Ay de mí, sin ventura!”. Obviamente a esta selección hay que agregar todas las demás composiciones enumeradas que hasta este momento no se habían compilado en un volumen. Así, en cuanto a la *constitutio textus*, el editor sigue los criterios de los estudiosos mencionados, además de que, cuando resulta pertinente, señala la tradición textual a la que pertenece alguna composición o explica la lección que elige frente a la que ofrece otro testimonio. Pese a esto, no se trata de una edición crítica, *stricto sensu*, pues no se incluye la genealogía de los textos o todas las variantes de las fuentes críticas, ante lo que, en muchos casos, el lector debe confiar en el juicio del editor. No obstante, se puede afirmar que sí cumple con las funciones de una edición crítica, ya que se presentan los textos de manera clara y depurada. Además, se intuye que el objetivo no era fijar cada poema mostrando un aparato de variantes, sino proponer una lectura filológica que pusiera en perspectiva, mediante un riguroso cotejo, las composiciones de Cetina con respecto a los dechados renacentistas, neolatinos y clásicos. Este asunto resulta de interés y es enriquecedor para los estudios del Siglo de Oro, pues Ponce Cárdenas presenta un entramado de notas en las que, mediante un análisis comparativo —muchas veces de sintaxis y de léxico—, evidencia cuál era el sistema imitativo de la época; justamente a partir de trabajos como éste se empiezan a vislumbrar algunos de los límites —y también las correspondencias— todavía difusos entre *imitatio*, *aemulatio* e *interpretatio*, pues no se cuenta todavía con una casuística que se derive de la obra de distintos autores y que dé realmente cuenta de cómo se llevaban a la práctica dichos procedimientos al poner el texto en perspectiva con el modelo o modelos. Esta edición viene a abonar, indirectamente, el terreno de estudios pioneros como el de Margherita Morreale (*Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento*

español. *Estudio léxico semántico*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1959), quien, mediante un análisis léxico-semántico, se acercó a definir una teoría de la traducción en el siglo XVI, o el conocido estudio sobre la *imitatio* de Ángel García Galiano (*La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger-Universidad de Deusto, Kassel, 1992), sólo por nombrar algunos títulos.

Nos enfrentamos a un autor cuya producción no puede entenderse sin los modelos, y el cotejo con éstos no sólo evidencia su modo de hacer poesía, sino que también muestra un panorama más amplio de la creación poética en el ámbito hispánico, pues la actitud de Cetina coincide con la de algunos de sus contemporáneos, como Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, entre otros, quienes también siguieron modelos italianos y con quienes también el editor establece los cruces pertinentes. Baste de ejemplo la "Elegía a una partida" (p. 937), en la que Cetina tradujo la primera versión de la elegía LXX de Luigi Tansillo; la segunda versión fue traducida por Diego Hurtado de Mendoza y Hernando Acuña, ambos amigos de Cetina que estuvieron avecindados en Italia. La traducción del primero, advierte Jesús Ponce Cárdenas, tenía una extensión de veintitrés estrofas y seguía el texto impreso de la antología de Giolito; y, la segunda, alcanzaba las veinticuatro diluyendo los versos del original. Estos rasgos son un indicio para entender la labor de *imitatio* o *interpretatio* que cada uno practicaba. Este aspecto también es claro en muchos de los sonetos en los que el editor especifica si Cetina traduce o no el modelo con fidelidad. No se diga en cuanto a las *Heroidas*, en donde el cotejo con el paradigma va acompañado de juicios de valor que ponen en evidencia la labor del poeta sevillano: "amplifica el verso", "vierte de manera muy libre", "traduce el verso", "sigue los versos", "adapta los versos", "ofrece un raro ejemplo de *minutio*", entre otras. El editor presenta una compulsión que muestra que dichos modelos fueron fundamentales para la consolidación de la obra del poeta hispalense y su transmisión.

La labor filológica de Jesús Ponce Cárdenas no sólo se advierte en este tipo de notas, sino también en las explicaciones que acompañan los poemas y que, además de guiar al lector al aclarar pasajes, proponen una lectura particular, que toma en cuenta el contexto literario. Esto, a su vez, tiene correspondencia con el amplio estudio introductorio, ya que muchas de las explicaciones que aparecen se trasladan a las notas, lo que facilita al lector establecer las correspondencias pertinentes. Lo mismo se puede decir sobre la disposición, ya que el aparato de notas siempre precede a la composición, lo cual da una lectura fluida sin llamadas inmediatas. Ahora bien, el editor presenta en la introducción doce distintas secciones para la lectura de la obra que revelan la importancia de los modelos en la riqueza y variedad de motivos y formas métricas de la obra de Cetina: 1) claves para

una biografía; 2) posibles secciones de una obra varia: amorosa, encomiástica, jocosa; 3) en la órbita del epigrama: soneto y octava; 4) música y poesía: el madrigal; 5) un modo de escribir nuevo y diverso: la variedad misiva; 6) otros cauces: capítulo, canción, estancia y sextina; 7) relato e imagen: un epilio sobre Cupido y Psique; 8) tanteos de la métrica tradicional: romances, glosas y chistes; 9) la oficina de un ingenio renacentista: bajo el signo de la imitación ecléctica: a) dos modelos hispánicos y b) la variedad de Italia: modelos en la corriente petrarquista; 10) la tradición textual; 11) un poeta ante la historia: el primer canon bélico, y 12) esta edición.

Como se observa, de entrada se propone un interesante acercamiento a la biografía del poeta sevillano mediante algunas *claves* que, más allá de hacer un recuento de lo ya sabido y mencionado por varios estudiosos, muestran las coordenadas de su quehacer literario: su probable formación bajo la batuta del círculo de poetas neolatinos, su relación con las élites letradas sevillanas, su participación en las academias, justas y certámenes, su conocimiento de las realidades áulicas por medio del contacto de Carlos V y sus pasos por predios itálicos (Palermo y Milán), que fueron fundamentales para su conocimiento del entorno humanístico, del que obtuvo elogios de poetas destacados como Mario di Leo, Luigi Tansillo, Pietro Aretino, Giovanni Battista del Pino, Laura Terracina y Luca Contile (p. 24), lo que indica cuán imbricada estaba su formación literaria con su vida cotidiana. En este sentido, el editor ubica los poemas amorosos –siguiendo la tesis de Begoña López Bueno– en tres ciclos que se corresponden con tres damas distintas (Dórida, Amarílida y Laura), localizadas en tres distintos territorios (Sevilla, Valladolid, Italia) por los que Cetina transitó. Por tanto, aunque el contenido se vincule de manera directa con los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, su disposición, por razones obvias, no puede organizarse *in vita* de la amada o *in morte*. Al respecto, se debe aclarar que, además de los sonetos, algunas canciones y epístolas pertenecen a estos ciclos amorosos, por lo que el lector es responsable de establecer las correspondencias entre los textos, ya que, como se mencionó, la organización no es temática. Aunque este aspecto podría dificultar la continuidad de la lectura desde este punto de vista, el editor especifica en la introducción y en las notas cuáles son las composiciones que pertenecen a estos ciclos. Esto mismo sucede con los poemas encomiásticos y jocosos, pero, a diferencia de los amorosos, estos ciclos no están relacionados con un desarrollo temporal identificado con una dama y un lugar en concreto, así que pueden leerse sin una continuidad.

Páginas más adelante, se encuentra una sección intitulada “La variedad de Italia: modelos en la corriente petrarquista”, que resulta un complemento de lo anterior, pues ahonda en la relación de la obra de Cetina con las fuentes italianas petrarquistas que son más recu-

rrentes en la factura de sus poemas amorosos, entre las que destacan los nombres de Luigi Tansillo y Niccolò Franco. En este mismo sentido, antecedendo a este apartado, también se menciona la influencia de algunos poetas hispánicos, entre los que sobresalen Garcilaso de la Vega y Ausiàs March, de cuyas obras el editor toma distintos ejemplos. Sin duda, es en virtud de la presencia de estos modelos, y de otros menos frecuentes, que el concepto de la imitación ecléctica (*imitatio multiplex*) adquiere relevancia al momento de analizar la obra de Cetina. Se intuye que, a partir de esto, el editor organiza las secciones del estudio introductorio, que enmarcan estilos, géneros y distintas formas métricas que en ese momento eran aportes o novedades para la tradición hispánica.

Así, vemos que en el ciclo encomiástico destacan el elogio al emperador Carlos V, probablemente redactado con motivo de la victoria de Mühlberg, descrita “como una superación de los doce trabajos de Hércules, según una representación bien extendida en el reinado carolino” (p. 44); y la serie de poemas funerales que se identifican con el cultivo de los *epitaphia* en la lírica de elogio de Cetina. En cuanto al ciclo jocoso, que se inscribe en el ámbito de la sátira y la burla, Ponce Cárdenas le dedica un espacio considerable, pues describe la genealogía de cada motivo. Cetina es uno de los primeros que imita la parodia del petrarquismo, el encomio paradójico, los *capitoli* burlescos y la sátira de enfados de Francesco Berni y los *bernescos*. Baste recordar su alabanza a los cuernos (*Trata que no solamente no es cosa mala, dañosa ni vergonzosa ser un hombre cornudo...*) o la parodia al petrarquismo en algunas de sus epístolas. No obstante, el editor da el lugar de honor a los Enfados, inaugurados por el pregonero florentino Antonio Pucci, ya que “más allá de la importancia que presenta esta visión satírica, el interés de los Enfados de Cetina proviene realmente de su condición de inventor de un género jocoso destinado a tener próspera fortuna” (p. 51). En este mismo sentido, el poeta hispalense también introduce la tradición de los poemas dedicados a la muerte de las mascotas de las amadas, cuyo antecedente se remonta al conocido *carmen* III de Catulo.

Posteriormente, el estudio pasa a la órbita de la métrica, desde la que se describe la teoría del epigrama a partir del uso del soneto y de la octava. Sobresalen los sonetos dedicados al motivo de la *albada*, que menciona la separación de los amantes al amanecer, y al motivo antiguo de la *Imago Cupidinis*, cuyos orígenes clásicos e italianos se describen con detalle. También se menciona la relevancia de los sonetos dialogados, que postulan a Cetina como uno de los primeros en desarrollarlos. Asimismo, la octava independiente o la estancia –hasta este momento poco atendida por la crítica– se convierte en un equivalente vernáculo del epigrama que cultivan, en un primer momento, tanto Diego Hurtado de Mendoza como Cetina desde la

perspectiva de Bernardo Accolti: el epitafio, el poema de contenido histórico-mitológico y la tradición efrástica. Por lo demás, al rubro de la métrica se pueden añadir otras formas inéditas en el ámbito hispánico como el *capitolo*, la sextina, la sextina doble y el madrigal. Sobre este último, el editor refiere la fortuna del conocido poema que principia “Ojos claros, serenos”, por el que únicamente la historia de la literatura reconocía a Cetina como precursor de motivos y formas métricas. En este sentido, se describen detalladamente otras tradiciones en otras composiciones: la de la *mano schermo* (ojos/mano), la del *escondit* trovadoresco y la de las *cantilenaе oculorum* petrarquistas. Por lo demás, en el estudio no se deja de dar el lugar correspondiente a la influencia de la métrica tradicional (romances, glosas y chistes), que se vincula con el ámbito amoroso y el elogio femenino.

Ahora bien, un elemento muy importante dentro de la obra de Cetina, y en la que Ponce Cárdenas pone especial énfasis, es la relación efrástica entre la poesía y otras artes. Por un lado, se encuentra el vínculo con la pintura (*ut pictura poesis*), en el que se incluye la tradición del retrato petrarquista (por ejemplo, los sonetos LI y LII), y el género del retrato privado (*Sobre la cubierta de un retrato*), que consistía en un pequeño epigrama, incorporado al retrato con cubierta, que mediante sugerencias poco claras obligaba a hacer un recorrido físico por aquél; pero la que corona este tipo de prácticas es la hermosa composición intitulada *Traducción de una estancia toscana*, que forma un vínculo con el grabado que lleva por nombre *Amor marinero*; atinadamente el editor lo reproduce para mostrar al lector “la bella alianza icónica” (p. 75). Esta misma correspondencia se halla en la traducción de Cetina de la composición italiana anónima intitulada “*Favola di Psique*”, con la serie de grabados impresos en Roma por el librero Antonio Martínez de Salamanca. Ponce Cárdenas acierta, una vez más, al reproducir éstos con sus textos correspondientes, sin dejar de lado, en ambos casos, la descripción de la génesis de la tradición y el cotejo con los modelos.

Por otro lado, la poesía de Cetina se vincula con la música desde esa perspectiva –postulada en el *Cortegiano* de Castiglione–, en la que para el cortesano aquélla no sólo debía ser un ornamento, sino también una necesidad. El editor destaca la importancia de esta relación en el apartado dedicado a los madrigales y muestra muchas de las composiciones que estaban destinadas al canto. En esta categoría también se incluyen canciones y algunas glosas que iban acompañadas de ejecución musical. Esto no resultaba extraño para un miembro de la corte virreinal palermitana, pues había indicios de que “probablemente el poeta debía estar habituado al canto. De hecho los documentos del proceso de México retratan a Gutierre de Cetina y Francisco Peralta juntos «tañendo con una vihuela y muy seguramente cantando bajo»” (pp. 80-81). Como se sabe, esta referencia forma-

ba parte del *Proceso de Puebla*, donde se relataba cómo Cetina recibió aquella funesta cuchillada que fue causa de su prematura muerte en tierras novohispanas.

Finalmente, se puede decir que Jesús Ponce Cárdenas presenta de manera detallada y escrupulosa distintas claves de lectura que inauguran y proponen líneas de investigación que todavía están en ciernes. Su estudio incluye una amplia bibliografía, pero con el inconveniente de que se recoge de manera selecta al final; pese a esto es una herramienta indispensable de investigación para el estudioso de la literatura del Siglo de Oro. Sin duda, editar la obra poética de Gutierre Cetina era una de las tareas pendientes dentro de los estudios áureos. La edición no sólo resulta una mina para conocer los vínculos con la tradición clásica e italiana renacentista, sino también para entender sus alcances, que llegaron hasta el ámbito del Nuevo Mundo por medio de la colección *Flores de baria poesía recogida de varios autores españoles...*, compilada en 1577 en tierras mexicanas. Por tanto, este volumen, que sin duda será de referencia obligada por el rigor crítico y filológico con que se reúnen todas las composiciones hasta ahora conocidas, queda al alcance de especialistas, estudiantes y aficionados a la poesía hispánica que quieran adentrarse en una satisfactoria y enriquecedora lectura.

RAQUEL BARRAGÁN AROCHE

Universidad Nacional Autónoma de México

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO, *La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla*. Frente de Afirmación Hispanista, México, 2012; 518 pp.

La historia de la lírica hispánica de los Siglos de Oro está protagonizada por grandes nombres y por los textos fundacionales y entrañables en la memoria de los lectores; sin embargo, a la par de los más reputados autores hay un grupo de poetas a quienes la crítica suele denominar –no siempre con justicia– “menores”, pero que en su época se granjearon el reconocimiento de sus contemporáneos por la notable calidad de su producción poética. Pedro de Padilla es un caso ejemplar entre aquellos autores, y pese a ser apenas conocido hoy en día, está respaldado ampliamente por la originalidad de sus versos y la coherencia de su prolífica obra. Con el propósito de reivindicar su figura en el ámbito de la poesía española, hace ya varios años que el Frente de Afirmación Hispanista ha emprendido proyectos de edición y estudio de la poesía del linarense. En este marco se publica el